DECUMANUS
REVISTA INTERDISCIPLINARIA DE ESTUDIOS URBANOS

Investigación

Los muros y las calles son nuestros: Trayectorias, aprendizajes y resistencias entre un grupo de creadores de arte urbano en San Luis Potosí

The walls and the streets are ours: trajectories, learning experiences, and resistance among urban artist in San Luis Potosí

José Guadalupe Rivera González[1]
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
nuer1969@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2108-3963

Recepción: 22 julio 2026
Corregido: 17 septiembre 2026
Publicación: 31 octubre 2026

DOI: https://doi.org/10.20983/decumanus.2026.2.4

Resumen

Este artículo se enfoca en presentar las trayectorias, aprendizajes y formas de resistencia de un grupo de nueve creadoras y creadores de arte urbano en San Luis Potosí: JANIN, JAMER, GOOS, UDIE, MUGEN, SAYS DAVID, JUEZ, CRASO y TREZDE-XANTOS. El objetivo central es comprender las trayectorias de estos creadores a partir de sus propias voces. En sus relatos se pone especial atención en conocer sus inicios en el grafiti y su transición hacia el muralismo callejero y cómo han transitado de prácticas inicialmente marginales hacia proyectos de vida, profesionalización artística y formas de intervención comunitaria. La investigación se sustenta en un enfoque etnográfico y narrativo, basado en entrevistas colectivas realizadas en el marco del evento *Estéticas callejeras de la ciudad de San Luis Potosí*, celebrado en 2025 en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la UASLP. El análisis de las trayectorias de los artistas se organiza en cinco ejes: identidad artística y autopercepción, inicios en el grafiti, la calle como espacio de aprendizaje, evolución profesional y vínculos entre arte urbano y comunidad. Los hallazgos muestran que la calle opera como escuela, archivo, territorio de disputa y espacio de construcción de comunidad. Las y los artistas conciben el

[1] Es doctor en ciencias antropológicas por el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. Es docente del programa educativo de antropología. Sus líneas de investigación son las juventudes en América Latina y procesos urbanos en América Latina. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II, y es profesor con perfil deseable por el PRODEP. Su libro más reciente se titula: *Juventudes en pandemia: educación, redes digitales, vida familiar y salud mental durante el periodo del confinamiento* (2025).

arte urbano como forma de vida, lenguaje de resistencia, práctica de memoria y mecanismo de visibilidad social. Asimismo, se identifican tensiones entre legalidad e ilegalidad, autonomía e institucionalización, profesionalización y preservación de la esencia crítica del grafiti. Se concluye que el arte urbano potosino no puede entenderse solo desde su dimensión estética, sino como una práctica cultural situada que produce identidad, capital social, ciudadanía y nuevas formas de habitar la ciudad.

Palabras clave: Arte urbano, trayectorias juveniles, espacio público, resistencia cultural

Abstract

This article examines the trajectories, learning experiences, and forms of resistance of nine urban artists from San Luis Potosí: JANIN, JAMER, GOOS, UDIE, MUGEN, SAYS DAVID, JUEZ, CRASO, and TREZDE-XANTOS. Its primary objective is to understand these artists' trajectories through their own narratives. Particular attention is paid to their beginnings in graffiti, their transition to street muralism, and the ways in which they have moved from initially marginalized practices toward the development of life projects, artistic professionalization, and community-based forms of intervention. The study adopts an ethnographic and narrative approach, drawing on group interviews conducted during the event *Street Aesthetics in the City of San Luis Potosí*, held in 2025 at the School of Social Sciences and Humanities of the Autonomous University of San Luis Potosí (UASLP). The analysis is structured around five thematic areas: artistic identity and self-perception, beginnings in graffiti, the street as a space for learning, professional development, and the relationship between urban art and community. The findings show that the street operates as a school, an archive, a contested territory, and a space for community building. The artists understand urban art as a way of life, a language of resistance, a practice of memory, and a means of achieving social visibility. The study also identifies tensions between legality and illegality, autonomy and institutionalization, and professionalization and the preservation of graffiti's critical ethos. It concludes that urban art in San Luis Potosí cannot be understood solely in terms of its aesthetic dimension; rather, it must be approached as a situated cultural practice that produces identity, social capital, citizenship, and new ways of inhabiting the city.

Keywords: Urban art, youth trajectories, public space, cultural resistance.

Introducción

Es un hecho que, en las últimas décadas, el arte urbano[2], especialmente las expresiones del grafiti y del muralismo callejero, se ha consolidado como parte de una importante producción no solo artística, sino que también se ha afianzado como un significativo referente en la transformación de los espacios públicos y como un espacio generador de interacciones sociales, a través de las redes de apoyo y de colaboración que se generan entre los jóvenes que pintan e intervienen los espacios desde diferentes estilos de pintura y, los vínculos y redes que también construyen los propios jóvenes con otros importantes sectores de la comunidad, incluidas las propias autoridades de distintos órdenes de gobierno. Todo esto ha ocurrido en las ciudades de América Latina y las ciudades mexicanas no han sido la excepción.

En la ciudad mexicana de San Luis Potosí, durante los últimos veinte años, ha surgido una amplia comunidad de creadoras y creadores cuyas intervenciones han modificado de manera visible y significativa la imagen urbana.[3] Lo anterior se hace evidente al momento de recorrer avenidas, colonias y barrios. Es posible observar en los muros y superficies de la ciudad una gran diversidad de intervenciones que van desde el grafiti de carácter clásico y que sigue siendo una expresión subversiva y contestataria, hasta las intervenciones del llamado nuevo muralismo y, finalmente, las intervenciones con los llamados *stickers,* configurando con ello varios lenguajes visuales con los que autores y transeúntes dialogan con las experiencias, conflictos y tensiones que se desarrollan en las ciudades contemporáneas.

Metodología y objetivos: el arte urbano en San Luis Potosí desde las voces y experiencias de un grupo de creadores locales

[2] En este trabajo se entiende por arte urbano a todas aquellas manifestaciones usadas para intervenir los muros, pero también otros puntos del espacio y del mobiliario urbano y que para ello recurren a diversas técnicas que incluyen el grafiti, el muralismo, los *stickers*, el stencil y las instalaciones. Hay creadores que usan la pintura en aerosol para generar intervenciones de forma rápida, creativa y llamativa. Se destacan también aquellos que optan por crear proyectos, pintando murales gigantes que requieren muchos días de trabajo. Asimismo, es común encontrar otros proyectos en los que se incorporan elementos multimedia y plantillas digitales, que han venido a ampliar las posibilidades creativas de los artistas contemporáneos. Es común que los creadores se den a la tarea de usar y fusionar diferentes medios y técnicas, logrando estilos únicos que provocan la reflexión sobre el contenido social y político que a menudo subyace en sus obras.

[3] Un aspecto que nos permite sustentar este argumento, lo podemos encontrar en la creciente bibliografía que ha ido en aumento en los años recientes y que es una muestra del interés que ha suscitado entre investigadores de diferentes disciplinas por investigar el fenómeno del arte urbano. Al respecto, destacan los siguientes textos: Madrigal González, David (2009). *La Virgen de Guadalupe como expresión pictórica callejera en el Distrito Federal y en la ciudad de San Luis Potosí;* Rivera González, José Guadalupe (2018). *La religiosidad popular a través de las imágenes de la Virgen de Guadalupe en la Ciudad de San Luis Potosí, México*. Arellano Paredes, A. (2021.). *Arte urbano San Luis Potosí. Neomuralismo y Street art*. Secretaría de Cultura/Museo de Arte Contemporáneo. Leyva Jasso, César David (2024) *Muralismo en la ciudad de San Luis Potosí: Sostenibilidad social a través de las intervenciones colectivas del arte urbano como agentes de cohesión social y transformación del espacio público.* Camarillo, Rojas Alexia Natalia (2024) *De la ilegalidad del trazo al arte urbano: trayectorias de grafiteros en la ciudad de San Luis Potosí.* Ibarra Varela Raúl Gerardo (2025). *El actuar comunicativo de las manifestaciones pictóricas urbanas. Configuración informacional, interacción territorial y entendimiento colectivo en la ciudad contemporánea.*

La base empírica que se presenta y discute en este escrito, tuvo su origen en el evento académico organizado por el autor y que se tituló: *Estéticas callejeras de la ciudad de San Luis Potosí*, celebrado en la primavera de 2025 en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. En la justificación de este evento se señaló el siguiente argumento: *Ni artistas ni vándalos. El perfil de quienes participan en la construcción visual de la ciudad desde sus propias perspectivas estéticas se sumerge en hibridaciones y motivos tan complejos como la vida misma. Las variedades, las influencias y los procesos de creación pictórica desde sus propios productores son un tema todavía tan desconocido como relevante, y enfocarse en ellos constituye un aspecto medular para comprender las expresiones pictóricas de la ciudad.*

