

# Capítulo 5

---

## **Transformación del paisaje urbano: percepciones del *graffiti* y el arte urbano de Ensenada**

*Juan Pablo Melchum Alba*  
*Universidad Autónoma de Baja California*  
*pmelchum@uabc.edu.mx*

DOI: <https://doi.org/10.61728/AE20259358>



## Introducción

En los últimos años, el arte urbano ha adquirido un papel relevante en diversas ciudades del mundo, transformando espacios públicos y ofreciendo una nueva visión del entorno urbano. En el caso de Ensenada, Baja California, a pesar de la rica tradición cultural del movimiento *hip hop*, el *graffiti* y otras formas de arte urbano han sido vistos de manera ambigua, oscilando entre la percepción de vandalismo y la apreciación como expresión artística legítima.

Sin embargo, no se ha encontrado evidencia de estudios sobre el *graffiti* en Ensenada, Baja California, una ciudad de menos de medio millón de habitantes de acuerdo con el censo de INEGI 2020 y que alberga varias agrupaciones del movimiento *hip hop* y a numerosos raperos, grafiteros, *b-girls*, *b-boys* y *DJs*. Con más de tres décadas de manifestaciones culturales urbanas, la falta de documentación sobre este fenómeno resalta la necesidad de investigar su impacto cultural, social y económico, especialmente en las zonas turísticas y en los barrios con intervenciones artísticas.

Esta investigación se justifica por el vacío de información existente y por el potencial de las intervenciones artísticas para mejorar la identidad local y promover un cambio en la percepción social de la cultura urbana. Al examinar cómo el *graffiti* y el arte urbano transforman el espacio público, esta investigación no solo contribuirá al entendimiento de la dinámica social en Ensenada, sino también a la promoción de políticas públicas que puedan aprovechar este arte como herramienta para la regeneración urbana y la inclusión social.

## Metodología

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo y longitudinal, con una perspectiva autoetnográfica y reflexiva, dado que el investigador también es el sujeto creador de la obra analizada. La autoetnografía permite una

exploración profunda desde la vivencia personal como fuente de conocimiento social y cultural (Ellis, Adams y Bochner, 2011). Esta metodología facilita documentar el proceso artístico, su evolución estética y las interacciones entre el arte urbano, el espacio público y la comunidad.

Epistemológicamente, el estudio se sitúa dentro de un paradigma interpretativo, donde el conocimiento se construye a partir de la experiencia subjetiva y las interacciones sociales (Denzin y Lincoln, 2011). La reflexión crítica del autor se complementa con análisis visuales y contextuales, permitiendo una comprensión del fenómeno desde múltiples dimensiones simbólicas y socioculturales.

## **Objeto de estudio**

El objeto de estudio se centrará en el análisis de la evolución de la obra del propio artista-investigador a lo largo de veinte años, enfocándose en cómo su estilo, técnicas y temáticas han cambiado con el tiempo. Se considerarán las intervenciones realizadas en diversos puntos de Enseñada y cómo han impactado el paisaje urbano, así como la percepción pública sobre el arte urbano en la ciudad.

El análisis de los datos se realizará a través de un enfoque mixto que combine el análisis visual de las fotografías con una reflexión crítica sobre el proceso creativo y el impacto social de las obras. Para ello, las fotografías serán analizadas para identificar patrones de cambio en el estilo del artista a lo largo de los veinte años. Se buscarán transformaciones en las técnicas empleadas (por ejemplo, el uso de colores, formas, herramientas) y en los temas representados en sus intervenciones, como la evolución de su mensaje o la relación con el entorno urbano. Este enfoque metodológico permite una comprensión profunda y personal de cómo la obra de un único artista ha evolucionado a lo largo de 20 años, tanto desde su propia perspectiva como desde las percepciones externas.

Aunque el investigador es también el creador de la obra, el uso de una metodología reflexiva, combinada con entrevistas y análisis visuales, ayuda a mantener un equilibrio entre el conocimiento subjetivo y el análisis objetivo. En este contexto, es fundamental comprender el origen y la evolución del movimiento *hip hop*, ya que este ha sido el marco cultural

y artístico que ha influido directamente en la obra del autor. El *hip hop*, con sus raíces en la cultura urbana y su enfoque en la expresión a través del *graffiti*, la música, el *breakdance* y el rap, ha sido una herramienta poderosa para la transformación social y cultural en diversas ciudades. A través de la historia del *hip hop* en Ensenada, se podrá contextualizar cómo este movimiento ha influido en la identidad local y en la evolución estética del arte urbano en la ciudad, especialmente en las intervenciones que marcaron el paisaje urbano en las últimas dos décadas.

