

JUVENTUD, GRAFFITI, SUBLIMACIÓN Y VIOLENCIA

Juan Pablo Alva García

En las últimas décadas, la incidencia de fenómenos violentos ha incrementado rápidamente. Si bien sus orígenes son multifactoriales, lejos de constituir un fenómeno en el que priman elementos de irracionalidad, responden a una estructura determinada por motivaciones que pretenden justificarla.

Aunado a sus expresiones más violentas, existe otra amplia variedad de actos considerados violentos que requieren igualmente de nuestra atención. Entre éstos, uno de los que ha generado mayor controversia, desde que emergiera hace un par de décadas, es el graffiti. Definido como cualquier inscripción o imagen realizada en edificaciones que no fueron construidas con el fin de mostrarlos —esto establece la diferencia entre graffiti y mural: el primero es azaroso en su planteamiento, mientras que el segundo se sitúa en un emplazamiento previamente diseñado para éste—,¹ ya sea de manera grabada con objetos metálicos o con algún tipo de pintura, el graffiti ha sido cuestionado desde el principio como una actividad que dibuja una fina línea entre el arte y el acto delictivo. Esta condición de marginalidad y controversia lo hace un objeto ideal para analizarlo desde una mirada psicológica, tomando en cuenta que existe poca literatura desde una visión psicoanalítica.

En la actualidad, ninguna persona puede escapar al hecho de que vivimos en un mundo plagado de violencia. Estadísticamente hablando, este hecho ha ascendido en los últimos años hasta ser considerado como un problema de salud pública por la Organización Mundial de la Salud. Tan sólo en 2002, el 21% de los decesos de cualquier país fueron provocados por actos violentos; así, en los países que presentan una mayor problemática al respecto, los gastos para prevenir y atender estos hechos alcanzaron el 5% de su PIB.² Además, la violencia ha dejado de estar confinada a espacios específicos de grandes conflictos armados y delincuencia organizada, pues a la par que éstos crecen, la violencia también se deja sentir en los espacios personales de los sujetos en el día a día.

En este contexto, en nuestro país no ocurre algo diferente. Tan sólo en el 2008, el Instituto Ciudadano de Estudios sobre la Inseguridad (ICESI) reportó una tasa de 12,000 delitos anuales por cada 100 mil habitantes.³ En 2010, las cifras no han hecho más que aumentar —producto de la cruzada del gobierno contra el crimen organizado—, resultando en más de 28 mil muertos entre 2006 y 2010.⁴

Entonces, la violencia se percibe actualmente, no ya como un elemento extraño y ajeno a nuestra realidad, sino como uno de los elementos primordiales sobre los que se desarrolla el devenir del día a día y, por tanto, como un elemento que se encuentra presente en todos los aspectos de la vida de los sujetos. Entonces, sería de esperar su presencia en las manifestaciones más básicas de la cultura popular. Como señala María Jesús Ruíz Fernández, la violencia, como una ocurrencia natural, ha encontrado desde siempre su lugar en

¹ Cfr. Armando Silva, *Los imaginarios nos habitan*, OLACCHI, Quito, 2008.

² Cfr. OMS, *Informe mundial sobre la violencia y la salud (Sinopsis)*, OMS, Ginebra, 2002. Disponible en: <https://bit.ly/2L17OIs>.

³ Cfr. ICESI, *Quinta Encuesta Nacional sobre Inseguridad (ENSI-5)*, ICESI, México, 2008.

⁴ Cfr. ICESI, *Séptima Encuesta Nacional sobre Inseguridad (ENSI-7)*, ICESI, México, 2010. También debemos considerar que estos datos se refieren a las manifestaciones del crimen, que están lejos de ser la única forma bajo la cual se presenta la violencia, pues la violencia familiar, de género, el maltrato y otras de sus formas, son considerados igualmente problemas que es preciso atender.

las narraciones tradicionales y expresiones populares.⁵ La cultura popular, tomando por ésta al entramado de expresiones arraigadas de una sociedad, pertenecientes tanto al folklor popular como a las manifestaciones de los medios masivos, es reconocida por lidiar constantemente con temas de actualidad.⁶

Los jóvenes, más específicamente hablando, juegan un papel preponderante en estas representaciones; dadas sus condiciones, se ven plenamente envueltos en estos fenómenos. La juventud anuda, más que ninguna otra época en la vida humana, “el cuerpo, lo psíquico y lo social”.⁷

Si bien el proceso adolescente tiene ciertas constantes, la producción de diferentes subjetividades va a cambiar de acuerdo con los diferentes medios sociales en los que un individuo realice su proceso de desarrollo.

