

**ENTRE EL SPRAY Y LA PARED.
GRAFFITI: LIMINALIDAD EN EL ESPACIO URBANO.**

Tesis para optar al grado
de Magister en Ciencias
Sociales, con mención en
Antropología Andina.

Profesor Tutor
Dr. Fernando Santos

Marco A. Ensignia
Quito, Agosto de 1993

**ENTRE EL SPRAY Y LA PARED.
GRAFFITI: LIMINALIDAD EN EL ESPACIO URBANO.**

0. INTRODUCCION	1
I. UN TEMA URBANO	6
-La construcción de un objeto a partir de imágenes dialécticas, o de cómo las obscuridades guían la investigación.	6
-Graffiti y ciudad, o de cómo lo obscuro se apropia de las paredes.	15
II. EL HECHO GRAFFITERO	21
-El acercamiento al objeto.	21
-La muestra.	27
-Las entrevistas.	33
-Las condiciones de producción y reproducción.	41
El drama.	41
El éxito.	44
III. LIMINALIDAD Y FRONTERAS EN EL ESPACIO URBANO	53
-Pandilleros sin pandilla. El relato de los graffiteros.	53
-"La vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser". La liminalidad en el hecho graffitero.	71
-Seres liminales construyen fronteras estructurales.	77
IV. CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFIA	92
ANEXO	97

111. LIMINALIDAD Y FRONTERAS EN EL ESPACIO URBANO.

Pandilleros sin pandilla. El relato de los graffiteros.

Los orígenes de la actividad graffitera son relatados por varios informantes en una suerte de doble intencionalidad, esto es con desdén, consignando y subrayando su carácter azaroso, pero recordando y recalcando las fechas citadas como punto de la inauguración -a través de la línea con la que acompañan sus graffiti- del hecho graffitero, y de paso revelando la importancia que ellos le adjudican al mismo. En el uno con énfasis en la historia, en el otro con acento en las limpezuelas individuales. Rubén recuerda:

"Verás, como te decía la otra noche, parte de una forma absolutamente espontánea, una pregunta que ya nos habíamos hecho más de una vez, cuando dijimos por primera vez una entrevista a la prensa, esa fue la pregunta: ¿cómo nació esto?. La respuesta, la misma: nació de la forma más espontánea del mundo. La historia se quedó en esa noche de la tierra en mi casa, en que este mero chico medio cabreado, medio joderor como eran todos, me spray en el carro, trabajaba como productor de una película por eso; andaba con un tipo de dibujo, se echó un graffiti en la pared de la casa de mi madre y de ahí se fueron para la Mariscal, y pintaron una que otra cosa más. Son los primeros graffiti que se escribieron en Quito, se escribieron en la pared de la casa de mi madre.

Luego, la verdad es que no recuerdo cómo fue la inquietud, pero tengo clara la imagen de una noche. A los pocos días de este hecho nos reunimos una pata en la casa del Juan y ya habíamos conversado de que esa noche íbamos a pintar graffiti. Nos reunimos donde este man, nos pegamos un trago ahí, se nos ocurrieron algunos graffiti como el de *"proletarios del mundo uníos... último llamado"*.

Y es aún más explícito y elocuente en este aspecto de la inauguración graffitera:

"Estamos hablando de aproximadamente julio o agosto del '91. Antes de eso, mmm! [larga exclamación pensativa], el graffitero de los ratones; un graffitero absolutamente anti, todos sus graffiti eran contra

Febres Cordero. Antes de eso unas leyendas de un mendigo, el doctor Andrango...El exigía vivienda. En algun otro graffiti pedía unos lentes porque es casi ciego...Antes de eso, las pintas de los partidos de izquierda: "abajo el imperialismo yanqui", "viva el che Guevara".

Antes de julio o agosto yo ví algunos graffiti que me gustaron mucho, eran ingeniosos, se acercaban a esta idea del graffiti del que hablamos, firmados por una c y una x en su interior.

Ah!, eso también, eso también es bastante viejo...En todo caso 4 o 5 pintas no más...Esto de "por cultura" [xc en la firma] hasta donde me contaban, era un grupacho, un grupo que nace en el barrio de la Mariscal, ligado de alguna manera a todo este discurso de moralización del barrio...No precisamente a favor, si quieres nace más o menos en la misma coyuntura...los unos pidiendo que salgan las putas del barrio, el otro afirmando como por principio: en un barrio inmoral vive también un poco de gente culta, gente preocupada por cosas tan nobles como la cultura.