### **El movimiento *hip hop* y su impacto en el *graffiti* urbano: breve historia del movimiento *hip hop***

El hip-hop es un movimiento cultural que surgió en las comunidades marginadas afroamericanas y latinas del Bronx, en Nueva York, a principios de la década de 1970. Tiene sus raíces en una combinación de elementos como el rap, el *DJ*, el *graffiti* y el *breakdance*, así como en las condiciones sociales y políticas de la época. En los barrios del Bronx “habitaban mayoritariamente poblaciones negras pobres de Estados Unidos, negros afroamericanos y centroamericanos, en especial provenientes de: Jamaica, Puerto Rico y Costa Rica”. (Frasco, 2008, p. 3).

El contexto económico en esos barrios era de extrema pobreza. Desde los cincuenta, “la tasa de desempleo crecía continuamente, así como la tasa de crímenes” Es en este contexto que aumentaron ampliamente las gangs (pandillas), tanto en cantidad como en número de seguidores”. (Frasco, 2008, p. 3). Esta ola de violencia comenzó a generar rivalidad territorial que se extendió hasta los clubes nocturnos, lo que orilló a jóvenes y adultos a buscar “otros espacios como parques, calles o patios de escuelas” (Frasco, 2008, p. 3) para actividades artístico-musicales que estuviesen de cierta manera alejados de la violencia de las pandillas.

“El *hip hop* es un movimiento artístico que se divide en los que se conocen como sus ‘cuatro elementos’: *MCing* o *rapping* (MC significa master of ceremonies, es decir, maestro de ceremonias, y se refiere a la acción de rapear), *breakdancing* o *b-boying* y *b-girl* (el baile *breakdance*), *DJing* (*DJ* significa *disc jockey*, y se refiere a la acción de seleccionar y pasar música) y *graffiti* (la conocida forma de arte pictórico urbano, usual-

mente realizada con pinturas en aerosol). Estos cuatro componentes (cuyos respectivos orígenes son diversos) conforman lo que suele denominarse como la “cultura *hip hop*” (Frasco, 2008, p. 3).

De esta manera, aunque se define como un movimiento artístico, se debe reconocer que “la «cultura *hip hop*» propone valores considerados positivos por la sociedad (colaboración, creatividad, comprensión, expresividad); sin embargo, la imagen que los medios de comunicación trasladan sobre el *hip hop* corresponde a un estereotipo negativo —y en cierto modo discriminatorio— de las comunidades de hiphopers” (Rodríguez, 2014, p. 167). Esto ha generado una estigmatización global en torno a todos los medios de expresión del *hip hop*, de tal manera que palabras como “*graffiti*” o “*rap*” se vinculan directamente con actos de vandalismo.

### **Incursión del *graffiti* en la escena del *hip hop***

Ahora bien, el *graffiti* ya se encontraba manifestado desde algunos años antes en los muros, trenes y paredes de Filadelfia y Nueva York, encontrando fuerza en el Bronx, solo que, a diferencia de los otros tres (*MC*, *DJ* y *breakdance*), no se consideraba propia y exclusivamente de la comunidad negra o afroamericana, puesto que era practicado por una gran variedad de comunidades de distintos países dentro y fuera del Bronx, y lo mismo sucedía con el *breakdance*. “La llegada de esta actividad expresiva a Nueva York siembra la primera semilla que daría lugar a la escena de *graffiti*” (Martín, 2017, p. 207).

Casualmente, dentro de esta primera etapa, durante los primeros años de la década de los sesenta y principios de la década de los setenta, coincidiría el desarrollo del *graffiti* y los comienzos de la cultura *hip hop*, dentro de la cual está “rama expresiva se encuadraría como uno de sus elementos fundamentales, como parte gráfica de la misma” (Martín, 2017, p. 207).

Los medios de comunicación tuvieron un papel importante en la difusión de estas prácticas consideradas ilegales en los años setenta y ochenta, tanto del *graffiti* como de las fiestas clandestinas e incluso la expresión misma del rap, por su alto contenido de lenguaje agresivo,

pero que alzaba la voz de una minoría marginada. Fue solo cuestión de tiempo para que estos ingredientes detonaran en una comunidad viva y latente que encontró su fuerza en todas aquellas comunidades oprimidas, que vivían al margen de las consecuencias de una sociedad capitalista, no solo de Estados Unidos, sino por todo el globo terráqueo.