Una de las expresiones populares que se ha gestado desde la juventud es el graffiti,

una inscripción urbana que corresponde a un mensaje, conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta.⁸

De este modo, el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido, género de escritura poseído por condiciones de perversión que, precisamente, se cualifica entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano que mantiene tal mensaje como reservado o de prohibida circulación social.

De acuerdo con Silva, “el graffiti es un objeto diseñado para pervertir el orden”.⁹ En ese sentido, queda implícita una dimensión de violencia, arropada bajo las tres características antes mencionadas: marginalidad, anonimato y espontaneidad. Así, Reguillo ha establecido que esta actividad proviene, en parte, de una necesidad de marcar territorios ante una realidad que resulta convulsiva y constantemente cambiante, como una forma de establecer un control de ésta.¹⁰ Por su parte, Angar nos recuerda que no es posible “diferenciarse sin oponerse”.¹¹ Aunado a lo anterior, Zamudio ha encontrado que los jóvenes encuentran en el graffiti una forma de expresar su deseo de ser reconocidos, sin importar si para ello tienen que importunar a los dueños de las fachadas que funcionan como medios para transmitir sus mensajes.¹² En este sentido, Figueroa nos recuerda que el graffiti es “la tradición discursiva más subversiva de la historia de la civilización”,¹³ esto, considerando su carácter de “pequeño vandalismo” como un componente de agresividad retraído que constituye una válvula de escape social sin tener que recurrir a la agresividad.

Aún cuando permanece el debate sobre la condición del graffiti en tanto que arte o como un acto subversivo o directamente violento, Jones señala que la más importante motivación para el graffiti ilegal es la segunda y que el estilo, forma y contenido, son secundarios a los elementos de riesgo, libertad y camaradería.¹⁴ Del mismo modo, su concepción coincide con la de Silva al señalar que la condición primordial del graffiti reside en su carácter de ilegalidad, remarcando que, incluso dentro de los círculos de practicantes del graffiti,

⁵ Cfr. María Jesús Ruíz Fernández, “Cultura popular y violencia de género”, *¿Ubi Sunt?*, N° 19, Cádiz, 2006.

⁶ Cfr. Hugues Sánchez Mejía & Leovedis Martínez Durán (comps.), *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, Valledupar-Unicesar, Barranquilla, 2004.

⁷ Virginia Ungar, “Adolescencia y culturas urbanas”, *Controversias en psicoanálisis de niños y adolescentes*, N° 4, Buenos Aires, 2009, p. 1.

⁸ Armando Silva Téllez, *Graffiti. Una ciudad imaginada*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1986, p. 28.

⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁰ Cfr. Rossana Reguillo Cruz, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2000.

¹¹ Virginia Ungar, “Adolescencia y culturas urbanas”, *op. cit.*, p. 8.

¹² Cfr. Carlos Alberto Zamudio Angles, *Las redes del narcomenudeo. Cómo se reproducen el consumo y el comercio de drogas ilícitas entre jóvenes de barrios marginados*, Tesis para optar por el Título de Licenciado en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2007.

¹³ Fernando Figueroa Saavedra, *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Minotauro Digital, Madrid, 2006.

¹⁴ Cfr. Susan Jones (Ed.), *Art in public: What, why and how*, AN Publications, Pennsylvania, 1992.

se excluye a aquellos que se limitan a practicar su variante legal.¹⁵ Es esta una condición primordial de reclamo y transgresión, al mismo tiempo que las subjetividades que se desenvuelven en el entorno de los jóvenes dedicados al graffiti atraen el interés de la psicología para explicar estos fenómenos.