Si es que hacemos abstracción de ese grupo "por cultura", que vos me harías caer en cuenta, somos los primeros. Bueno ellos salieron bastante antes del triángulo. Pero siendo honesto, inclusive cuando nació el simbolo del triángulo yo no tenía para nada el referente de por cultura, ni se sugirió el por cultura la idea de firmar. Ni siquiera tengo muy claro y esta inquietud me la sembraron meses después de que estábamos firmando ya con el triángulo. Y me toco hacer el esfuerzo, de bueno a ver, de tratar de acordarme esa noche, qué paso, no para satisfacer esa curiosidad porque por ultimo tampoco algo muy trascendente ¿no?. Tenía ganas de provocar, que el triángulo y el graffiti se expandieran por la urbe. Más de alguno se iba a sentir retado a formar su propia banda, y así sucedió".

Por su parte Lucas afirma:

"...búsqueda de vértigo, expectativa de vértigo, sensación de vértigo, como se desliza el spray en la pared, la velocidad, el rato que terminas de pintar sientes alivio y satisfacción, todo comienza como una diversión, como un juego".

Así comienza la actividad graffitera en Quito según los hacedores del triángulo, como en el cuento de Julio Cortazar "Graffiti" (1980):

"Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un

juego, supongo que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo, lo atribuíste a la casualidad o a un capricho y sólo la segunda vez te diste cuenta de que era intencional, y entonces lo miraste despacio, incluso volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los graffiti de frente sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera del al lado, yéndote en seguida.

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros".

Unos sujetos, que comparten un hábitus, se reúnen por segunda vez con el objetivo de pintar graffiti, y en aquella ocasión se repite el ambiente socializado por unas copas, ritualizando de esta forma e inconscientemente la primera noche, la noche en la cual el graffiti correspondió a una molestia coyuntural y nimia. El grupo inicial era de seis personas relata Rubén:

"El grueso de la gente era gente de sociología, de mi mismo lote por ponerlo en esos términos... Nos reunimos esa noche en la casa con la idea de salir a pintar... Íbamos tirando ideas, la cosa era salir a pintar ya con unos graffiti escritos para no estar pensando en el auto... Lo que me acuerdo de esa noche era que íbamos bronqueando en el auto, el Juan además absolutamente apoderado del spray como veterano del graffiti, que íbamos ahuevados..."

No muy seguro Lucas dice:

"Estaba yo y el Rubén, mi pelada, el Juan, el ecologista ese del que te hable y un man que conocían del partido comunista... Creo que eran esos. Como a la décima salida comienzan a salir otros grupos".

Sobre estos sujetos Rubén comenta en diversos momentos de la conversación, para hacer sobresalir algunas afinidades o puntualizar una discrepancia; afinidades y discrepancias que informan el texto graffiti o sirven de referentes para explicar su propio derrotero existencial:

"De pronto sería interesante la historia del Juan verás: porque es un loco muy ligado por sus padres al mundo francés, estudió en La Condomine. Nace en un

medio izquierdista el Juan, ligado al PC desde su época colegial, de una izquierda medio rebelde, medio fresca, medio ligada más al che Guevara y mayo del '68 que con Stalin o Mao Tse Tung o los post Stalin... Juan nació en Francia, vivió sus primerísima infancia en Francia. Desde las primeras imágenes que yo tengo, desde que lo conocí y empecé hablar con él: oía las canciones de Sui Generis, en su biblioteca las jornadas de Mayo del '68, los textos de Jean Paul Sartre sobre la revuelta del '68, y bueno por decir dos notas no más ¿no?, y es super evidente su influencia".

Las apropiaciones de mayo del '68 son contradictorias en Rubén. Cuando la intención es destacar la importancia que el le adjudica al graffiti, el hecho histórico aparece como una manifestación singular capaz de preparar el camino para otras situaciones aún más importantes. Por el contrario, cuando busca recalcar la inauguración del acto graffitero por la firma que los identifica, los sucesos en cuestión no constituyen un referente:

"¿Mayo del '68?, para nada, casi para nada más preciso. O sea, tal vez en un primer momento, cuando hacíamos esos graffiti políticos, estaba en nuestro inconsciente hacer algo en la onda de Mayo del 68. En ningún momento a ninguno de nosotros se nos ocurrió plantearnos: bueno, recojamos esta tradición de los estudiantes franceses y metámonos a hacer una cosa en esa onda. De los graffiti de Mayo del 68 tengo sólo el antecedente de un libro, que lo leí hace cinco años, donde me enteré de la existencia de los graffiti. Y una que otra conversación que al respecto tuve con alguno que otro amigo, también a lo largo de estos últimos años, pero más bien en términos absolutamente ocasionales ¿no?.

Alguna vez alguien pintó aquí en Quito uno de los graffiti de Mayo del 68: ese de prohibido prohibir; y comentaba con algún amigo que eso era de Mayo del 68, que chévere, que buena onda. Además, era una época donde yo estaba militando en un partido de izquierda; me llevaba con una gente un poco heterodoxa dentro de la línea del partido, que dentro del Partido Comunista por ejemplo era capaz de admirar los graffiti de Mayo del 68, como una expresión liberada del pensamiento izquierdista. Porque había otra gente también dentro del partido que tenía la línea ortodoxa. Como parte de esa línea, la línea del Partido comunista francés, que hizo una evaluación, hasta donde yo conozco, una evaluación de los graffiti y en general de los acontecimientos de Mayo del 68 como una expresión de la pequeña burguesía estudiantil francesa, que se apartó de la clase obrera, que hizo una bronca desesperada, el canto del cisne y huevadas así, ¿no?.