Con respecto al *graffiti*, podemos decir que fue “la primera expresión artística que se originó, de manera independiente, fuera de lo que hoy conocemos como cultura” (Lara, 2018, p. 72), *hip hop*. Se desarrolla visiblemente en el espacio público de las ciudades a través de pintas, rayas, tags (firmas de los artistas), piezas (ya sean letras o caracteres más elaborados) y murales. Al referirnos al espacio público, se menciona que es un constructo sociocultural y, por lo tanto, son los mismos actores culturales quienes, a través de sus manifestaciones artísticas, hacen visible todo aquel elemento cultural que no permea a los medios de comunicación. Es el soporte mediante el cual se pueden representar y rescatar los saberes y conocimientos de distintas culturas a través de la manifestación cultural como la pintura, la música, el canto y el baile urbano. Por lo tanto, “el arte urbano puede convertirse en un recurso para la identidad de pueblos, culturas, costumbres propias de nuestra sociedad u otras realidades no visibles, que se muestran a través de la producción y realización de obras de arte plasmadas en el espacio público” (Salas, 2021, p. 14).

“Se trata de una forma de creatividad al servicio de la comunidad, trabajando para la conformación de vínculos y espacios de encuentro creativo. Podríamos situar estas prácticas en lo que se ha dado en llamar arte comunitario” (Dubatti y Pansera, 2006), con origen en los planteamientos que en los años setenta integraron dos tendencias clave: en primer lugar, la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo, y el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra (Palacios, 2009), (Bang 2013, p.5). “Su fin, (*graffiti*) es reconstruir la identidad a través de la ‘creación de sentido’, que permita un imaginario social donde la acción y la interacción sean común a todos los integrantes de la sociedad” (Muñoz, 2006, p. 11).

## El *hip hop* y el *graffiti* trascienden hacia América Latina

La comunidad latina también tuvo fuerte presencia en los inicios del *hip hop*. *B-Boys* como *Crazy Leggs*, originario de Puerto Rico, y otros bailarines “fueron responsables por la introducción a la práctica de acción acrobática que se hizo el elemento más conocido del baile” (Brick, 2005, p. 4). En cuanto al rap, “en Los Ángeles, cerca de 1990, los latinos de Cypress Hill comenzaron a desarrollar un estilo marihuanero, funky y peligroso. Eso les capturó audiencias fuera de la propia demografía” (Brick, 2005, p. 4). Igual que como sucedió en el Bronx, fue cuestión de tiempo para que la cultura adquiriera fuerza entre la comunidad joven. De acuerdo con Frith (1998), *el hip hop* como expresión cultural sirvió como un mecanismo de integración, identificación y pertenencia para las juventudes que se encontraban al margen de la cultura hegemónica debido a diversas condiciones de desigualdad social, cultural y económica. “El *hip-hop* nació de manos de los niños que desarrollaban sus propios entramados sociales, desde las pandillas a los clubs de karate, creando sus propios bailes, su poesía y su música, en un intento de hacer que la ciudad, violenta, cruel y a menudo incomprensible, se convirtiera en un entorno habitable” (Frith, 2005, p.192).

En algunos países de Latinoamérica se tiene registro de la llegada del *hip hop*, como es el caso de Chile, donde la historia lo marca en el año 1984. “Existen muchas opiniones acerca de sus orígenes y de los primeros cultores en el país, pero los antecedentes indican que la primera práctica observada en las calles de Santiago fue el ‘*breakdancing*’” (Muñoz, 2006, p.42). En Ecuador, el *hip hop* llega a mediados de los 80 de la mano de migrantes que viajaban al país extranjero de Estados Unidos y que al regresar a su país “traían consigo el conocimiento de las bases sobre las cuales se edificaba el *hip hop* y además eran los encargados de transferir las diferentes tendencias identitarias de esta cultura, como son la música, el vestuario, formas de relacionarse, símbolos y signos” (Salazar, 2013, p. 17).

Sin embargo, la posición que obtiene el *hip hop* en los países latinoamericanos tiene un contexto un poco diferente que, en Estados Unidos;

esto se debe a que no comparten precisamente la misma historia y, por lo tanto, no se desarrolla el mismo tipo de rebeldía. “Además, allí el *hip hop* no exhibe la relativamente estricta separación entre las razas que se ve en su país natal. Así que, aunque es un género extranjero, no tiene que significar tanta oposición cultural como en los Estados Unidos” (Brick, 2005, p. 11).

## La doble h y el graffiti llegan a México

En México también hubo un inicio del *hip hop*, como menciona Mendoza: “El *hip hop* llega a México en los ochenta de manera separada, transmitiéndose por los medios de comunicación, principalmente en películas y grupos musicales que tenían éxito artístico en estos años” (Mendoza, 2015, p. 7). Películas como *Wild Style* (1982) y *Beat Street* (1984) impactaron y transmitieron las bases de la cultura *hip hop* en México, sobre todo las expresiones del *graffiti* y sus pintas en los vagones de trenes neoyorquinos, así como los *house parties* y las mezclas de *DJs*; sin embargo, se tenía “una idea distorsionada de lo que es el rap, percibiéndolo solo como una música vacía, ‘para pasar el rato’” (Mendoza, 2015, p. 27).