ORIGEN HISTÓRICO DEL GRAFFITI

El graffiti es un medio de expresión que retoma los fundamentos del arte contenidos en las pinturas rupestres: pintura mural, pictografías y símbolos crípticos. De la misma manera, los piratas y marineros —desde aproximadamente el siglo V a.C.—, en sus viajes, dejaban grabadas sus iniciales en las paredes de piedra quemando un corcho. También en las celdas de prisioneros podemos encontrar frases, registros de días, dibujos, etc., lo que también hace parte de la evolución de esta cultura.

Durante el Imperio Romano, de manera anónima, se crearon protestas y profecías en los muros, generadas como denuncias ante el abuso de los líderes, la inconformidad del pueblo y problemas de la civilización: mensajes utilizados como medio de protesta del pueblo. De igual manera, durante la Guerra Cristera o Cristiada —en México de 1926 a 1929—, muchos cristianos se refugiaron en catacumbas y dejaron sus creencias grabadas en las paredes, así como su ideología, identificándose con un pez.¹⁶

En el año de 1968, en Francia, se produce un gran auge y, al mismo tiempo, el país se ve seriamente afectado por el graffiti. Asimismo, en la década de los 60's, América Latina utiliza este medio para intentar comunicarse con las autoridades durante los movimientos revolucionarios, sin embargo, no lo consideraban graffiti. A mediados de los 60's, en Estados Unidos, sobre todo la población juvenil, se dedicó a utilizar como espacios de expresión artística los baños, restaurantes y hasta los prostíbulos, pero el graffiti tiene su explosión en Nueva York, en los barrios bajos y los suburbios, en donde los artistas empezaron a grabar sus iniciales o sus nombres, sobre todo en el metro, para darse a conocer y dejar huella, así como por motivos de territorialidad.¹⁷

El gran auge se dio con la aparición del hip-hop, un estilo musical originario del sur del Bronx en Nueva York que consiste en una serie de versos que por lo general riman entre sí y siguen un ritmo casi monótono y tiene relación con el “break dance”, de lo que se derivaron luego otros tipos de rap. El hip-hop fue una de las mayores influencias en el graffiti americano y, por mucho tiempo, fue la más popular.

Al tiempo que el fenómeno iniciaba en Nueva York, empezó a extenderse hasta Europa, donde los trenes se estaban convirtiendo en un objetivo. Hoy en día, el graffiti obedece a un movimiento que no sólo trata de expresarse ante el mundo, pues existe una gran competencia por presentar diseños cada vez más llamativos, creativos, elaborados y capaces de sobresalir del resto. El número de artistas se incrementó y, de esta manera, se comenzaron a juntar en grupos llamados “crews” o tropas que reúnen a varios graffiteros.

El graffiti como arte es una obra cuyo interés es incitar al espectador a una reflexión a través de la activación sensorial que produce una obra hecha en un espacio público, con gran formato, en propiedad ajena, de manera rápida, con materiales como aerosoles, plumones, pintura o cualquier objeto que marque o raye la superficie según lo desee el individuo urbano.

¹⁵ Armando Silva Téllez, *Graffiti. Una ciudad imaginada*, op. cit.

¹⁶ Cfr. Vania Salles & José Manuel Valenzuela, *En muchos lugares y todos los días*, Colegio de México, México, 1997.

¹⁷ Cfr. Sara Giller, “Graffiti: Inscripting transgression on the urban landscape”, *Art Crimes*, 1997. Artículo digital disponible en: <http://bit.ly/2KptMzC>.

La palabra *graffiti* tiene sus raíces en el latín; en italiano, es el plural de *graffito* y se refiere a las inscripciones hechas en edificios, ya sea de manera pintada o grabada. El graffiti puede ser definido como cualquier inscripción o imagen realizada en edificaciones que no fueron construidas con el fin de mostrarlos, ya sea de manera grabada con objetos metálicos o con algún tipo de pintura, como lo son el aerosol, el lápiz, la pluma o la pintura acrílica, entre otros.

El graffiti se divide en dos grandes categorías: el utilitario y el no utilitario. El graffiti utilitario, como su nombre lo dice, es el que tiene un uso definido y claro tanto para el creador como para el observador, ya sea el simple objetivo de insultar hasta servir como una señalización. Para pertenecer a esta categoría, la obra debe ser una simple inscripción sin ningún tipo de creatividad en el diseño, es decir, expresa lo que se entiende literalmente al leer la inscripción. Ahora bien, el graffiti no utilitario es el que se ha planteado como poseedor de un contenido artístico. Es posible distinguirlo a simple vista, es más elaborado y se acerca a una abstracción no figurativa explosiva en sus colores y formas; su estructura compositiva tiende a transmitir emociones propias del individuo urbano y a ampliar su mensaje en un contenido más allá de lo estrictamente pragmático.