A partir de las gestiones de los organizadores, en el citado evento se pudo contar con la participación de nueve artistas urbanos que forman parte de la escena local de la ciudad de San Luis Potosí. Los artistas en cuestión son: JANIN, JAMER, GOOS, UDIE, MUGEN, SAYS DAVID, JUEZ, CRASO y TREZDE-XANTOS. Con su participación, se buscó, fundamentalmente, comprender cómo han transitado de prácticas que se podrían identificar originalmente como marginales, y en algunas ocasiones de protesta, hacia proyectos de vida consolidados, otorgando voz a sus narrativas de resistencia y profesionalización por encima de los debates convencionales sobre la legalidad del trazo. La oportunidad de dialogar con ellos ante la comunidad docente y estudiantil de la Facultad permitió que se conocieran detalles personales de sus trayectorias. Además, este diálogo nos permitió conocer sus orígenes, las influencias y los procesos de creación pictórica narrados desde la voz de sus propios productores y que resultan ser todavía temas poco documentados en las investigaciones acerca del arte urbano, ya que se le presta más atención al producto que se observa en los muros, pero poco sabemos de las trayectorias de los creadores.

En este ejercicio se tuvo la suerte de que entre los participantes estuvieran dos chicas (JANIN y JAMER), quienes se han destacado en la escena local e incluso fuera del estado y del país. Con sus voces y testimonios se buscó recuperar una perspectiva necesaria sobre las mujeres como creadoras de imágenes y grandes murales, ilustradoras y activistas que procuran inspirar a otras mujeres a seguir sus pasos. Los siete restantes (UDIE, GOOS, MUGEN, SAYS DAVID, CRASO, TREZDE SANTOS y JUEZ) son también importantes referentes en la escena del arte urbano en San Luis Potosí. Después del evento, se trabajó con una transcripción depurada de las intervenciones de los nueve creadores locales. Una vez que se logró construir una transcripción de la participación de los invitados, se procedió a organizar y sintetizar el contenido de sus respuestas en los siguientes 5 ejes de análisis que son los que se tomarán para desarrollar la segunda parte del artículo:

- Identidad artística y autopercepción

- Inicios en el grafiti y motivaciones personales
- La calle como espacio de aprendizaje y diálogo
- Evolución artística y consolidación profesional
- Reflexiones sobre el arte urbano y la comunidad

Una parte de las investigaciones que se han realizado sobre el arte callejero (Gastman, Nelson y Smyrski, 2007; Campos; 2015; López, 2025), se han centrado en los estilos y en las temáticas que se abordan en los espacios que se pintan y que se intervienen, sin embargo, lo que en este trabajo quisimos documentar tenía que ver con lo que motivó a que un grupo de jóvenes que tomaron la decisión de construir un proyecto de vida en torno al arte callejero. Al respecto, era relevante conocer cómo es que se fueron construyendo sus trayectorias personales en las calles. ¿Representa la práctica del arte urbano los mismos retos para una mujer que para un hombre?, ¿En qué se inspiran, qué los motivó al inicio de sus trayectorias y por qué siguen en las calles con el paso de los años? ¿Cómo se relacionan con otros jóvenes en la ciudad, en el país y fuera del mismo? Por último, es importante conocer las percepciones de ellos acerca del estado en el que se encuentra la escena local del arte urbano y qué piensan del presente y del futuro de sus proyectos. Por lo tanto, un aspecto clave en este documento es darle voz a un grupo de jóvenes para que sean ellos los que cuenten sus experiencias y sus trayectorias, para lograr identificar cómo se iniciaron y consolidaron sus experiencias en el arte urbano, y cómo su trabajo pasó de tener un carácter marginal para convertirse en proyectos que les han dado presencia no sólo en lo local, sino que son actores clave en la escena del arte urbano a nivel nacional.

Diversas aproximaciones al arte urbano en las ciudades mexicanas

La Ciudad de México, como muchas otras urbes del ámbito latinoamericano y global, es un escenario en donde se pueden encontrar diferentes estilos del grafiti. Además, cabe destacar que en una ciudad con una larga y profunda historia la experiencia de pintar y rayar las calles y sus muros no resulta ser una experiencia reciente. En este sentido Sergio Raúl Arroyo y Daniel Arroyo proponen en el libro*: CODEX. Una aproximación al grafiti de la Ciudad de México* (Arroyo y Arroyo 2015), una lectura del grafiti como una práctica artística autónoma, nacida fuera del control institucional y comercial que regula el campo del arte. En la Ciudad de México —como en muchas urbes contemporáneas—, las bardas, fachadas y muros se transforman en espacios de creación donde convergen la estética, la experiencia barrial y la expresión de los sectores juveniles marginados.

Hay que destacar que los planteamientos de los autores en cuestión son enfáticos en señalar la importancia que tiene entender los contextos en los que se pintan e intervienen los espacios públicos en la

ciudad de México y sus periferias. Es decir, no se puede entender la producción de lo que los jóvenes plasman en los muros si no se conocen los entornos en los que transcurre la vida cotidiana de la mayor parte de los jóvenes que pintan. Esos entornos o esas circunstancias que están presentes en la producción del grafiti son los siguientes: migración, desempleo, adicciones, muertes, paternidades, maternidades y también aspectos relacionados con la fe, creencias y devoción de la población. Es decir, lo que se plasma en los muros, pero también en otras tantas superficies de las colonias y de los barrios tiene una relación directa con las vidas de las personas que viven en el barrio y en sus entornos.

Por otro lado, se subraya también que el grafiti no es sólo obra del artista individual, sino un acto colectivo que involucra al vecino, al transeúnte y a la comunidad. Las pintas y murales urbanos dialogan con los entornos sociales inmediatos, marcados por migración, desempleo, adicciones, violencia o la fe religiosa, convirtiéndose los muros intervenidos en narraciones visuales de la vida cotidiana de los grupos juveniles. En este sentido, los entornos y los escenarios de la incertidumbre social y las diversas crisis que enfrentan los creadores, mayoritariamente jóvenes, son los detonadores de su creatividad y, el grafiti resulta ser una manera que han encontrado los artistas jóvenes de hacerse visibles, de tomar posición, de manifestar su enojo y rechazo. También, a lo largo del libro se resalta el hecho de que el grafiti no es una obra definitiva, el grafiti, así como otras expresiones que encontramos en las calles, es algo que está en continuos movimiento y transformación. Son creaciones efímeras y este es uno de sus puntos clave y centrales y que lo hacen tan particular (Arroyo y Arroyo, 2015).

El grafiti es analizado como un medio por el cual amplios sectores de jóvenes que reciben pocas o nulas oportunidades, pueden insertarse en espacios educativos y culturales. Estas personas han encontrado en todas las bardas y muchas otras superficies ocupadas o desocupadas, una invitación a la creación y a la transgresión. Pintar en la calle y pintar la calle es una forma de ser y una forma de estar en el mundo. Además, en ese proceso de creatividad constante, la ciudad se recrea y se transforma.

Finalmente, Arroyo y Arroyo (2015) destacan que las calles de la ciudad y en otros espacios podemos encontrar infinidad de pinturas, muchas de ellas anónimas, nunca sabremos quién o quiénes fueron sus creadores, quienes realizaron esas obras, sin embargo, se han vuelto un referente en la vida de las calles y de quienes ahí viven o transitan. La pintura forma ya un referente del barrio, la colonia. Los espacios en donde queda plasmado el grafiti son espacios que no están controlados y están fuera del orden, ahí los jóvenes creadores construyen y transforman y dotan de nuevo sentido y significado a la pared, la barda, la fachada, la esquina, la cortina, un anuncio espectacular y el terreno baldío. Pero no sólo son los creadores de las

imágenes urbanas quienes contribuyen a dar nuevos sentidos a los espacios, son también los vecinos, los caminantes los que le dan otros sentidos a estos elementos.

Las nuevas generaciones de muralistas callejeros: Muros somos

El grafiti, como toda expresión creativa, ha estado expuesto a procesos de experimentación y de evolución. Lo que inició como un lenguaje que sólo unos cuantos podían descifrar terminó transformándose en una expresión más acabada y de un mayor valor estético. Para darle seguimiento a este proceso y tratar de analizarlo, en el 2017 se publicó un libro que se tituló: *Muros somos. Los nuevos muralistas mexicanos* (Arvide Sousa, 2017).