Debido a la crisis económica que se vivió en México en la década de los setenta, muchos trabajadores regresaron a México y se establecieron en ciudades fronterizas donde los jóvenes comenzaron a replicar *graffiti*, además de la forma de vestir y de hablar, mismas que aprendieron en las ciudades norteamericanas. El *graffiti* en esos años llega de jóvenes que vivieron en los Estados Unidos y regresaron a ciudades como Tijuana, Aguascalientes y Monterrey, donde mostraron a otros las técnicas y maneras de hacer *graffiti*.

## La fusión del graffiti y la cultura fronteriza de México

Como ya se mencionó anteriormente, este movimiento surge en los barrios marginados del Bronx en la década de los setenta, y posteriormente se exterioriza a otros estados de la unión americana, encontrando muchos seguidores del movimiento en lugares como California, donde, por su

situación geográfica y su cercanía con la ciudad de Tijuana, se filtra la cultura *hip hop* en los años noventa y con ello las tendencias del *graffiti*, el rap y el *breakdance* a México.

Las ciudades fronterizas como Tijuana, Ciudad Juárez y Matamoros han sido clave para el desarrollo único del *hip hop*, motivando estudios sobre juventudes subalternas y sus espacios de socialización. Estas investigaciones en la frontera han ampliado su enfoque, pasando de comunidades chicanas o cholos “a los raperos, narcobaladistas y otra serie de culturas juveniles transfronterizas que desarrollan prácticas alrededor de la música, la sexualidad y otras actividades estéticas y lúdicas en los contextos recientes de violencia” (Olvera, 2016, p. 88).

Otro aspecto que surge en esta frontera mexicana en relación al *hip hop* estadounidense es que en esta zona se ha mezclado con la cultura, tradiciones y contextos mexicanos, creando así un estilo único conocido como *hip hop* fronterizo o *hip hop* en español. Esta fusión de culturas ha dado lugar a una escena musical vibrante y diversa, con artistas que utilizan el *graffiti* como una herramienta para contar sus historias y transmitir mensajes de cambio social.

En Ensenada, el *graffiti* surgió aproximadamente en los primeros años de los noventa con escritores como “Knser” y “Asko”, con un estilo colorido propio. Al ser un movimiento que tiene como medios de expresión actividades con tintes de rebeldía e insubordinación (practicado principalmente por jóvenes, además de innovador y muy llamativo), fue cuestión de tiempo para que la cultura del *graffiti* adquiriera fuerza entre la comunidad joven y principalmente en las zonas marginales con alto índice de violencia denominadas los barrios en las colindancias de la ciudad de Ensenada.

Durante esa década de los noventa surgieron los primeros *crews* de *graffiti* en Ensenada, que se distinguían por ser agrupaciones de jóvenes, tanto de algunas pandillas de los barrios como de escuelas secundarias y preparatorias. Algunos jóvenes se reunían en salones de baile como El Chaparral (icónico en la historia del *hip hop* de Ensenada), donde en sus tardeadas domingueras se concentraban centenas de jóvenes de la ciudad y, por ende, muchos *crews* de *graffiti*. Por las noches, al terminar las tardeadas, los *crews* se agrupaban para salir a “tirar rayas” por

las zonas centro de la ciudad, específicamente en las calles Juárez, La Primera, Reforma, entre otras zonas. Estas actividades no solo eran una forma de desafiar el espacio público, sino también de construir identidad y comunidad en un contexto urbano que ofrecía pocas alternativas de expresión para la juventud. Este movimiento se mantuvo activo por más de una década, aunque experimentó altibajos en su continuidad debido a factores sociales.

### **El movimiento *hip hop* y el graffiti en la cultura de Ensenada**

“Al *hip hop* se le reivindica como cultura por considerar que cumple con todos los elementos necesarios para lograr tal estatuto: lengua, cosmovisión y prácticas” (Lara, 2018, p. 70). A pesar de ello, el movimiento recibe fuertes críticas y censura, por la naturaleza de su origen en entornos violentos y por la agresividad de sus expresiones. Pero algo que también afecta a su reivindicación como cultura es que no cuenta con un espacio o territorio específico, “ya que, a diferencia de otras culturas, el *hip hop* no posee un espacio geográfico en el cual inscribirse” (Lara, 2018, p. 70). Este mismo factor lo convierte en una cultura viva, que puede tener representaciones a nivel global, en distintas razas e idiomas, ya que “no requiere territorio porque vive en las personas que lo practican y hacen suyo” (2018).