Por su parte, Figueroa señala los siguientes cinco puntos como base del graffiti:

- 1) Un medio de expresión o comunicación no institucional que se basa en representaciones bidimensionales o tridimensionales;
- 2) Se realiza manualmente, con auxilio o no de maquinaria o instrumentos, sobre un soporte fijo, estable o inestable;
- 3) Puede representar un carácter lúdico, ritual, estético, informativo o ideológico de modo independiente o combinado;
- 4) Su autor, desde la marginalidad o clandestinidad, incurre en la impropiedad e indecorosidad en una actuación eminentemente transgresora;
- 5) Como producto u objeto, es efímero, más allá de las circunstancias o intenciones de su autor.¹⁸

Así, la obra que logra no sólo ser vehículo de expresión de ideas del autor, sino también motivo de conmoción y reflexión en el espectador, es la que se considera aquí como obra de arte. Ciertos graffiti cumplen con esto manifestando una idea central para lograr la reacción del espectador, mientras que otros son simples pintas que no invitan a la reflexión, diseños iconográficos sin un significado estético.

GRAFFITI COMO ARTE Y COMO SUBLIMACIÓN

Uno de los principales puntos de discusión sobre el graffiti tiene que ver con su condición o no como arte. Stowers, a este respecto, señala que el graffiti cumple con todas las condiciones para ser considerado arte dadas sus propiedades, bases y arreglo estético.¹⁹ Además, Stowers describe cuatro condiciones que establecen el lugar del graffiti como arte:

- 1) La intención de crear arte
- 2) Una historia establecida de desarrollo de técnica
- 3) Reconocimiento por parte del mundo del arte
- 4) Reconocimiento por parte del público.²⁰

¹⁸ Cfr. Fernando Figueroa Saavedra, *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, op. cit.

¹⁹ Cfr. George C. Stowers, "Graffiti art: An essay concerning the recognition of some forms of graffiti as art", *Art Crimes*, 1997. Artículo digital disponible en: <http://bit.ly/35FSPpt>.

²⁰ *Ibidem*.

Sobre este último punto, Silva propone las coincidencias entre graffiti y arte de otra manera, al afirmar que el graffiti puede convertirse en *objeto-arte*, según nuestra propia argumentación, cuando los aspectos materiales de la puesta en forma (las valencias operativas) priman sobre las condiciones pre-operativas (marginalidad, anonimato y espontaneidad).²¹ Sobre este punto, Grivetti agrega que

la inclinación por un graffiti-arte tiende a liberar al graffiti de las condiciones ideológicas y subjetivas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y que al ser esas condiciones estructurales, tal liberación puede conducirnos a la descalificación del graffiti para que tal operación icónica entre a formar parte de otra clase de enunciados, como sería el caso del arte.²²

Por su parte, Werwath reconoce que, si bien el graffiti cumple con las condiciones para poder ser llamado arte, no lo hace en todas sus vertientes, siendo la principal variante del graffiti, el tagging, aquel que no cumple con todas las condiciones, además de tener un objetivo completamente distinto.²³ De esta manera, podemos establecer, en primera instancia que, si bien existen condiciones de arte en el graffiti, también existe un trasfondo totalmente distinto que atrae a los graffiteros a practicarlo, mismo que podría estar relacionado con la condición sublimante de un arte que encuentran útil como método de protesta.