En el texto, Arvide Sousa (2017) destaca el hecho de que en México hay una antigua tradición de pintar en espacios públicos. Esta es una tradición que se remonta y que estuvo presente en varias ciudades prehispánicas: Bonampak, Mitla, Tulum, Teotihuacán y Cacaxtla, son algunas de ellas. En esas ciudades los antiguos habitantes plasmaron en los muros sus sueños, sus deidades, el cosmos, sus ritos, mitos, sus ceremonias y también sirvió para representar las formas de vida de gobernantes y sacerdotes, es decir, la élite de estas sociedades prehispánicas. Es decir, hay suficiente evidencia de que una ciudad como Teotihuacán en su época de esplendor, la pintura mural fue una parte importante de su belleza arquitectónica. Esta tradición se mantendría después de la conquista, ya que los europeos echaron mano de la pintura como una importante estrategia en el proceso de evangelización, de ello quedan aún muchas muestras, especialmente en las pinturas que se pueden observar en iglesias y conventos católicos en diferentes estados del país.

Ya en el siglo XX, el muralismo cobraría nueva relevancia después de que finalizara la etapa armada de la Revolución mexicana. La revolución en su fase de construcción de instituciones también encontró un importante aliado en el arte. Los muros de muchas dependencias sirvieron para que destacados artistas plasmaran la ideología de la revolución, una ideología que buscaba llegar principalmente a los más pobres vía las imágenes que se pintaban en las paredes de diversas instituciones públicas como el edificio de la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional Preparatoria, la Universidad de Chapingo. La ideología del movimiento revolucionario se transmitió por medio del arte. En una gran cantidad de muros se plasmaron las luchas indígenas, campesinas y obreras del país.

Además, se plantea que en la actualidad hay una nueva generación de jóvenes muralistas y han aparecido nuevas manifestaciones artísticas y los nuevos creadores son principalmente jóvenes. Una característica de estos nuevos artistas es que sus obras son plasmadas en muros callejeros. En sus obras quedan plasmadas

múltiples creaciones en forma de animales, paisajes, sueños, mitos, para lo que recurren a una gran gama de técnicas y estilos de pintura. Es evidente que buena parte de estas nuevas manifestaciones artísticas encuentran sus orígenes en el grafiti. El grafiti se pintaba y se continúa pintando como una forma de marcar territorios. Se pinta en lugares prohibidos. El grafiti ha sido usado por los jóvenes en todo el mundo como una forma de rebelión, de pertenecer a un grupo, por lo tanto, es evidente que lo estético-artístico no era y no es lo crucial para los creadores de grafiti. Lo que se busca es el reconocimiento por el hecho de pintar en lugares prohibidos, difíciles y en la mayor cantidad de estos lugares (Arvide Sousa, 2017).

Las nuevas generaciones de muralistas callejeros pintan en lugares públicos y privados y es una realidad el que se pida permiso para pintar, se hace con la ayuda o la intermediación de instancias públicas, académicas o de organizaciones no gubernamentales. En la calle se pinta y ahí acuden los espectadores, más bien los espectadores siempre están ahí, nunca se van, son los vecinos, los transeúntes, los ciclistas, siempre están ahí y forman parte de la comunidad en donde se pinta. Algunos trabajos que se realizan en las calles implican una planeación, incluso se requiere contar con el permiso del dueño del muro, algo que no ocurre con los creadores de grafiti, ya que estos pintan de manera ilegal. Ahora muchos murales significan un proceso de creación en colectivo, significan intervenciones que buscan la participación de muchos artistas con la comunidad.

La calle es el principal campo-espacio de creación y hay una marcada libertad de expresión. En las calles hay una gran variedad de voces, estilos, técnicas y temas. Otras influencias de los creadores de pintura callejera provienen de la cultura hip hop, del skate, de los video juegos y el internet. Esto último ha posibilitado la difusión de sus obras y por internet se puede conocer la obra de otros grafiteros.

Las experiencias recientes muestran que muchas intervenciones que se hacen en espacios de las ciudades sirven para mejorar el espacio público y generar cambios en las comunidades. Se pintan murales con diversas temáticas: flora, fauna, elementos alusivos al mundo prehispánico, temáticas sociales, ambientales, mundos fantásticos, son plasmados en muros y paredes por parte de los creadores.

Por último, se señala que un rasgo que caracteriza a esta nueva generación de creadores de arte callejero en la modalidad de murales es que en su trabajo/obras involucran a la comunidad en sus procesos creativos. Las calles, por lo tanto, terminan volviéndose una especie de galerías de arte que terminan siendo accesibles para todas las personas de la comunidad y los que no son vecinos. Es decir, la creación artística está para el disfrute de todos. Muros llenos de color, personajes, y mensajes que permiten soñar e interactuar con otras personas, con otras realidades con otros mundos del pasado, del presente y del futuro (Arvide Sousa, 2017).

Muros, grafiti y murales: Mujeres y arte urbano

En el año 2024 se publicó el libro *Enraizadas. Arte de los muros y resistencias en América Latina* (Makaran y Brutus, 2024). Las autoras proponen una lectura crítica del arte urbano como una forma contemporánea de rebeldía, memoria y reconstrucción social y también sitúan al mural, al grafiti y a las diversas intervenciones callejeras como prácticas que disputan el sentido del espacio público frente a las lógicas hegemónicas del arte institucional y del mercado cultural. Un punto interesante en la narrativa del texto es cuando las autoras afirman que los muros —históricamente usados para separar lo íntimo de lo colectivo— una vez que resultan ser intervenidos por los grafiteros o que se pinta un mural, se transforman en soportes donde convergen demandas y contenidos políticos, pero también se hace presente lo afectivo y también las pintas y las intervenciones recuperan discursos y mensajes comunitarios. Por lo tanto, no sólo se percibe una acción de pintar o embellecer un muro o una colonia, detrás de muchas obras callejeras se manifiestan las tensiones entre orden y desobediencia, legalidad e ilegalidad, anonimato y reconocimiento. Por lo tanto, la calle, más que un escenario, se entiende también como un espacio de aprendizaje, convivencia y solidaridad donde se expresan formas alternativas de vivir y de ejercer la ciudadanía. Es decir, al pintar un muro se trata de plasmar y dejar un mensaje que puede tener infinidad de lecturas y de interpretaciones, tanto de sus autores, como de los vecinos y de los transeúntes.

Como ha sido destacado en otras investigaciones sobre el arte urbano, las autoras mencionadas establecen una genealogía que vincula el muralismo mexicano del siglo XX con las expresiones del arte urbano actual. Mientras el muralismo revolucionario exaltaba las luchas sociales y los valores de las culturas originarias, en tiempos recientes las diferentes expresiones del arte urbano contemporáneo incorporan nuevos lenguajes visuales —procedentes tanto del cómic, el anime, la cultura digital y las redes sociales— dando lugar a una mezcla de diferentes estilos, técnicas y significados. Sin duda, que los resultados de esta evolución reflejan la apropiación creativa de las tecnologías y la expansión global del arte callejero, que trasciende su carácter local y efímero para tener ahora una presencia global, debido a las redes sociales. Ya no hay grafiti o arte urbano efímero, al ser captado en una fotografía y al ser difundida en las redes, se vuelve una imagen global y perdurará en las redes por mucho tiempo, aunque desaparezca en las calles y en los muros (Makaran y Brutus, 2024).

De igual manera se destaca que el arte urbano rescata aquello que el sistema busca invisibilizar: los rostros de los marginados, las memorias de los desaparecidos, las voces de las mujeres y de los pueblos originarios. En los muros se reconstruyen las identidades populares y se actualizan las luchas sociales, otorgando presencia simbólica a quienes han sido históricamente silenciados. Así, el arte callejero se convierte en una

herramienta de denuncia, pedagogía y resistencia. Otro tema central de la obra es la creciente participación de las mujeres grafiteras, cuyo trabajo no solo reivindica su derecho a ocupar el espacio público, sino que cuestiona las estructuras patriarcales del arte y de la sociedad.

A través de las imágenes fotográficas que dan cuerpo a su libro, se visibilizan temas como el amor, la ternura, el respeto, el cuidado del medio ambiente y la importancia de los vínculos comunitarios. Finalmente, se destaca cómo el arte urbano, sin perder su dimensión contestataria, ha entrado en diálogo con instituciones académicas, museos y circuitos comerciales. Esta relación ambivalente —entre lo alternativo y lo oficial, lo efímero y lo permanente— muestra que las calles, los muros y otras superficies del espacio público, se han transformado en verdaderos archivos visuales donde se pinta la historia desde abajo. El grafiti y el muralismo contemporáneo, más que un adorno urbano, constituyen una práctica política que redefine la ciudad y sus imaginarios sociales (Makaran y Brutus, 2024).