Actualmente, el *hip hop* en Ensenada tiene exponentes en sus cuatro elementos principales que presentan productos artísticos de buena calidad e incluso se destacan “esfuerzos de jóvenes con menores recursos y oportunidades que están intentando vivir de su trabajo artístico” (Olvera, 2018, p. 105). A pesar de ello, aún persiste esa percepción negativa por parte de la sociedad y las instituciones gubernamentales de Ensenada hacia la comunidad *hip hop* en general.

Sin embargo, existen comunidades de “*hip hoppers*” que no necesariamente están relacionadas con la violencia manifestada en las rayas en zonas particulares, privadas o en espacios públicos por el graffiti realizado de manera ilegal. Existen pocos espacios en los medios de comunicación que den información o contenido relacionado con el movimiento *hip hop*

de la ciudad y, sobre todo, la historia que existe desde sus inicios y cómo se ha transformado en la actualidad.

La estructura social del *hip hop* en la ciudad de Ensenada, Baja California, como en muchas otras ciudades, suele ser bastante diversa y multifacética. El concepto de *hip hop* parte de una ideología que, de acuerdo con Vago, sus funciones son la “legitimación y racionalización del comportamiento y las relaciones sociales; la provisión de una base para la solidaridad en un grupo o sociedad; y la motivación de los individuos para ciertos tipos de acción” (Vago, 2004, p. 21).

### **Desde los cuadernos y paredes a murales y las redes: evolución del *graffiti* a muralismo en Ensenada**

El *graffiti* tiene una estructura social basada en crews, colectivos o artistas individuales. Estas agrupaciones pueden colaborar en la producción de pintas o murales de carácter urbano. En Ensenada, por más de 30 años, la escena del *graffiti* ha sufrido evoluciones de la mano de algunos artistas urbanos que lo han evolucionado a la técnica del muralismo, el cual se ha aceptado de manera paulatina durante estas décadas y en los últimos años ha proliferado la demanda de esta actividad artística.

El muralismo urbano ha permeado las instituciones gubernamentales y educativas; imperan los proyectos de transformación social a través de espacios intervenidos con murales relacionados con temas educativos, sociales y culturales. “El *graffiti* nace como expresión gráfica de este amplio movimiento cultural en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales” (Muñoz, 2006, p. 40).

El año 2004 fue un parteaguas de la escena del *graffiti* de Ensenada. De acuerdo a los noticieros de ese año, se denominaba “De nuevo plaga de *graffiti*” a la reaparición del fenómeno urbano que, algunos años atrás, había reducido su práctica. Fue en ese año que el grafitero Nöche gana, junto a otro artista de la ciudad, un concurso de *graffiti* temático realizado por la preparatoria CECyTE Ensenada denominado Arte Urbano; esto los llevó a participar en un estatal de arte urbano en la ciudad de Tijuana,

donde se posicionaron en 2.º lugar. A partir de este evento comienzan a surgir proyectos en la ciudad relacionados con el arte urbano, como la vinculación de este artista con el Ayuntamiento de Ensenada y los programas culturales para transmitir a manera de exposición algunas piezas en este estilo.

En octubre del año 2006 se realiza otro concurso de *graffiti* titulado Halloween-NADA, el cual lo vuelve a ganar Noche, generando un reconocimiento en la comunidad ensenadense, lo que generó la vinculación con el Gobierno de Baja California y con la preparatoria Cecyte para llevar a cabo los primeros talleres de arte urbano en Ensenada.

Entre los años 2005 y 2007 surgen proyectos y murales de pequeña escala en la ciudad de Ensenada, así como exposiciones de arte urbano en espacios públicos como parques y jardines, además de pinta de murales en escuelas primarias a través de programas de gobierno municipal como el titulado Vive con sentido del XVIII Ayuntamiento de Ensenada y apoyo de organizaciones civiles tales como la agrupación O7, que se vincula con el artista Nöche para la ejecución de murales.

Comenzaba una era para el desarrollo del *graffiti* y su evolución al muralismo urbano. Esta evolución permitió al *graffiti* integrarse en programas culturales, proyectos educativos y colaboraciones con instituciones, transformando el entorno físico de las ciudades y generando un diálogo entre los artistas y sus comunidades.

Estos primeros murales, pintados en escuelas primarias, se destacaban por tener mensajes promocionando el deporte, la cultura, la música, el estudio, la prevención del delito, entre otras temáticas (véase Imagen 22). Se combinaban letras estilo *graffiti* con imágenes e ilustraciones animadas en colores vivos, lo que generó una empatía con las comunidades.

**Imagen 22.** Haz Deporte



*Nota:* Del Programa Vive con Sentido del XVIII Ayuntamiento de Ensenada, Nöche y O7, año 2006.