Sobre Mayo del 68 me acuerdo del gordo del reloj dándole una entrevista a la televisión hace algunos meses, donde cuando le preguntan, bueno, por qué el graffiti, la respuesta que el loco se le ocurrió es de empezar a hacer una historia de graffiti: el graffiti empieza en Francia en Mayo del 68, sigue en Nueva York, creo que hablaba también de San Paul o de París nuevamente, para culminar asumiéndose él como un heredero de una tradición.

En mi caso personal y creo que también en el del Lucas, al menos después de ese momento político del graffiti, ya no nos sentíamos para nada herederos de eso, buscábamos algo propio, algo nuestro".

A este mismo respecto, definiendo de paso su propia actividad, Lucas expresa:

"Una explosión, una explosión que sintetiza toda una época de utopías, una década de utopías, la utopía llevada a la fuerza a la calle, a la pared, pero todavía siendo sin pasar de ser utopía, sin convertirse en realidad. ¿Lo nuestro?, una diversión, una utopía también, una forma de escape, en algunos aspectos de autodescubrimiento. A veces pienso que podríamos cambiar el mundo, no sé, aún no tenemos poder".

La tercera o cuarta noche de graffiti ya habían perdido el modo original y los hacedores se habían reducido a tres. No eran noches consecutivas ni de periodicidad fija sino espaciadas a lo largo del mes, y en alguna de ellas aparece el triángulo. Sobre la firma es importante destacar que existen varias versiones, además de las no estrictamente coincidentes versiones de los graffiteros. Rubén se adjudica la invención del triángulo, cuya forma fue la primera imagen que vino a su mente, pero que tenía la intención consciente y última de provocar en otros la iniciativa de salir a rayar paredes:

"El triángulo no es un símbolo de nada, era simplemente que a mí se me ocurrió que una forma de joder más rico era empezar a firmar los graffiti. Yo estaba seguro que iban a nacer la bola de grupos que se iban a sentir retados...Nació esa noche el triangulito, el Lucas se fue a Cuba, la cuarta noche que salimos la pelada del Lucas, que se quedó aquí, el Juan, un par de amigos del Juan, pero esa noche ya firmábamos con el triángulo".

Lucas le adjudica al símbolo un carácter irreflexivo y azaroso, de creación colectiva, que perseguía una identificación y un

reconocimiento, no público en sentido amplio pero sí dentro de los círculos en los que se mueven:

"El triángulo porque era fácil, un acto fugaz. Todo el mundo puede pintar pero queríamos decir también que: los graffiti del triángulo son buenos, un poco de identidad, en este sentido es un poco nuestra creación...En el círculo de gente más vinculado a cosas culturales ya somos ubicados, pero en una ciudad de más de un millón de habitantes nos conocerá el cero uno por ciento. Juan Taipe, Diego León, Pedro Quiniqueo no sabrán quién pintó eso".

Un sujeto que participó de las primeras jornadas grafiteras del triángulo, con quien tuve oportunidad de conversar informalmente, sostiene que el distintivo corresponde a las "tres puntas" que ellos conformaban. También hay los que se adjudican su invención, previa a la notoriedad mural, en instancias partidistas y universitarias. Incluso, un sujeto, cuyos graffiti son identificables por su discurso y reducida extensión espacial, de donde puede suponerse además su ejecución en solitario, afirma haber pintado siempre bajo la misma firma, y que esta habría nacido, informada por su profesión de arquitecto, de la perfección que representa.

Estas últimas versiones-adjudicaciones de la firma fueron recogidas durante el proceso de observación directa del hecho grafitero, en el momento en que el graffiti constituía un portento -es decir cuando se comentaban los graffiti y aparecían con relativa frecuencia firmas nuevas bajo sentencias que compartían un tono de decir, entre otras expresiones de la ecuación éxito-legitimación-, a través de interacciones que en algunas ocasiones busqué y que en otras estuvieron construidas por el desarrollo de las conversaciones en encuentros sociales. Pero lo que destaca de todos estos "encuentros" informales, es que los comentarios provenían siempre de individuos jóvenes, entre 17 y 25 años, y que tanto cuando se hacía referencia al triángulo como a otras firmas, la identificación fuera en términos grupales: "los del triángulo", "el grupo del ojo", "¿haz

visto ese nuevo grupo que salió?", etc., es una reconstrucción bastante fiel de la percepción que motivaba el anonimato firmado.