Convergencias y tensiones en torno a las dimensiones conceptuales, políticas y sociales del arte urbano

Con base en la revisión de los argumentos que se han expresado en los tres trabajos, es evidente que los tres coinciden en reconocer al arte urbano como práctica social y simbólica, pero también es posible encontrar argumentos que difieren en sus enfoques teóricos. Por un lado, Arroyo y Arroyo (2015), identifican en su narrativa a las diferentes expresiones del grafiti como una práctica autónoma y popular, desvinculada del mercado y las instituciones, y como manifestación barrial de resistencia. Por su parte, Arvide Sousa (2017) presenta y argumenta una lectura histórico-estética que vincula la tradición muralista mexicana con los nuevos creadores callejeros. Por otra parte, Makaran y Brutus (2024) proponen una lectura crítica decolonial y feminista, entendiendo el arte urbano como forma de resistencia y pedagogía política. El paso de *CODEX* a Enraizadas muestra un desplazamiento de la mirada descriptiva hacia una lectura crítica, interseccional y poscolonial, donde el arte urbano se concibe como dispositivo de memoria y transformación social. En el libro de Arroyo y Arroyo (2015), el espacio público se entiende como territorio de disputa simbólica, donde los jóvenes marginados reconfiguran los muros y los dotan de sentido frente a la exclusión social. Mientras que en la obra de Arvide Sousa (2017), el espacio público se manifiesta como una enorme galería abierta y lugar de colaboración entre los pintores, pero también se abre la posibilidad de construir y acordar colaboraciones con instancias gubernamentales.

Por otro lado, en la lectura y análisis que hacen Makaran y Brutus (2024), los muros se conciben como espacios afectivos y políticos donde se reescriben las memorias colectivas y las identidades de género. La noción de espacio público evoluciona de un lugar de múltiples transgresiones a territorios de resistencia y

reapropiación comunitaria. Arroyo y Arroyo (2015) en su libro, enfatizan la autonomía y la marginalidad del grafiti como voz de quienes viven la exclusión. Mientras que Arvide Sousa (2017), nos ofrece una visión celebratoria del arte urbano, especialmente el llamado nuevo muralismo callejero, como una herramienta educativa, pero también como una importante herramienta estética, aunque diluye su crítica social. En el libro de Makaran y Brutus (2024), se recupera la dimensión insurgente del arte urbano, subrayando su papel como lenguaje de resistencia frente al patriarcado y al capitalismo global.

En conjunto, estos textos evidencian tres momentos y tres diferentes lecturas del arte urbano, de la pluma de estos autores, se analizó la transición de la rebeldía que ha caracterizado al grafiti desde sus inicios y cómo este fenómeno que se arraigó en los barrios de las periferias poco a poco dio pasos hacia una creciente institucionalización estética y, finalmente, se ha convertido en una importante herramienta en la politización feminista contemporánea.

Las tres miradas que nos ofrecen estos tres libros nos permiten entender que muros, bardas, fachadas, esquinas, cortinas metálicas, construcciones abandonadas y otras superficies urbanas, funcionan como soportes de distintas expresiones visuales. Estas manifestaciones no aparecen de manera aislada: conviven, se superponen, dialogan y, en ocasiones, entran en conflicto. En conjunto, conforman un paisaje visual heterogéneo que transforma continuamente la apariencia y los significados de la ciudad. Por ello, el muro no debe comprenderse únicamente como un soporte material; también pueden ser superficies socialmente disputadas en las que se inscriben imágenes, textos de diversos estilos y de significados variados para quien los ejecuta. Pero también lo que se ejecuta en todas estas variedades de intervenciones en los espacios públicos permite la construcción de identidades, memorias, creencias, homenajes comunitarios, demandas políticas y aspiraciones individuales y colectivas de los jóvenes que intervienen estos espacios.

Arte urbano en la ciudad de San Luis Potosí desde las voces de sus creadores. Aproximación metodológica a los testimonios

En abril de 2025, la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí fue sede del encuentro *Las estéticas callejeras en la ciudad de San Luis Potosí en el siglo XXI: diferentes expresiones sobre el grafiti y el nuevo muralismo*. Este encuentro se organizó junto con tres investigadores locales, quienes habían desarrollado investigación referente al fenómeno del arte urbano en la Ciudad de San Luis Potosí. Uno de los ejes bajo el cual se celebró dicho evento fue el denominado "*Las miradas de los creadores: procesos de producción pictórica y experiencia creativa*", lo anterior nos permitió poder invitar y

establecer un diálogo con artistas urbanos de trayectorias, lenguajes y posiciones diversas dentro de la escena del arte urbano local.

En el encuentro participaron JANIN, y JAMER, (mujeres) y UDIE, GOOS, MUGEN, SAYS DAVID, CRASO, TREZDE SANTOS y JUEZ (varones). La conversación que los artistas tuvieron con el público fue grabada y posteriormente sometida a un proceso de transcripción y depuración. Para organizar el análisis se construyeron cinco ejes: identidad artística y autopercepción; inicios y motivaciones; la calle como espacio de aprendizaje y diálogo; evolución artística y consolidación profesional; y percepciones sobre el arte urbano en San Luis Potosí. El análisis que se presenta a continuación no busca resumir cada intervención por separado. Su propósito es identificar regularidades, diferencias y tensiones entre las narrativas, utilizando algunos fragmentos como evidencias de procesos más amplios.

Identidades en movimiento: entre ser artista, grafitero y persona creativa

Las experiencias que los artistas relataron muestran que la identidad de quienes intervienen los muros y espacios públicos de San Luis Potosí no puede reducirse a una categoría homogénea. Las denominaciones de grafitero, artista urbano, muralista, diseñador, ilustrador o creador adquieren diferentes significados de acuerdo con la trayectoria, las técnicas utilizadas, la relación con la legalidad y la manera en que cada participante entiende su propia práctica. La identidad artística se presenta, por lo tanto, como una construcción dinámica, vinculada tanto con el reconocimiento personal como con la pertenencia a una comunidad creativa.

JAMER reconoce que asumir públicamente la condición de artista fue resultado de un proceso gradual. En sus primeras experiencias, el grafiti tenía un carácter íntimo y autorreferencial, pues se realizaba principalmente como una forma de expresión personal y no necesariamente para obtener la aprobación de otras personas. Con el paso del tiempo, la diversificación de sus actividades le permitió reformular esa percepción:

> “Al principio sí fue difícil encontrar una definición. Pero creo que ahorita sí puedo autonombrarme artista urbana. Cuando empezaba y pintaba ilegal no lo veíamos tanto como arte; era algo más para uno mismo, no para que les gustara a los demás”.

El testimonio de JAMER permite advertir que la identidad artística no depende exclusivamente del dominio de una técnica, sino de la posibilidad de reconocerse como autora de una propuesta propia. Autonombrarse artista urbana representa para JAMER la culminación de una trayectoria que transitó del grafiti ilegal hacia el muralismo, el tatuaje y otras formas de creación visual.

En contraste, UDIE mantiene una posición más cautelosa frente a la categoría de artista. En su caso, a pesar de contar con varios años de experiencia, considera que el término puede resultar restrictivo. Él se definió en los siguientes términos:

> "Todavía tengo un poquito de discrepancia entre si soy artista o no. Siento que definirse como artista a lo mejor delimita tus movimientos o tus capacidades. Yo lo tomo más como una persona creativa. Me gusta hacer varias cosas".

Una postura semejante aparece en SAYS DAVID, quien reconoció la dificultad de establecer el momento en que una persona puede considerarse plenamente artista:

> "La palabra artista para mí es un poco complicada. No sé en qué punto recae esa connotación de decir: 'ya lo logré, ya soy un artista'. Creo que para mí es un continuo aprendizaje".

Estas reflexiones cuestionan la idea de la identidad artística como una condición estable o como una acreditación alcanzada de manera definitiva. Para estos creadores, la práctica artística supone permanecer en formación, experimentar con nuevas técnicas y revisar continuamente el sentido de lo que se produce.

En otros testimonios, la identidad aparece estrechamente vinculada con el quehacer en la calle. CRASO afirma que esta no es únicamente el lugar donde pinta, sino un componente fundamental de su propia definición:

> "Para mí la calle es un museo donde el artista se va desarrollando […] la calle es lo que soy ahorita, hoy en día".

TREZDE SANTOS también entiende el grafiti como una dimensión constitutiva de su biografía. Después de más de dos décadas de práctica, señala que se trata de algo que lo define y que le permite afirmar con orgullo: *"soy grafitero".* En su perspectiva, esta identidad se demuestra mediante la permanencia:

> "Para decirte grafitero tendrías que tener al menos diez años pintando, porque entonces ya no era una moda, era un estilo de vida".