SUBLIMACIÓN

Freud usa ese término por primera vez en una carta a Fliess en 1897, dándole un sentido diferente al que le daría más adelante a partir del historial clínico de Dora. En la carta, habla de la sublimación cuando se refiere a las fantasías que reproducen escenas en la histeria, diciendo de ellas: “Son edificios protectores, sublimaciones de los hechos, embellecimientos de ellos, y al mismo tiempo sirven al autodescarga”.²⁴

En 1901, Freud redacta su *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, refiriéndose a la sublimación como aquello que permite nuestros logros culturales:

Las perversiones no son bestialidades ni degeneraciones en el sentido patético de la palabra. Son desarrollos de gérmenes, contenidos todos ellos en la disposición sexual indiferenciada del niño, cuya sofocación o cuya vuelta {*Wendung*} hacia metas más elevadas, asexuales —su sublimación— están destinadas a proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales.²⁵

Posteriormente, en su texto *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna*, plantea la sublimación como una facultad que viene de la misma pulsión sexual. Al respecto, dice: “A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la *sublimación*”.²⁶ Más adelante, en la quinta de sus *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, la define como un proceso mediante el cual “la energía de mociones infantiles de deseo no es bloqueada, sino que permanece aplicable si a las mociones singulares se les pone, en lugar de la meta inutilizable, una superior, que eventualmente

²¹ Cfr. Armando Silva Téllez, *Graffiti. Una ciudad imaginada*, op. cit.

²² L. Grivetti, “Graffiti – Tagging: Ancient and modern”, University of California, 2005. No existe registro documental de la existencia de este artículo en línea. [N. del E.].

²³ Cfr. Timothy Werwath, “The culture and politics of graffiti art”, *Art Crimes*, 2006. Artículo digital disponible en: <http://bit.ly/3qnM9UP>.

²⁴ Sigmund Freud, “Carta 61 (2 de mayo de 1897)”, en *Fragmentos de la correspondencia con Fliess* (1950 [1892-99]), Obras Completas, Tomo I, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 288.

²⁵ Sigmund Freud, *Fragmento de análisis de un caso de histeria* (1905 [1901]), Obras Completas, Tomo VII, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 45.

²⁶ Sigmund Freud, *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* (1908), Obras Completas, Tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 168.

ya no es sexual”.²⁷ Finalmente, en *Introducción del narcisismo*, Freud dice: “La sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual”.²⁸

Freud encuentra distintas salidas para la pulsión, pero se detiene, sobretodo, en el estudio de cuatro de ellas:

- 1) El *trastorno hacia lo contrario*.- Ocurrido a través de dos procesos distintos, uno de los cuales tiene que ver con la meta, la cual pasa de ser activa a ser pasiva —de martirizar a ser martirizado, de mirar a ser mirado—; el otro tiene que ver con el contenido y es cuando hay una “mudanza del amor en odio”.²⁹
- 2) La *vuelta hacia la propia persona*.- En este caso, lo que cambia es la vía del objeto y no la meta. El masoquismo es un sadismo vuelto hacia el propio *yo* y el exhibicionismo incluye el mirarse el cuerpo propio.
- 3) La *represión*.- Cuando la pulsión sexual entra en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo, su destino es la represión, pero aun así no evita que la pulsión siga existiendo en lo inconsciente y, como resultado de esa existencia, surja la neurosis y, con ella, el síntoma.³⁰
- 4) La *sublimación*.- Este cuarto se explica con más detenimiento en los siguientes párrafos.

En su artículo *La represión*, uno más entre sus textos metapsicológicos, nos presenta otros tres destinos posibles para la pulsión, emparentados, sin embargo, con un factor *cuantitativo*: a) es sofocada por completo; b) sale a la luz como un afecto coloreado cualitativamente; c) se muda en angustia. En esos dos últimos destinos, las energías psíquicas de las pulsiones se convierten en afectos y sobretodo en angustia.³¹

La sublimación, pues, es uno de los destinos para esa pulsión sexual interna y constante que el individuo puede utilizar cuando se hace necesaria otra salida que no sea la satisfacción sexual.

Por su parte, Lacan, en el *Seminario 7, La ética del psicoanálisis*, produce un giro al plantear que esa meta diferente se relaciona con *das Ding*, la Cosa, en tanto que ella, diferente del objeto, eleva al objeto “a la dignidad de la cosa”.³² La sublimación, en este entendido, da cuenta de una forma de realización pulsional, en el sentido de poner al descubierto el vacío central que lo *real* implica a partir del momento en que el significante entra en escena. El vacío interior de una vasija —al mismo tiempo su causa y su efecto— es el vacío que crea la sublimación, reproduciendo, así, la falta de la que procede: crea desde la nada a partir del agujero.³³