Ahora bien, "el triángulo" tiene algunas características específicas que es pertinente revisar. Hay un habitus común, pero no un ideario común; hay concordancias y situaciones que a ratos aparecen como ritualizadas, pero la dinámica sigue siendo fundamentalmente azarosa. El número de individuos que participan varía de una jornada a otra, son habituales unos individuos pero la coparticipación en el hecho graffitero deviene de la logística necesaria para la realización del graffiti: alguien que maneje el auto o que haga las veces de vigía para evitar ser sorprendidos.

Lo anterior deviene en un problema de interpretación conceptual, cuando se trata justamente de interpretar el hecho graffitero a partir de una "caja de herramientas" conceptual. El concepto de grupo y el de asociación han sido definidos de muchos modos, y se considera en términos generales que ambos consisten en una serie de miembros que mantienen algún tipo de interacción prevista, aunque no estén sujetos entre ellos a derechos y obligaciones (Mayer:1980). En los llamados grupos los criterios de pertenencia son uniformes debido precisamente a que son poco rigurosos, de donde deviene además su organización difusa. Sin embargo, estas características puntualizadas en ambos conceptos resultan insuficientes cuando se trata de definir la interacción graffitera a la luz de su dinámica. Tampoco es posible someter la actividad graffitera a los límites definidos en el estudio de cuasi-grupos, como las pandillas y los "esquineros" por ejemplo, donde la interacción se centra en torno a un ego, en la medida en que su misma existencia depende de una persona concreta como foco organizador central. En el graffiti la equivalencia de la actividad con grupos definidos parecería provenir tanto de los intereses o formas de comportamiento comunes, como de la necesidad relativa de los sujetos de ciertos referentes a partir

de los cuales poder actuar. De esta forma, y de acuerdo a lo expresado por los graffiteros, se ha preferido considerar la actividad como una búsqueda de escenarios callejeros para expresar idearios personales, sin que esto niegue las condiciones ya expuestas que permiten la autorepresentación y la representación social en el graffiti.

En palabras de Rubén y Lucas respectivamente, la situación es la siguiente:

"Una vez que nos sabíamos poseedores o parte de algo importante, una vez que el graffiti estaba en boca de todo el mundo, que el triángulo estaba en boca de todo el mundo, llegamos a decirnos algo más o menos en los términos de hay que mantener la calidad. El éxito del triángulo es la calidad. De hecho ya habían aparecido la bola de grupos y casi toda la gente comentaba, decía: el triángulo es el mejor. Y el Lucas y yo en alguna época estábamos dispuestos intencionalmente, y lo decíamos inclusive, a mantener ese sitio del triángulo. Si quieres la gente había visto mucha calidad en nosotros. Era una época en donde nos criticábamos mucho los graffiti, donde muchas veces antes de salir yo les mostraba los que tenía, y empezábamos una sana crítica mutua que casi siempre terminaba en una bronca tenaz. Creo que detrás de eso estaba un poco la intención de que el triángulo tenía un valor que no podía perderse, y yo veía que este graffiti del Lucas no servía. Eso como te he dicho se fue perdiendo con los meses...Nos dimos cuenta que había algo de bronca personal detrás de eso inclusive; y optamos un día sanamente por no volver a criticarnos, o sea vos pinta lo que te da la gana y yo pinto lo que me da la gana.

Y seguimos firmando como el triángulo claro, ninguno era tan noble como para cederle al otro y decirle bueno te regalo el triángulo, yo voy a inventarme otro signo o cualquier cosa. O sea no había esa nobleza si quieres para cederlo todo".

"Somos un grupo que no está articulado como tal, hay ciertas sensibilidades parecidas, hay cierta empatía en algunas cosas, pero de ahí a llamarlo grupo. No considero que somos un grupo, me parece un poco aislado todavía lo nuestro. Yo no creo que haya una línea general ni una línea global de nuestros graffiti, no puedo encasillarlo. Te puedo decir lo que yo pinto, y decirte que bueno, trato de que sea algo muy irónico, jugar con el doble sentido siempre, crear imágenes,

metáforas, tratar de que la gente busque cosas, no dejarle planteada la verdad, sino dejar la búsqueda ahí.".

La dinámica del hecho graffitero resulta de las características del mismo. Espontáneo en la acción, no hay días establecidos previamente y lo que prima es la discontinuidad. Es nocturno en la medida de la prohibición que lo limita, reduciendo de esta forma los riesgos implícitos. Las temáticas graffitadas son definidas finalmente en términos individuales y dependen de la situación emocional del momento, la cual su vez informa el cuando graffitar. Rubén y Lucas sostienen respectivamente:

"Ya te digo, la dinámica ha sido, unas veces tener ya graffiti listos, una época en que qué sé yo, en que me ponía durante la semana, sabía que el viernes iban a pintar graffiti. Sí, a veces me ha sucedido que mientras voy leyendo una de las lecturas me sugiere un graffiti, entonces lo anoto en un papelito; ahí lo tengo listo. O ha habido otras veces que me he puesto voluntariamente en el plan de fabricar graffiti y también ha sucedido lo otro, en mi caso menos veces, en el caso del Lucas en más oportunidades: el graffiti espontáneo, el que te sale ese rato mientras estas en el auto deambulando".