La autopercepción también se expresa por medio del *tag* o la firma. MUGEN explica que la elección o modificación del nombre constituye una forma de representar transformaciones personales. El *tag* no es solamente una firma, sino un símbolo de identificación:

> "Siempre el tag tiene que ver con un aspecto personal, con algo que piensas tú o con un símbolo con el que te identificas".

En conjunto, estos testimonios permiten comprender la identidad artística como el resultado de la articulación entre trayectoria, reconocimiento, pertenencia, estilo y experiencia callejera. Ser grafitero o artista urbano no constituye únicamente una ocupación: implica una forma de mirar la ciudad, relacionarse con otros creadores y narrarse a sí mismo.

Inicios y motivaciones: Identidad, barrio, efectos y culturas juveniles

Los relatos sobre los inicios entre este grupo de jóvenes artistas muestran que el acercamiento al arte urbano se produjo, en la mayoría de los casos, durante la etapa de la adolescencia. En esos momentos la escuela secundaria, el barrio, la influencia de grupos de amigos, la música, el dibujo y la observación de grafitis en calles y trenes fueron los principales espacios de contacto y de aprendizajes. No se trató inicialmente de una decisión que pudiera calificarse como profesional, sino de una práctica exploratoria relacionada con la búsqueda de identidad, la sociabilidad juvenil y el deseo de expresarse.

JAMER comenzó aproximadamente a los quince años, en una etapa que ella definió como de búsqueda personal:

> "Empecé como un juego. Tenía quince años y estaba en esa etapa en la que uno está buscando una identidad. Desde que me acuerdo me gustaba dibujar y pintar; un día vi a un chico haciendo tags o letras y me llamó la atención".

Su experiencia también permite identificar las dificultades que enfrentaban las mujeres para incorporarse a una actividad dominada por hombres. En otra parte de su testimonio la propia JAMER recordó que para ser aceptada por el grupo tuvo que demostrar su disposición a pintar en un espacio visible, aun cuando nunca había utilizado un aerosol. Así, su motivación inicial combinó la curiosidad creativa con el desafío de ingresar a un círculo mayormente ocupado por hombres. El relato de esa experiencia es el siguiente:

> "Yo nunca había usado un aerosol en mi vida. Pero eran tantas mis ganas de estar con ellos y pintar y así que ese mismo día que me dijeron fui a la tlapalería y me compré un comex y pinté en frente de la escuela porque pues me dijeron que ellos lo tenían que ver. Entonces hice una bomba recuerdo, tenía 15 años y me llevé a mi hermanito de trece años a las dos tres de la mañana nos escapamos de casa y fuimos a pintar una bomba ahí en la escuela. Ese fue mi primer contacto con el aerosol ya desde ahí, pues me gustó mucho".

Mientras tanto JANIN sitúa el origen de su práctica mucho antes, en la infancia. El dibujo fue para ella una forma de expresar experiencias que no podía comunicar verbalmente:

> “El primer recuerdo que tengo de la infancia es yo dibujando […] encontré en una libreta y en un lápiz una forma de comunicarme y de decir las cosas que en ese momento atravesaba”.

El testimonio anterior es interesante, porque vincula la creación con la necesidad de tener voz. Para JANIN es clave identificarse como una mujer proveniente de barrios y periferias, y sin posibilidades económicas de acceder a clases de arte o visitar galerías, encontró en el dibujo y posteriormente en los muros una vía para transformar experiencias personales en una práctica pública. Su proceso de inserción en el mundo del arte urbano lo describió de la siguiente manera:

> “Yo soy una mujer que viene pues de barrios y periferias y pues de familia disfuncional. Entonces una forma que encontré en el dibujo para poder decir las cosas que de niña no podía. Quizá contarles a las personas adultas porque luego cuando somos adultos o adultas nos olvidamos que pues las infancias también tienen voz.

Por su parte CRASO recuerda que su incorporación ocurrió a través de los espacios de convivencia de su colonia. Su experiencia fue la siguiente:

> “Me vi yendo a las canchas de mi colonia a echar reta de fútbol. De ahí me involucré con los que se juntaban por ahí y hacían grafiti. Entré a la secundaria y la bandita que estaba ahí me fue involucrando”.

TREZDE SANTOS presenta una experiencia similar. Él creció en un barrio lo que le permitió observar grafitis, murales, rótulos y otras expresiones gráficas como parte del paisaje cotidiano. En su caso, la motivación surgió de la convivencia con su entorno y del interés por el dibujo. Su relato destacó lo siguiente:

> “Mucho del grafiti viene de esa convivencia con la calle […] es el mismo círculo social el que te empieza a arrastrar. Empecé en la secundaria, empecé a tener contacto con eso y de un dibujo traté de hacerlo más y más”.

En el caso particular de JUEZ, el punto de partida fue la influencia que ejerció en él la cultura hip hop y otras expresiones musicales que han tenido una coexistencia con la práctica del arte urbano. Desde su experiencia de vida, el grafiti formaba parte de un entramado más amplio compuesto por el rap, el break dance y la pertenencia a un *crew*:

> “Mis inicios fueron por el hip hop. Desde la secundaria me gustó el grafiti, el rap y el break dance, y mi sueño siempre fue pertenecer a un crew de los cuatro elementos”.

Por otro lado, la experiencia que narró GOOS es bastante interesante, ya que su trayectoria en el arte urbano ha estado constantemente relacionada con diversos movimientos sociales y sus orígenes estuvieron marcados por ese sentido contracultural y de protesta que siempre ha estado cercano a las experiencias de

las intervenciones en los espacios urbanos. Acá parte de su relato en donde recupera estas etapas de su origen:

> "Cuando yo comencé a pintar, a diferencia de los demás que nos daban sus experiencias, yo venía más como de la onda del punk, del anarquismo y de todas estas cosas andaba más como en las luchas sociales. Entonces pues mis primeros grafitis fueron como frases de protesta, no como la política apesta y cosas así ¿no? Y eran más como contra el gobierno. Eso fue como cuando yo empecé a pintar. ¿O fue mi motivación para tomar un aerosol? Fue como mi primer acercamiento. Cuando tomé el aerosol y vi la libertad que te daba el aerosol la herramienta, pues es una de las mejores para mi gusto en cuanto a técnicas pictóricas porque te da mucha libertad y rapidez".

En términos generales, las motivaciones iniciales combinan el gusto por dibujar, la búsqueda de reconocimiento, la necesidad de pertenecer a un grupo, la expresión de inconformidades y el deseo de apropiarse simbólicamente de la ciudad. Ninguno de los participantes señala haber comenzado con un proyecto profesional claramente definido. Como sintetiza JAMER: *"Nunca fue 'me voy a dedicar a esto'; las cosas se fueron dando*". La continuidad en las calles depende de factores como la persistencia, de los vínculos construidos y de la capacidad de transformar una práctica que se inició en etapas muy tempranas de la juventud y que con el paso de los años ha logrado constituirse en un proyecto de vida.

La calle como escuela, territorio y campo de relaciones

En las narrativas de los artistas, la calle no aparece como un simple soporte físico. Es presentada como escuela, museo, espacio de socialización, territorio de disputa y escenario de comunicación. En ella se adquieren conocimientos técnicos, se reconocen códigos internos, se establecen relaciones con otros creadores y se entabla un diálogo con habitantes, autoridades e instituciones.

TREZDE SANTOS formula claramente esta dimensión pedagógica del espacio callejero:

> "Cuando vienes de un barrio, tu acercamiento más próximo no es un museo, sino la calle. Entonces la calle también es una escuela; es la que te permite empezar a aprender códigos".

La calle democratiza, en cierto sentido, el acceso a las imágenes y a las experiencias creativas. Para los jóvenes artistas que no tuvieron una relación temprana con museos, galerías o escuelas de arte, los muros pintados constituyeron una primera formación visual. Allí se aprendía observando a otros, reconociendo estilos, descifrando tags y entendiendo las reglas no escritas de la comunidad grafitera.

CRASO expresa una concepción semejante al definir la calle como museo. Salir de casa, desde su perspectiva, implica activar una forma particular de mirar:

> “Ya ves diferente: vas viendo las bardas donde quieres pintar […] ya no vas pensando en el trabajo o en la escuela; vas viendo bardas: ‘quiero pintar ahí, quiero pintar acá’”.

Esta mirada transforma el recorrido urbano en una exploración permanente. Las bardas, avenidas, edificios, lotes abandonados y pasos vehiculares son leídos y percibidos por los jóvenes en función de su visibilidad, riesgo, accesibilidad y posibilidades compositivas. La ciudad se convierte en un conjunto de superficies potenciales, pero también en un territorio donde existen límites, conflictos y negociaciones.