Agregada la pulsión de muerte —no como pulsión de destrucción, sino como aquella a partir de la cual se puede crear desde cero—, el artista aparece como un condenado a crear, no puede escapar de ello. En este sentido, para Lacan, la repetición es la estructura fundamental de la sublimación. Es así que, mediante la creación, el artista eleva al objeto a la dignidad de la Cosa, un objeto en una función especial, que no es efecto sino causa, por la excelencia propia de la Cosa siempre velada, relacionada con el vacío central que lo *real* inaugura. Entonces, a diferencia de Freud —quien niega la meta sexual—, Lacan plantea que el “objeto sexual” queda acentuado en la sublimación.³⁴

²⁷ Sigmund Freud, *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* (1910b), Obras Completas, Tomo XI, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 49-50.

²⁸ Sigmund Freud, *Introducción del narcisismo* (1914), Obras Completas, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 91.

²⁹ Sigmund Freud, *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915a), Obras Completas, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 122.

³⁰ Cfr. Sigmund Freud, *La represión* (1915b), Obras Completas, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

³¹ Cfr. *ibid.*, p. 148.

³² Jacques Lacan, “Clase del 20 de enero de 1960”, en *La ética del psicoanálisis*, El Seminario (1959-1960), Libro 7, Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 138.

³³ Cfr. Jacques Lacan, “Clase del 27 de enero de 1960”, en *La ética del psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 148.

³⁴ Araceli Petri, “El perfumista: Sublimación-Sinthome”, trabajo presentado en el *IV Congreso Internacional Convergencia*, Buenos Aires, 2009.

AGRESIÓN Y VIOLENCIA

El psicoanálisis no define a la violencia como un término, sino que lo incorpora de otras áreas del conocimiento: sociología, criminología, ciencias de la educación. Dentro del psicoanálisis, para hablar de violencia, es necesario ubicarse en un entramado de nociones: agresividad, odio, dominio, violación, destructividad, etc.

A diferencia de la violencia, la agresión es un concepto que se ha trabajado en psicoanálisis, relacionada íntimamente con la pulsión de muerte. Así, una vez que ésta se dirige hacia afuera y se manifiesta como agresión, puede adoptar la forma de una conducta positiva, negativa o simbólica, no aplicándose solamente a las relaciones objetales o consigo mismo, sino también al conflicto entre las del *Superyó* y el *yo*. Sin embargo “no toda agresión implica necesariamente el deseo de dañar, puesto que incluso es necesaria para la supervivencia. Una vez que la agresión es utilizada para dañar a uno mismo o a otro, se introduce el término de hostilidad.

Entonces, el término agresividad denota una presión pulsional que se manifiesta en estados emocionales como la cólera o el temor. Sin embargo, una persona que posee un carácter agresivo no es necesariamente violenta, pues la agresividad corresponde sólo a la pulsión, no a la acción premeditada e irracional que conlleva la violencia.³⁵

Debe considerarse también que, para el psicoanálisis, la agresión es una condición de estructura; es decir, es inherente a la condición humana. La pulsión de muerte se encuentra presente en todos los sujetos, lo cual implica necesariamente una cuota de agresividad en cada uno. El hecho de que dicha agresividad se transforme en violencia depende entonces de la estructuración psíquica de cada sujeto.

Por lo tanto, el graffiti representa un vehículo factible para la sublimación de actos violentos, existiendo la posibilidad de utilizar al performance como un dispositivo artístico viable para la manifestación de dichos impulsos ya sublimados. Por supuesto, debe tenerse claro que la sublimación no se da en el acto, es decir, la pinta no es la sublimación, sino un proceso más complejo que se desarrolla incluso antes de saber qué se va a pintar. El impulso agresivo, que puede tornarse en una acción violenta, es reprimido y sublimado por el sujeto anterior a todo ello.

Hemos establecido que, en la sublimación, una pulsión es satisfecha temporalmente, sustituyendo la meta original por una que no originará conflictos causados por prohibiciones internas o externas: el graffiti representa una oportunidad de llevar esto a cabo.

³⁵ Cfr. Héctor Gallo, “Violencia y agresividad”, *Bitácora Lacaniana. El psicoanálisis hoy*, N° 1, NEL-AMP, Medellín, 2006.