"Hay un grupo medio selecto entre nosotros, un poco hermético, que no se abre mucho, al menos al principio. A veces nos reuníamos en un café en la noche y empezábamos a hablar de lo que íbamos a pintar. Después cada cual iba y pintaba en ese rato; decía: bueno paren aquí yo pinto en esa pared y pintaba lo de él; bueno, como diciendo esto es una sorpresa para ustedes. Sin censura, tú le decías: me pareció una huevada o estuvo bien, genial...Horas 10, 11 de la noche, 12, generalmente somos 2, máximo 4. Salimos en un automóvil, un poco esa es la rutina, un café, la noche, la calle, la pared".

Las relaciones personales, las creencias y los compromisos, las pulsiones y las emociones están presentes en la construcción de la sentencia graffitada. Rubén hablaba de sugerencias de un texto leído, pues en definitiva el gran número de graffiti que corresponden a frases previamente construidas en otros contextos, no viene sino a reflejar las condiciones personales de la apropiación y descontextualización de las mismas en la pared,

reflejando además las condiciones sociales que permiten tal apropiación individual. En el graffiti hay un uso emotivo de las palabras que busca provocar reacciones emocionales, y un uso simbólico que devuelve la comunicación al marco de las referencias y de las percepciones. Es posible percibir también una deliberada manifestación de ingenio en los graffiti, más allá de su condición denunciante, provocativa o propositiva, pero incluso aquí las sentencias siguen apuntando hacia la colectivización, en espacios callejeros, de situaciones individuales y/o íntimas. Sobre estos y otros aspectos de la construcción textual Rubén afirma:

"Nunca fui por el lado del ingenio verbal, que es lo que han buscado muchos graffiteros. Me pareció una cosa interesante en el panel cuando oí a Oña, una idea que algún rato me prometí repensar, me pareció muy interesante esa sugerencia cuando hablaba del graffiti como un medio de rompimiento de los valores establecidos, y se refería a este tipo de graffiti por ejemplo y decía que rompían la gramática, la sintaxis, la semántica, bueno yo no se mucho de eso. Pero, decía que la gramática en este caso es un valor establecido ¿ya?, y él veía en esos graffiti también un rompimiento a los valores establecidos, un rompimiento de la gramática".

"Me acuerdo que sobre la marcha se le ocurrió a Juan un par de graffiti más, ese de: *"pienso, Juego no es Sixto"*; y otro contra Sixto también que decía: *"one, two, three... Six-to"*, y abajo entre paréntesis decía: *"Cara de verga sin circuncisión"*. Me acuerdo que especialmente por ese graffiti, porque no me gusto, a ninguno le gustó. En lo posterior con el Lucas conversé, y una de las cosas que primó y que siempre estuvo -no se bien por qué, merecería todo un análisis psicológico posiblemente del Lucas y de mí-, es que me propuse no hacer graffiti ofensivos, o sea si quieres crudos, de una crudeza vulgar, iba más bien siempre por el lado de la ironía, de la incisión".

"¿Por qué no agresivos?, si me pones a pensarlo te diría inclusive que porque no somos agresivos. Si quieres hemos tenido experiencias vitales lejanas a la agresividad oye ¿ya?, eso fundamentalmente ¿no?. En la época en que empezamos a pintar graffiti inclusive, con muchas pretensiones intelectuales, con pretensiones artísticas, con pretensiones literarias, que nos alejaran de todas las pendejadas que ya no servían, y nos parecía, si quieres, que no era digno de nosotros

tampoco eso ¿no?. Podíamos hacer algo, podíamos pensar en esa época algo mucho más creativo".

Sobre el mismo sentido Lucas argumenta:

"Yo personalmente creo que es mejor manejar la ironía. No soy participe de decir: bueno, este país no vale mierda; puedo decir: *"recordado país como te llamabas"*, por ejemplo. Me parece que es más sugerente; o sea, queremos pasar del panfleto, queremos pasar de lo simple que se ha escrito mucho en la pared. Además es muy recalcitrante y muy aburrido para la gente, porque en las paredes de Quito se han pintado muchas cosas, muchas consignas políticas, pero con tal falta de imaginación que han llegado a ser rutina. Y al ser parte de la rutina no sirven, o sea no sirve para la creatividad, para la sensibilidad del hombre".

"El graffiti nuestro surgió como surgió; mientras tengas la capacidad de crear elementos semánticos que crean ruptura, elementos críticos, pero siempre planteándoles con una nueva perspectiva, nuevas primero, y sobre todo pisando tu realidad, creo que no van a convertirse en rutina".