Mientras tanto, JANIN describió su proceso formativo en el que los aprendizajes académicos y callejeros se van complementando. Mientras en la universidad estudiaba color, técnicas y metodologías, en la calle aprendía a utilizar materiales y trabajar en gran formato:

> “En la calle iba aprendiendo cómo se mezclaban aerosoles, cómo se proporcionaba un muro; iba aprendiendo cosas que la calle me daba”.

En otro momento la misma JANIN señaló: “siento que la calle me ha enseñado más que la academia”. Esta afirmación no supone necesariamente rechazar la formación universitaria, sino que ella reconoce que la práctica situada en los espacios callejeros le ha aportado una serie de aprendizajes y de conocimientos que difícilmente pueden adquirirse exclusivamente en el aula. Desde su experiencia cotidiana en la calle se aprende también a negociar un muro, dialogar con vecinos, adaptarse a las condiciones del espacio, resolver imprevistos y comprender las historias de una comunidad.

La dimensión dialógica se manifiesta con mayor claridad en los proyectos participativos de JANIN. Para ella, intervenir un lugar exige observar el contexto y reconocer que el artista ocupa temporalmente un espacio que pertenece a otras personas:

> “Cuando vamos a intervenir un espacio se tiene que observar lo que sucede […] vamos a ocupar un espacio que primero no nos pertenece. Considero necesario que la participación comunitaria sea parte del proceso creativo”.

Derivado de este testimonio se puede inferir que para JANIN la obra no se limita al resultado pictórico o estético de sus intervenciones callejeras. Para ella, el proceso permite que habitantes, niños, jóvenes y organizaciones compartan con ella sus experiencias y se reconozcan en las imágenes. Así entonces, los muros funcionan como un dispositivo de encuentro, de memoria y de discusión.

Por su parte, MUGEN también recordó una experiencia comunitaria en la colonia Simón Díaz, donde invitaron a pintar a jóvenes que atravesaban problemas de adicción o desorientación. Él contó la historia de la siguiente manera:

> “Los invitábamos a pintar y ahí encontraban un rato de paz, de esparcimiento […] se acercaban los vecinos con comida, con un refresco; los chavos se ponían a platicar con nosotros”.

Este testimonio permite reconocer la capacidad del arte urbano para producir formas temporales de convivencia. Pintar genera interacciones que no necesariamente existirían en otras circunstancias. La calle habla mediante las imágenes, pero también mediante las conversaciones, colaboraciones y conflictos que se producen alrededor de ellas.

Por su parte GOOS amplió esta reflexión al destacar los intercambios entre artistas. Las residencias, festivales y viajes permiten observar otros procesos, compartir técnicas y crear redes:

> “En la calle se convive con otros artistas, ves sus procesos creativos, ves cómo trabajan […] han sido las fuentes de aprendizaje más puras que he tenido porque aprendes directamente de la persona”.

Pero también en la calle sigue habiendo constantes peligros que ponen en riesgo la integridad de los jóvenes que salen a pintar, en especial de aquellos que lo hacen de manera ilegal. A continuación, se presenta parte de una experiencia que tuvo CRASO con unos policías de la ciudad:

> “Me agarraron (unos policías) me pusieron contra la camioneta. Ya me dijeron pues la típica de que ya ahora sí, perdón por las palabras, ya mamaste que esto y el otro es lo que lo que sea. Un policía agarra un aerosol de los que yo traía y me empezó a pegar en la cabeza, bien duro y me dio varios golpes en la cabeza que, si me dejó, así como que bien deforme en ese en ese momento; sí, si la cuento así ya con risa, pero el momento sin suplicaba un chingo y luego ya pues me esposaron me metieron en la camioneta y adentro de la camioneta me taparon la cara, o sea no podía ver nada”.

Finalmente, la calles para estos jóvenes, son espacios de aprendizaje colectivo. En las calles los conocimientos se transmiten mediante la observación, la práctica y la convivencia. Sin embargo, también es un terreno disputado. Tachaduras, superposiciones y apropiaciones forman parte de su dinámica. Sin embargo, como podemos ver con la experiencia relatada por CRASO, los jóvenes siguen siendo tratados de manera irregular por servidores públicos, quienes los detienen de manera arbitraria y siguen estando expuestos a la violación de sus derechos humanos. Ciertamente que esto nos permite ver las dos caras de una misma moneda. Por un lado, se invita a ciertos jóvenes a colaborar en proyectos de las autoridades, pero algunos elementos de esos mismos gobiernos violentan los derechos de los mismos jóvenes.

De la experiencia a la profesionalización

Las narrativas analizadas muestran un desplazamiento progresivo desde prácticas juveniles, improvisadas y frecuentemente ilegales hacia formas de producción más planificadas y profesionalizadas. Este tránsito no

significa un abandono completo del grafiti ni de su identidad callejera. Más bien supone la incorporación de nuevas técnicas, herramientas, relaciones institucionales y estrategias para obtener ingresos.

JANIN constituye uno de los ejemplos más claros de esta transformación. Después de comenzar observando a otros jóvenes pintar, estudió en la universidad diseño gráfico y en su paso por las aulas desarrolló una trayectoria que le permitió vivir del muralismo, la ilustración y el arte urbano:

> "Tengo alrededor de diez años dedicándome de lleno, viviendo del arte urbano, del mural y de la ilustración".

Su primera experiencia remunerada le mostró que una actividad practicada por gusto podía convertirse en trabajo: "¿me vas a pagar por algo que para mí es un hobby y me gusta un montón?". Posteriormente participó en proyectos nacionales e internacionales, colaboró con marcas, intervino edificios, produjo ilustraciones y expuso en espacios institucionales.

No obstante, JANIN advierte que la profesionalización conlleva contradicciones. Las marcas ofrecen recursos y estabilidad, pero también pueden apropiarse del trabajo creativo o imponer condiciones desfavorables. Por ello, busca utilizar los proyectos comerciales para financiar actividades autogestivas:

> "Estas colaboraciones me ayudan a tener una estabilidad económica […] aprovecho eso para poder seguir pintando desde la autogestión en las calles".

La experiencia narrada por JANIN permite identificar la capacidad de avanzar en un proceso de consolidación profesional, ya que en su caso le ha representado aprender a negociar entre autonomía y mercado, entre visibilidad institucional y compromiso con las comunidades. Desde su perspectiva, los artistas no abandonan necesariamente su discurso al trabajar con empresas o gobiernos, pero deben encontrar estrategias para conservar su estilo y capacidad de decisión.

La experiencia de JUEZ muestra otra ruta para llegar a la profesionalización. Después de comenzar con el hip hop y el grafiti ilegal, abandonó la carrera de Ingeniería en Sistemas Computacionales para estudiar artes plásticas. La formación académica amplió su repertorio técnico:

> "No sabía usar un pincel o una brocha, más que el aerosol […] después le fui agarrando amor a la pintura de caballete, al acrílico, al óleo y a técnicas que no conocía. Complementé lo que era el grafiti con esto".

El mismo JUEZ señaló que actualmente recurre cada vez más a herramientas digitales para elaborar *renders* y acordar previamente las características de una obra con los clientes. La tecnología le ha permitido definir composiciones, colores y otros elementos antes de comenzar a pintar, disminuyendo cambios improvisados y otorgando mayor formalidad a las comisiones.

En la trayectoria de JAMER, se describe cómo el paso de lo ilegal a lo legal estuvo relacionado con una experiencia de riesgo. Después de ser detenida junto con dos amigos, reconsideró las implicaciones de continuar pintando sin autorización:

> "Concienticé más sobre mi seguridad […] dije: creo que a lo mejor no vale tanto la pena y mejor lo voy a hacer de forma legal".

Esta decisión no significó renunciar a su origen grafitero; más bien le permitió, en cambio, desarrollar murales y posteriormente aprender tatuaje. El tránsito hacia la piel representó la incorporación de otra técnica y una nueva fuente de ingresos.

Por su parte GOOS subrayó que la profesionalización requiere reconocer el trabajo invisible que existe detrás de una intervención de gran formato. Pintar edificios implica materiales especializados, equipos de elevación, medidas de seguridad, tiempos de ejecución y coordinación logística:

> "A veces pareciera que nada más es ir y pintar, pero debe haber una logística alrededor de la creación de un buen muro […] hemos tenido que tomar cursos de alturas y de arneses".

Él mismo expresó la diferencia entre la etapa inicial y el presente como el paso de la adrenalina hacia la gestión profesional del riesgo. Al respecto señaló lo siguiente:

> "Cuando empezamos y nos subíamos a los espectaculares era por la pura adrenalina; ahorita, si queremos profesionalizar nuestro trabajo, tenemos que exigir esas herramientas".