En el año 2008 y tras varias piezas y murales urbanos por la ciudad de Ensenada, el artista Nöche es invitado a participar en un programa del Instituto de Cultura de Baja California (ICBC), como coordinador. Este programa buscaba, por una parte, difundir el patrimonio cultural de Ensenada a través de murales artísticos en estilo *graffiti*, así como seguir promoviendo actividades como la cultura y el deporte.

En este periodo se forma la agrupación SUAT (Sociedad Urbana de Arte Temático o Street Urban Artist Team), liderada por Nöche y apoyada por el ICBC para la gestión y realización de murales en distintas partes de la ciudad.

**Imagen 23.** Fray Junípero Serra



**Nota:** El artista Nöche posando en uno de sus primeros rostros en estilo urbano, año 2008.

El objetivo del ICBC y el S.U.A.T. era promover el patrimonio cultural e histórico de Ensenada, así como representar a personajes icónicos de México y/o de la ciudad. “En el ámbito de la cultura *hip hop*, pensar al *graffiti* en estos términos permite visualizarlo como constituido por elementos de carácter simbólico que otorgan sentido a la realidad social de dicha manifestación cultural, transformando lo no conocido en un código cercano, representativo y, en definitiva, familiar” (Muñoz, 2006, p. 37).

### **Muralismo urbano en Ensenada: una estrategia de transformación cultural y social**

Ahora bien, “el arte urbano resultó una oportuna e intercultural estrategia didáctica de diálogo y relación de saberes artísticos y culturales; que si bien son diferentes en tiempo y espacio, al ensamblarse de forma pertinente y estratégica, tienen un gran impacto en los jóvenes” (Quezada, 2022, p. 306). Durante los años 2010 a 2015, surgieron nuevas formas

de impulsar la cultura a través de las artes plásticas, destacando el muralismo urbano como una de las más significativas. En esta segunda etapa del muralismo en Ensenada, el discurso visual experimentó una transformación tanto en su estética como en su percepción artística. Estas obras comenzaron a ser mejor aceptadas por las comunidades, quienes encontraron en ellas no solo expresiones artísticas, sino también un reflejo de sus propias identidades, historias y cultura.

Además, los murales se convirtieron en herramientas para resignificar espacios públicos, fomentando el sentido de pertenencia y fortaleciendo los lazos entre los habitantes. Este movimiento también promovió el diálogo entre artistas y comunidades, abordando temas sociales, culturales y medioambientales que resonaban profundamente con los contextos locales, generando conciencia colectiva y fomentando la participación activa de los habitantes en la transformación de su entorno. Los murales servían como plataformas para reflexionar sobre problemáticas comunes y construir narrativas compartidas que fortalecieron el sentido de identidad y pertenencia.

En esta etapa, se observó una mejora significativa en la estética del artista urbano, especialmente en la representación de rostros, que adquirieron mayor profundidad y realismo. Los detalles técnicos, como el manejo de sombras, contrastes y proporciones, evidenciaron una evolución en la destreza del muralista, fusionando elementos del realismo con estilos más contemporáneos (véase Imagen 24). Además, el discurso visual de estas obras se enriquece contextualmente, integrando elementos específicos de la cultura local, los valores sociales y las problemáticas contemporáneas.

**Imagen 24.** José Clemente Orozco y el Hombre en llamas



*Nota:* Pintado en el Jardín de Niños José Clemente Orozco, Ensenada, B.C. por Nöche, año 2012.

Los murales se convirtieron en poderosos vehículos de comunicación que no solo reflejaban la realidad, sino que también invitaban a la reflexión sobre temas como la identidad, la justicia social, la memoria colectiva y el medioambiente. Este enfoque permitió que el arte urbano fuera percibido no solo como una forma de expresión estética, sino también como una herramienta para la construcción de conciencia y el fomento de un diálogo crítico, inclusivo y transformador, que impulsaba a la comunidad a cuestionar su entorno y valorar su historia.

Es importante señalar que la evolución mostrada en la ejecución de los murales en esos años fue notoria en la sociedad. Uno de los aspectos a resaltar es el impacto en el componente educativo. Desde jardines de niños, así como escuelas primarias, secundarias y preparatorias, abrían sus puertas para recibir proyectos de arte urbano y muralismo. En decenas de escuelas se pintaban murales urbanos. Dejando de lado los anteriores murales con imágenes de personajes de caricaturas o similares. Es en este periodo que el muralismo urbano empieza a comercializarse entre los locatarios y microempresarios; esto generó oportunidades para otros

artistas y muralistas de generar una fuente de empleo. “Lo que subyace tras el *graffiti* no solo alude a una demarcación de territorio, sino a una relación dialógica y dialéctica con el entorno físico, político, económico y social que va más allá del mero marcaje del territorio” (Barbero JM. 2002).