"Primero yo te hable de que no hay un proyecto en común, no creo que ningún grupo lo tenga finalmente. Soy muy individual, muy particular, podemos decir incluso egoísta en algunos aspectos.

Muchas veces el graffiti refleja más tu momento, tu sentimiento frente a la vida. Entonces, por ese lado puede ser, digo. También refleja un interés por el resto de la sociedad; la gente más egoísta es obviamente la que no pinta un graffiti, la que se queda en su casa viendo televisión y le vale mierda si se cae el mundo. Si me preguntas por el interés, yo te digo eso: empezar a contar rutinas, crear búsquedas en la gente, hacer que reaccione, que se replantee las cosas, repliense un poco, trate de ser menos pasiva".

"Yo no hablaría de elitista, yo hablaría de ese lenguaje que utilizo, no sé si será de elite, de pronto lo es.

Yo no sé, yo no he inspeccionado en la gente pobre como reacciona. Círculos que tu los ubicas también, han reaccionado favorablemente, todos estos escritores. Pero sé que también hay gente de clase de nivel cultural medio, estudiantes que lo pueden / asimilar, quizás no entiendan exactamente lo que quise decir, pero hay un intento de búsqueda y eso ya es algo. No es un mensaje taxonómico, no es un mensaje que te obligue, que te esté imponiendo una concepción; un mensaje que te pide buscar un poquito, hurgar, dilucidar; no te está planteando la verdad, no te está informando nada porque no es en ese el sentido".

"Le surgen en el momento más imprevisto. Un día estaba jugando tenis y en un cambio de puntos se me ocurrió uno. A veces escribo poemas, y cuando los reviso encuentro partes que pueden ser graffiti. Es muy así, muy espontáneo. Hay veces que paramos así en una pared, y decimos pinten algo y ese rato es como que hago un esfuerzo porque surja la inspiración, y creo que surge y pinto lo que salga".

"Son mi construcción son parte de mis sueños, son parte de mis temores, de mis acusaciones, de mi alegría, de mis delirios, son parte mía".

Por otro lado de los relatos se desprenden las intenciones de los graffiteros en cuanto a los eventuales destinatarios. Los graffiti son mensajes marginales que permiten una "comunidad" marginal -con algunas gentes- en la cotidianidad. "Que las utopías sigan vivas", "que la gente siga soñando", "hacer colectivo el amor", son los argumentos más recurrentes en los graffiteros. Y en cuanto a lo que para ellos mismos constituía el graffiti, Rubén sostiene:

"Entonces en un primer momento, sin haberlo declarado, el graffiti era para nosotros un medio de expresión política. En otro de esos momentos el graffiti era la poesía en la pared, era también parte de unos versos que yo escribía: *"entre mi corazón y el mundo la tempestad"*. Además con una visión media específica del poeta ¿no?, como un tipo capaz de provocar los más grandes estremecimientos sentimentales, un tipo capaz de escribir algo frente a lo cual el lector, no pueda quedarse quieto, insensible. En esa época me parecía que ese verso era capaz de provocar eso: *"entre mi corazón y el mundo la tempestad"*. Además, la imagen de un poeta desgarrado, el poeta cargando, puta, con todos los dolores, todos los problemas, toda la sabiduría, toda la bondad y toda la maldad del mundo ¿ya?, toda una tempestad dentro del hombre".

"Verás, el graffiti me parece un fenómeno tan complejo. Quizás yo, que he sido un protagonista de eso, sea el más autorizado para darme cuenta de lo que ha sido. Tan complejo, tan rico, tan variado, tan infinito a ratos. Yo no soy capaz de definir el graffiti, o sea, yo no voy a venir como el sociólogo a decir el graffiti es esto: expresión de las tribus del norte o de las tribus del sur; no voy a venir tampoco como comunicador a decirte: graffiti es un medio de comunicación popular alternativo ¿ya?. Para mí inclusive esas interpretaciones son ajenas. Vos has oído algunas de las interpretaciones que yo he hecho sobre el graffiti,

que no tienen el afán de definirlo sino de decir cosas alrededor del graffiti, pero sin definirlo, sin ponerle límites".