Los testimonios recuperados permiten entender que la consolidación profesional no debe entenderse como un proceso lineal ni idéntico para todos. Con el paso de los años se han venido incorporando nuevos aprendizajes que les permiten gestionar de mejor manera sus quehaceres como artistas, buscan la manera de aprender nuevas técnicas, se ayudan de las tecnologías, recurren a la capacitación para poder hacer frente de mejor forma a los riesgos que pueden presentarse cuando intentan intervenir un espacio de grandes dimensiones. Por lo tanto, en las experiencias que relatan, el aprendizaje no se detiene, y hay una necesidad de incorporar saberes y conocimientos que les permitan mantenerse actualizados. Como cualquier otra profesión u oficio, renovarse y seguir aprendiendo es la ruta para seguir vigente en el arte callejero.

La escena potosina: apertura, fragmentación y disputa por el reconocimiento

Los testimonios presentan la escena del arte urbano potosino como un campo en constante expansión. Con el paso de los años, relatan, existe mayor visibilidad, aceptación social y apertura institucional que en décadas anteriores; al mismo tiempo, persisten problemas de fragmentación, falta de espacios adecuados, precariedad organizativa y confusión conceptual entre grafiti, muralismo y arte urbano.

CRASO reconoce un cambio significativo en la relación entre grafiteros e instituciones:

> "El grafiti ha crecido mucho; para que nuestro alcalde nos haya invitado a colaborar […] sí me sorprendí porque digo: ¿por qué invitan a un grafitero ilegal? Ha ido creciendo mucho".

La invitación gubernamental puede interpretarse como evidencia de una legitimación progresiva. Prácticas que anteriormente eran perseguidas comienzan a ser incorporadas en programas de mejoramiento urbano, festivales y proyectos culturales. Sin embargo, esta aceptación no es completa. CRASO recuerda que algunos sectores, incluso dentro de su familia, continúan considerando el grafiti como una actividad sin futuro. Acá su testimonio:

> "Sí, todavía hay personas que no lo toleran nada o sea para nada. Por ejemplo, una de ellas es mi familia tuve que lidiar con ellos y aguantar sus críticas y todo esto y así, me dicen que pintando no voy a hacer nada y estoy el otro y todavía no lo aceptan".

TREZDE SANTOS también contrasta la situación actual con la de principios de los años 2000:

> "Había un boom de grafiti, pero no había una aceptación por completo. Ahora se paran los policías hasta a saludar y a platicar contigo; antes no, así tuvieras permiso".

La normalización de algunas intervenciones ha reducido ciertas formas de hostilidad, pero también ha producido nuevos debates sobre la autenticidad y los límites del grafiti. Para TREZDE, no toda obra realizada con aerosol ni todo mural promovido institucionalmente puede ser considerado grafiti. Por ello insiste en distinguir las prácticas:

> "El grafiti no es lo mismo que el muralismo ni que el street art […] aunque use aerosol, si hago un trabajo que parece grafiti no necesariamente le llamo grafiti".

Esta diferenciación resulta relevante ante la tendencia de instituciones y organizadores a utilizar el concepto de arte urbano como una categoría general. Si bien esta denominación facilita la difusión de eventos, puede borrar las historias, códigos y propósitos particulares de cada práctica.

Otro aspecto señalado es la transformación de la organización colectiva. TREZDE observa que en la escena actual existen numerosos creadores con talento, pero menos cohesión entre los integrantes de la comunidad:

> "Urge un sentido de comunión entre la comunidad grafitera […] ahora veo más separación. Veo mucho talento, pero veo una separación".

TREZDE comenta que, en las generaciones anteriores, el *crew* tenía mayor protagonismo como unidad de pertenencia, aprendizaje y producción. Sin embargo, piensa que en el presente se advierte una creciente centralidad del artista individual, asociada posiblemente con la profesionalización, las redes sociales y la

búsqueda de reconocimiento personal. El reto consiste en aprovechar la diversidad de trayectorias sin perder las redes colectivas que históricamente sostuvieron al grafiti.

Por su parte GOOS identifica, además, carencias relacionadas con la infraestructura cultural de la ciudad y la necesidad de aprender de lo que se realiza en otras ciudades:

> "Aquí creo que le falta mucho todavía a San Luis, porque nos centramos mucho en lo que se está haciendo aquí; pero cuando sales y ves proyectos de otros espacios, también ves las carencias que tenemos".

Desde su perspectiva, San Luis Potosí requiere lugares que no se limiten a exhibir obras, sino que funcionen como espacios de trabajo, formación, residencia e intercambio. Estos proyectos podrían recibir artistas de otras ciudades y permitir que los creadores potosinos compartieran técnicas, desarrollaran redes y conocieran otras formas de autogestión.

También señala que algunos espacios se presentan como lugares de arte urbano sin comprender suficientemente las necesidades de quienes trabajan en ellos:

> "Se llaman espacios de arte urbano y no tienen mucha idea de lo que es el arte urbano […] es importante que los artistas se sientan cómodos y seguros para poder crear".

En consecuencia, el fortalecimiento de la escena local no depende solamente de proporcionar muros. Requiere materiales, seguridad, acompañamiento logístico, reconocimiento económico y participación de los propios artistas en la planeación de las actividades. En conjunto, las percepciones muestran una escena potosina diversa y activa, atravesada por procesos simultáneos de legitimación, profesionalización e institucionalización. El crecimiento de festivales, encargos y proyectos públicos ha ampliado las oportunidades, pero también plantea preguntas sobre la autonomía, la participación comunitaria y la preservación de la dimensión transgresora del grafiti. El desafío consiste en construir políticas y espacios que reconozcan la pluralidad del arte urbano sin homogeneizar sus prácticas ni convertirlas únicamente en recursos decorativos para la ciudad.

Conclusiones

Las aportaciones de Arroyo y Arroyo (2015), Arvide Sousa (2017) y Makaran y Brutus (2024) nos ofrecen tres perspectivas complementarias entre sí para entender el papel del arte urbano en las ciudades mexicanas en la actualidad. En el trabajo de Arroyo y Arroyo (2015), se puede reconocer e identificar la autonomía del grafiti y su vinculación con los contextos barriales y las experiencias de sectores juveniles que encontraron en la calle y en la práctica del grafiti, una posibilidad de expresión y de obtener visibilidad. En el caso del

trabajo de Arvide Sousa (2017), la autora nos presenta al nuevo muralismo que pinta en las calles de las ciudades mexicanas como herederos y tal vez continuadores de una historia más amplia de intervenciones pictóricas en los espacios públicos mexicanos y muestra su progresiva articulación con comunidades, organizaciones e instituciones. La tercera línea es la que desarrollan Makaran y Brutus (2024), quienes recuperan las dimensiones políticas, afectivas, feministas y decoloniales de los muros, entendidos como superficies donde se inscriben memorias, denuncias y formas de resistencia.

Por otro lado, los testimonios de los artistas potosinos no corresponden exclusivamente a una de estas interpretaciones académicas del arte urbano; más bien transitan entre las tres y muestran que autonomía, institucionalización y resistencia pueden coexistir dentro de una misma trayectoria.

Una de las principales coincidencias entre la literatura revisada y las experiencias documentadas de los jóvenes potosinos es aquella que se encuentra en el significado y valor atribuido a la calle. Para las y los participantes, esta no constituye solamente el espacio donde se pinta un grafiti o un mural con determinadas técnicas y con distintos significados. Las calles han sido para ellos una escuela en la que se aprende mediante la observación, la práctica, el riesgo, la colaboración y el contacto con otros creadores. Para ellos los barrios, los muros, las cortinas y otras superficies conforman un museo abierto porque permiten a los vecinos y a los transeúntes el acceso cotidiano a imágenes fuera de los circuitos culturales convencionales. Sin embargo, también las calles son un territorio de disputa porque en ellas intervienen artistas, propietarios, autoridades y habitantes; y un espacio de diálogo, porque alrededor de la producción de las imágenes se generan conversaciones, intercambios, solidaridades y desacuerdos.

Las experiencias de vida relatadas por las y los jóvenes creadores también permiten cuestionar una interpretación lineal del proceso de aprendizaje de las técnicas elementales hasta llegar a una posible profesionalización de su quehacer. El paso o la transición del joven que pintó grafiti ilegal a la experiencia de intervenir ahora en muros de grandes dimensiones ya con autorización de los dueños o las colaboraciones institucionales o los encargos comerciales no, significa necesariamente el abandono de la identidad callejera, rebelde y contestataria que tuvieron y siguen teniendo la mayoría. Los casos de JANIN, JAMER, JUEZ y GOOS muestran distintas formas de ampliar conocimientos, diversificar técnicas y obtener ingresos sin romper por completo con los aprendizajes, redes y sentidos construidos en la calle. La profesionalización aparece, por tanto, como un proceso de negociación, ya que puede proporcionar estabilidad, reconocimiento y recursos, pero también puede imponer agendas, transformar los lenguajes creativos o reducir la intervención urbana a una función ornamental.