En los años posteriores, la escena del arte urbano en Ensenada experimentó un crecimiento notable, con la aparición de nuevos artistas que contribuyeron a la diversificación y expansión del muralismo en la ciudad. A la par de este proceso, el artista Nöche ingresa a la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, lo cual marcó un antes y un después en la evolución de su trayectoria. Su formación académica y su creciente involucramiento en proyectos culturales no solo ampliaron su visión artística, sino que también facilitaron la conexión con la empresa privada.

Este cambio propició una expansión exponencial del muralismo en Ensenada, especialmente con la adopción de formatos más grandes y ambiciosos que transformaron el paisaje urbano. Los murales de mayor escala comenzaron a aparecer en las fachadas de edificios de distintas facultades de la Universidad Autónoma de Baja California, convirtiéndose en verdaderas obras de arte que no solo decoraban la ciudad, sino que también la redefinieron visualmente (ver Imagen 25). A su vez, este fenómeno atrajo la colaboración de diversas organizaciones medioambientales, que vieron en los murales una oportunidad para transmitir mensajes.

La integración de la empresa privada como mecenas de estos nuevos proyectos también jugó un papel crucial en este auge del muralismo. Las empresas locales, conscientes del impacto cultural y social que estas obras podían generar, comenzaron a financiar y patrocinar murales como parte de sus iniciativas de responsabilidad social empresarial. De esta manera, el arte urbano en Ensenada no solo se ha consolidado como una forma de expresión artística, sino también como un medio para promover el cambio social, la conciencia ecológica y el fortalecimiento de la identidad local, abriendo nuevas posibilidades para la colaboración entre el arte, la comunidad y los diferentes sectores de la sociedad.

Esta sinergia ha permitido que el muralismo se convierta en una herramienta poderosa para abordar problemáticas locales, crear espacios de reflexión colectiva y fomentar el sentido de pertenencia entre los

habitantes.

Además, propició el surgimiento de un entorno culturalmente vibrante, donde el arte no solo embellece, sino que también educa, inspira y moviliza a la comunidad hacia acciones concretas para mejorar su entorno.

**Imagen 25.** *Universo FCAyS*



*Nota.* Pintado en Facultad de Ciencias Administrativas y Sociales, campus Valle Dorado, Ensenada, B.C. Año 2017.

El desarrollo profesional del artista no solo se limitó a perfeccionar su técnica en la creación de murales, sino que también se reflejó en su capacidad para gestionar recursos y establecer vínculos estratégicos con diversos sectores.

A lo largo de su trayectoria, el artista adquirió competencias en la gestión cultural que le permitieron articular colaboraciones con empresas privadas, instituciones gubernamentales a nivel estatal y federal, así como con fundaciones y organizaciones internacionales. Estas habilidades en

la gestión de proyectos culturales no solo garantizaron el financiamiento y la materialización de iniciativas más ambiciosas, sino que también contribuyeron al fortalecimiento del reconocimiento del muralismo urbano como una herramienta legítima para el desarrollo social y de culto.

**Imagen 26.** *Canto a la Luna y los cerros sagrados*



*Nota:* Mural basado en el poema de la cantora Pa ipai Delfina Albáñez, en vinculación con la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, año 2019.

Esta capacidad de vinculación no solo garantizó el financiamiento de proyectos más ambiciosos, sino que también fortaleció el reconocimiento del muralismo urbano como una herramienta legítima para el desarrollo social y cultural en Ensenada (ver Imagen 26).

La profesionalización de estas actividades posibilitó que el artista supere las barreras tradicionales asociadas al arte urbano, anteriormente considerada una práctica marginal o vandálica. Al integrar a actores clave en sus proyectos, se continúa logrando un impacto significativo en la percepción social del muralismo, el cual se ha consolidado como un medio efectivo para abordar problemáticas sociales, culturales y medioambientales de relevancia local.

**Imagen 27.** *El color de la muerte*



*Nota.* Ubicado en la Benemérita Escuela Normal Estatal Jesús Prado Luna. Nóche 2022.

Estas colaboraciones no solo impulsan la realización de murales que resignifican y embellecen los espacios públicos, sino que también están fomentando un cambio en las narrativas urbanas, destacando el valor del arte urbano como una expresión cultural capaz de promover la transformación comunitaria y la identidad (ver Imagen 27).