"Bueno, en ese texto yo hablaba del triángulo en términos de que, por ejemplo, yo decía: el triángulo es una mirada nueva para unos ojos viejos, ¿ya?, es una voz nueva que tiene esta ciudad, una voz absolutamente nueva. Yo consideraba que el triángulo, y yo como miembro del triángulo me consideraba como un ente que tiene una voz propia, una voz que entra en la palestra pública, porque el graffiti está expuesto públicamente, a bronquear con las otras miradas de la ciudad, con las otras miradas del mundo que se exponen ya sea en los otros graffiti que se pintan en la ciudad, como en todos los periódicos, en la comunicación en general ¿ya?. Yo decía cosas ahí como que pensaba que nuestro graffiti tenía una fuerza suficiente para ser poder. Estaba influenciado por una idea de la política en ese momento que a breves rasgos te la relato. La política había dejado un poco para mí de ser la lucha de clases y de las clases sociales en busca del poder. El poder propiamente, había llegado a la conclusión, de que radicaba en, el poder propiamente era poder de seducción de los lenguajes, ¿ya?. De tal suerte que el actor individual y social que es capaz de mantener un lenguaje seductor acumula poder. Yo veía en el graffiti eso por ejemplo. Yo estaba seguro que tenemos un lenguaje muy seductor y que de esa manera, de esa forma, tenemos poder político, por la seducción de nuestro lenguaje. Esa es una de las cosas, por ejemplo, de las que ahora estoy rompiendo, en las que ya no creo. Yo te decía hace un rato: hay cosas que yo escribí en ese texto [artículo que escribió para el periódico] que de alguna manera todavía me interesaban, ¿te das cuenta?; la política y siempre el graffiti de alguna manera desembocaba en el cuestionamiento político que yo me hacía a mí mismo.

Entonces, habían unas pocas cosas más que no me acuerdo, que estaban, pero ese era el grueso de la carta. Toda esa primera parte de la mirada de París, del contraste con Quito, la visión de Quito para terminar hablando del graffiti.

Por su parte Lucas subraya que para él es un medio de expresión, que no tiene un principio ni tampoco un final:

"El Lucas es una persona que piensa seguir escribiendo, que piensa seguir hurgando en su sensibilidad, que disfruta mucho cuando escribe, que disfruta mucho cuando hace el amor, que ama la vida, y va a seguir en eso, buscando. Que no tiene ahorita una meta establecida, pero mientras exista esa posibilidad de gozar al máximo, ahí están los graffiti .

El Lucas sigue".

"Creo que Rubén confunde un poco algunas cosas [se refiere al abandono de la actividad declarado públicamente]. Yo creo que el graffiti es tan fugaz que lo puedes hacer cualquier rato. Yo no puedo decir: un día dejo de pintar graffiti, o hasta aquí no más; estaría falseando un poco, no podría...".

El graffiti no tiene un comienzo ni un final consciente en los graffiteros, más allá de reconocer las fechas en los referentes formales de tiempo. El momento que hizo posible la apropiación de los muros es efímero, y el desarrollo posterior de la actividad depende en gran medida de la retroalimentación social y de las manipulaciones²¹ que su reconocimiento permite. Sobre las apropiaciones, y sobre las relaciones con organizaciones concretas, Rubén y Lucas comentan:

"El momento en que el triángulo se anota un poroto durísimo ¿no?, ese: *"no estaría bien otro tirano"*. Se convirtió en un slogan popular, de tal suerte que, no sé si esto te he contado, un día el Lucas y yo, por curiosidad, nos fuimos a meter en el Coliseo de la Universidad Católica. Había un debate al que debían asistir Sixto, Baca, León Roldós y Nebot, los cuatro candidatos más opcionados. A la final llegaron sólo León Roldós y Nebot; y el rato que salió Nebot a la platea, toda la gente, excepto la barra de él desde luego, que era una cuarta parte del Coliseo, le empezó a gritar: no estaría bien otro tirano!. Era un coro que duro más de un minuto ¿ya?. El Lucas y yo desde luego nos veíamos, y ese rato locos ¿no?, puta eso era absolutamente inesperado, pero nos dió pistas sobre la dimensión de lo que habíamos hecho, ¿ya?".

"Una amiga de "Pueblos Indios", a la que además le

²¹ En el último tiempo han aparecido unas firmas cuyas sentencias son importante destacar. Un globo flotando que deje en movimiento la cuerda de la cual era posible asirlo, o un espermatozoide que busca un objetivo, es la firma bajo la cual los mensajes se refieren exclusivamente a una problemática ecológica: *"fluye el petróleo, sangra la selva"*, *"un barril de crudo, un pueblo desnudo"*, *"no llores por la amazonía, tu compras texaco"*. Una letra c encerrada en un círculo es la firma de sentencias que sólo hacen referencia al discutido plan "modernizador" del gobierno: *"socializar la miseria y privatizar la riqueza"*, *"un abuelo complaciente, un Fondo Monetario sonriente"*, *"privatizar, privatizar, privatizar...¿y quién piensa en distribuir?"*. Si bien es cierto que estas inscripciones en los muros devuelven la atención hacia la fragmentariedad de las identidades y de los conflictos involucrados, es también posible observar en ellas la utilización de las condiciones murales desde instituciones concretas que plantean sus reivindicaciones con intencional plagio discursivo del proyecto graffiti original. De esta forma los graffiti poco cualificados del globo y de la letra c se escapan a las condiciones liminales que hicieron posible el estallido graffitero, aunque no escapan del drama social.

gusta mucho el graffiti me dijo: van a venir los indios y necesitan ayuda, ya hablé con ellos y nos dieron pintura. Pintamos porque existe una empatía, por eso funciona. Tienes por fin una causa y hay veces que te fanatizas, lo ves como necesario, hay un cierto convencimiento".