Esta ambivalencia se observa también en la relación con las instituciones. En San Luis Potosí existe una mayor aceptación del grafiti y el muralismo que en décadas anteriores. Artistas que comenzaron pintando ilegalmente son ahora convocados por dependencias públicas, empresas y organizaciones culturales[4]. No obstante, esta apertura convive con la persecución y criminalización de quienes continúan interviniendo espacios sin autorización. El testimonio de CRASO recuerda que la violencia policial evidencia que la legitimación del arte urbano es incompleta y selectiva. Algunas expresiones son reconocidas cuando se ajustan a programas oficiales, mientras otras continúan siendo tratadas como amenazas al orden urbano.

Por esta razón, el crecimiento de la escena local no debería evaluarse solamente a partir del número de murales, festivales o convocatorias institucionales. También es necesario considerar las condiciones en las que trabajan los creadores, su participación en la toma de decisiones, la seguridad durante las intervenciones, el reconocimiento económico de su trabajo y la conservación de espacios autónomos. Proporcionar un muro no equivale, por sí mismo, a generar una política cultural incluyente. Una relación respetuosa con esta comunidad requeriría reconocer la diversidad interna del campo y evitar que el concepto de arte urbano borre las diferencias entre grafiti, muralismo, ilustración pública y otras modalidades de intervención.

Los testimonios también muestran que la construcción de comunidad no es un resultado automático de toda intervención. En algunos proyectos, la participación de vecinos, jóvenes y organizaciones transforma el acto de pintar en un proceso de convivencia, memoria y reconocimiento colectivo. En otros casos, las dinámicas de profesionalización, las redes sociales y la competencia por la visibilidad pueden favorecer trayectorias más individualizadas. La preocupación expresada por TREZDE SANTOS acerca de la pérdida de comunión entre grafiteros advierte que la escena crece en talento y reconocimiento, pero enfrenta el desafío de conservar las redes colectivas que hicieron posible su desarrollo.

Las experiencias de JANIN y JAMER incorporan, además, una dimensión indispensable. Sus relatos muestran que acceder a la calle, asumir una identidad artística y alcanzar reconocimiento no implica las mismas condiciones para mujeres y hombres. La necesidad de demostrar capacidad ante grupos masculinos,

[4] En la ciudad de San Luis Potosí, como en otras ciudades del país y del extranjero, autoridades políticas de diferentes niveles y de distintas ideologías e incluso empresas privadas, han mostrado una creciente aceptación y apertura hacia los artistas urbanos y sus obras. Muestra de ello son los proyectos de intervención de la barda perimetral del panteón del Saucito y de la barda perimetral de las instalaciones de la Feria Nacional Potosina (FENAPO). En ambos proyectos ha participado un buen número de muralistas locales y de otras ciudades del país. Además, en esta dinámica de reconocer el arte callejero, destacó la realización en 2020 de una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de San Luis Potosí titulada: Neomuralismo y Street Art. Más recientemente se puede nombrar la organización por parte del gobierno del estado del festival Meeting of Styles (MOS) 2025 San Luis Potosí. Recientemente podemos identificar al menos dos eventos en los que se vieron involucrados un número importante de artistas urbanos. El primero sucedió en el contexto del Mundial de Fútbol 2026, una importante cantidad de muros localizados en la capital fueron intervenidos por artistas locales y de otras ciudades con motivos alusivos al futbol. El segundo fue la convocatoria emitida por el gobierno de la ciudad de San Luis Potosí, para que artistas urbanos participaran en el programa “Color Zaragoza”. Dicha convocatoria estuvo dirigida a las personas artistas urbanas y grafiteras residentes en el estado de San Luis Potosí a participar en la creación de arte urbano plasmado en las cortinas metálicas de los comercios establecidos en el pasaje “Ignacio Zaragoza” en el Centro Histórico de esta ciudad capital.

la exposición diferenciada a los riesgos y la procedencia de contextos con acceso limitado a instituciones culturales permiten advertir que las trayectorias artísticas están atravesadas por desigualdades de género y clase.

Las narrativas de las jóvenes mujeres que participaron en el evento nos confirmaron la necesidad de seguir investigando las trayectorias femeninas en la escena del arte urbano. En el texto de Makaran y Brutus (2024) se abordan temas asociados a la condición del activismo político de las mujeres que intervienen los espacios a través de las diferentes expresiones del arte urbano, pero siguen quedando pendientes de abordar otras líneas de interés que demandan nuevas investigaciones. En un diálogo reciente con artistas urbanas, destacaron los retos que implicaba para ellas salir a pintar cuando también se tiene una familia y hacían alusión a los peligros que se siguen haciendo presentes en las calles, aunque lleven años de estar inmersas en la escena del arte callejero, siempre están expuestas a que algo les pueda suceder. Como se comentó, es necesario que existan más proyectos que sean gestionados por artistas mujeres y que sean ellas mismas las encargadas de abrir espacios para otras chicas que están en el proceso de salir a pintar. Las calles deben de ser de ellas también.

En conjunto, las voces recuperadas permiten afirmar que el arte urbano potosino se encuentra en un momento de expansión, reconocimiento y diversificación, pero también de tensiones importantes. La escena local ha generado artistas con trayectorias consolidadas, lenguajes propios y conexiones nacionales e internacionales; sin embargo, todavía requiere espacios de formación, intercambio, producción y residencia, así como políticas culturales diseñadas con la participación de los propios creadores. Su fortalecimiento dependerá de la capacidad de ampliar oportunidades sin domesticar la pluralidad y la dimensión crítica de estas prácticas.

Finalmente, la expresión que se presenta en el título del artículo: “los muros y las calles son nuestros” no debe interpretarse como una declaración de propiedad exclusiva. En las narrativas recuperadas y analizadas en este trabajo, representa una reivindicación del derecho de todas las personas, pero en especial de los jóvenes a participar en la intervención/transformación de las calles y en general de las ciudades. Al intervenir un espacio que puede ser un muro, una cortina o cualquier otra superficie, las y los artistas hacen visible su existencia, narran experiencias personales y colectivas, cuestionan los usos establecidos del espacio y proponen otras formas de habitarlo. Las calles les pertenecen también a quienes las recorren, las recuerdan, las transforman y producen sentidos sobre ellas. Desde esta perspectiva, el arte urbano constituye una forma de intervención estética, pero también una práctica de ciudadanía: una manera de reclamar presencia, interlocución y capacidad para imaginar colectivamente la ciudad.

Referencias bibliográficas

Arellano Paredes, A. (Coord.). (2021). *Arte urbano San Luis Potosí: Neomuralismo y street art*. Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí; Museo de Arte Contemporáneo.

Arroyo, S. R., & Arroyo, D. (2015). *CODEX: Una aproximación al grafiti de la Ciudad de México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Arvide Sousa, L. (2017). *Muros somos: Los nuevos muralistas mexicanos*. La Cifra Editorial.

Camarillo Rojas, A. N. (2024). *De la ilegalidad del trazo al arte urbano: Trayectorias de grafiteros en la ciudad de San Luis Potosí* [Tesis de maestría, El Colegio de San Luis].

Campos, C. (Ed.). (2015). *Street art*. Könemann.

Gastman, R., Neelon, C., & Smyrski, A. (2007). *Street world: Urban culture and art from five continents*. Abrams Books.

Ibarra Varela, R. G. (2025). *El actuar comunicativo de las manifestaciones pictóricas urbanas: Configuración informacional, interacción territorial y entendimiento colectivo en la ciudad contemporánea* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Yucatán y Universidad Autónoma de San Luis Potosí].

Leyva Jasso, C. D. (2024). *Muralismo en la ciudad de San Luis Potosí: Sostenibilidad social a través de las intervenciones colectivas del arte urbano como agentes de cohesión social y transformación del espacio público* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de San Luis Potosí].

López Giménez, D. (2025). *Atlas del arte urbano y del grafiti*. Hoaki Books.

Madrigal González, D. (2009). La Virgen de Guadalupe como expresión pictórica callejera en el Distrito Federal y en la ciudad de San Luis Potosí. *Vetas. Revista de El Colegio de San Luis*, (30), 123–143.

Makaran, G., & Brutus, M. N. (2024). *Enraizadas: Arte de los muros y resistencias en América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Rivera González, J. G. (2018). *La religiosidad popular a través de las imágenes de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de San Luis Potosí, México*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.