## Conclusiones

La presente investigación ha demostrado cómo el *graffiti* y el arte urbano en Ensenada han desempeñado un papel fundamental en la transformación del paisaje urbano, desafiando las percepciones tradicionales del vandalismo y posicionándose como una poderosa herramienta de expresión cultural. A través de los murales y otras intervenciones artísticas en diversos espacios públicos, el arte urbano ha logrado revitalizar barrios, mejorar la identidad local y generar un vínculo más estrecho entre los habitantes, el gobierno y el sector privado. Este fenómeno no solo ha transformado visualmente la ciudad, sino que también ha abierto un diálogo sobre temas sociales, culturales y medioambientales.

A través de la documentación fotográfica de los murales y las intervenciones en los últimos 20 años, se evidencia cómo el arte urbano ha

evolucionado y se ha integrado en proyectos de recuperación de espacios, logrando que estas obras sean vistas no solo como expresiones artísticas, sino como elementos que enriquecen y redefinen el entorno urbano. La percepción de la sociedad, el gobierno y la empresa privada ha ido cambiando gradualmente, reconociendo el potencial del *graffiti* y el arte urbano como motores de cambio social y cultural.

El estudio realizado aporta información valiosa sobre un fenómeno cultural aún poco documentado en Ensenada, resaltando su importancia como una forma de regeneración urbana y un medio para fomentar la inclusión social.

Es importante destacar que el arte urbano en Ensenada no solo ha transformado el paisaje visual de la ciudad, sino que también ha generado un impacto tangible en su tejido social. Las iniciativas artísticas se han accionado como catalizadores de cambio, movilizandorecursos, fomentando la participación comunitaria y fortaleciendo las redes de colaboración entre artistas, instituciones y la sociedad en general. Este fenómeno evidencia que, cuando se integra de manera estratégica, el arte urbano puede trascender su carácter estético para convertirse en un medio efectivo de regeneración urbana.

En este contexto, el presente estudio contribuye al entendimiento del papel del arte urbano en la construcción de una narrativa colectiva que refuerza el sentido de pertenencia, fomenta la reflexión sobre temas contemporáneos y plantea nuevas posibilidades para el desarrollo cultural y social de la ciudad. La evolución de la percepción del *graffiti* y el muralismo en Ensenada continúa señalando un camino prometedor hacia la revalorización de estas expresiones como herramientas para la creación de entornos más resilientes e inclusivos.

## Referencias bibliográficas

Bang, C. L. (2013). *El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social: Experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires*. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3608/CONICET\\_Digital\\_Nro.4839\\_A.pdf?sequence=2](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3608/CONICET_Digital_Nro.4839_A.pdf?sequence=2)

- Barbero, J. M. (2002). *De la ciudad mediada a la ciudad virtual. Innovatec – Innovarium: Inteligencia del Entorno*.
- Brick, A. (2005). *Investigación del hip-hop latino*. University of California, Berkeley. <https://fog.ccsf.edu/~abrick/works/Investigación%20del%20hip-hop%20latino.pdf>
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The SAGE handbook of qualitative research* (4th ed.). SAGE Publications.
- Dubatti, J., & Pansera, C. (2006). *Cuando el arte da respuestas*. Editorial Artes Escénicas.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 10. <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Frasco Zuker, L., & Toth, F. (2008). *La génesis del hip hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico*. IX Congreso Argentino de Antropología Social, Universidad Nacional de Misiones. <https://cdsa.aacademica.org/000-080/454.pdf>
- Frith, S. (1988). El arte frente a la tecnología: El extraño caso de la música popular. *Papers: Revista de Sociología*, 178–196. <https://www.raco.cat/index.php/Papers/article/download/25019/56406>
- Lara, C. (2018). *Las mujeres y sus prácticas discursivas en la cultura Hip Hop en México: Un estudio en torno a las manifestaciones de agencia y resistencia genéricas* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Dirección General de Bibliotecas, UNAM.
- Martín-Juan, C. (2017). Las leyes del hip hop: Normas no escritas de una cultura definida. En *Voces alternativas: Investigación multidisciplinar en comunicación y cultura*. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/93485/Pages%20from%20978-84-17270-21-6-13.pdf?sequence=1>
- Mendoza Olvera, D., & Sánchez Torres, E. (2015). *El hip-hop: Una cultura viva*. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/ff0f7906-ba6c-43b0-9ef1-31961272ed61/content>
- Muñoz Farías, D. (2006). *Nuevas formas de representación social: Una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del graffiti hip hop en Santiago*. [https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/106527/munoz\\_d.pdf](https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/106527/munoz_d.pdf)

- Olvera, G. (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 28(56), 85–111. <https://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v28n56/0187-7372-fn-28-56-00085.pdf>
- Quezada Vera, C. Á. (2022). Arte urbano en la interculturalidad: Una experiencia artística y pedagógica en una comunidad Kichwa de Ecuador. *Ñawi: Arte, Diseño, Comunicación*, 6(2), 289–308. <https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/978/988>