Respecto del "éxito" mismo del graffiti, de las características que motivan la retroalimentación, los graffiteros sentencian:

"Primero, creo que la novedad ¿no?. De hecho este fenómeno, en la dimensión en que se ha dado en el último año, por sus contenidos inclusive, que difieren radicalmente de casi todo lo que se ha pintado antes en las paredes de Quito. Difieren radicalmente de la firma de la banda del barrio marginal, difieren del graffiti político pintado por el partido de izquierda o por el sindicato a brochazo limpio en la pared. De hecho la gran mayoría de graffiti el último año no son graffiti políticos, se tiran por otras ondas, por la onda del amor y por la onda existencial, medio filosófica, y que se yo ¿no?. Pero la política ya no es como era antes, ya no es el centro de los mensajes en las paredes" (Rubén).

"Precisamente porque esta sociedad, te hablo de los medios de comunicación urbanos no llenan, no cubren esos espacios de necesidad de ternura, de sensibilidad de la gente y todo lo que rompe la represión, todo lo que replantea un poco su continuidad, su rutina. Creo que la gente lo acepta, le parece algo muy fresco, muy necesario. Al hacerlo, al romper con esa continuidad, con esa rutina, la gente se identifica. Es más, es una sociedad ávida de ese tipo de experiencia, es una sociedad que vive muy poco de experiencias así, de rupturas de la rutina" (Lucas).

En cuanto a las paredes apropiadas resalta, por un lado, el que haya paredes que como materia contribuyen en la elaboración de la sentencia graffiti; por otro, el que sólo importe su visibilidad, no su propiedad simbólica y material:

"En la pared del Ministerio de Relaciones Exteriores, ahí pintamos por ejemplo una vez: *"El Ecuador, una isla de paz-toro"*. Pasamos por ahí, ya lo habíamos pintado en la Plaza de Toros; pasando por ahí por la pared del Ministerio de Relaciones Exteriores se nos ocurrió, pensamos que había más de un lector sutil que podía encontrar la relación, alguna relación simbólica entre el graffiti y la pared donde estaba. No piensas en

general en el propietario, sea un banco, un hospital o una casa particular. Dices: esa pared está buena y puta y dale no más. Estás pensando en tu seguridad ese rato; el acto de pintar el graffiti si es un acto adrenalinoso, donde hay vértigo, donde hay audacia, donde te estás jugando de alguna manera el pellejo. Sabes que está el dueño, sabes que puede asomar el guardián que más de una vez ha asomado, que más de una vez va armado encañonándote, pero estás pensando en eso fundamentalmente" (Rubén).

"¿Cuál es la mejor pared?: la pared blanca, lisa. Me gustan las paredes lisas, en una noche con muchas estrellas, silenciosa, con el aire fresco, y un poco de viento, si hay árboles por ahí mejor. Hay paredes que congregan más mirada, más transeúntes. Creo que eso es básico. Las que más te seducen al hacerlo, las que más congregan riesgo, peligro. Las que están más vigiladas incluso, que pasa más gente por ahí, esas son las que más adrenalina te dan" (Lucas).

Mediante la sentencia graffiti se apropian las paredes tanto en busca de sensaciones individuales como de comunicación colectiva. En la sentencia se combinan por otro lado las percepciones experienciales que, por su fragmentariedad u obscenidad, no pueden expresarse en el ámbito público, tales como el amor sublimado, la transgresión erótica, el disgusto político, rebelión contra la asepsia pública representada por la pared en blanco. La pared como espacio liminal es el medio natural del graffiti, que no tiene más límites que el espacio legitimado o por legitimar. Sin embargo, la apropiación mural es penalizada. El graffiti es "ilegal" si no cuenta con la aprobación del propietario de la pared que puede ser tanto el Estado como un particular, y lo es también si ataca algún tipo de valor social, definidos en la legislación como la moral y las buenas costumbres²². Durante la campaña electoral la cual

²² La disposiciones legales (véase Código Penal Ecuatoriano, Contravenciones de Primera Clase, Numeral 3) establecen multas de entre 100 y 500 sucres para: los que causaren daños en edificios, hoteles, cafés, balnearios, casas particulares y otros, mediante la pega de carteles o cualquier tipo de aviso, sin perjuicio de la reposición de los daños al dueño o propietario; y para quienes escribiesen palabras o frases, o dibujasen pinturas obscenas si el acto no constituyera delito, esto es, si atentasen contra algún tipo de valor social como la moral y las buenas costumbres.

participaron, los graffiteros no sufrieron ningún tipo de represión, estaban "protegidos", en ocasiones física y en otras simbólicamente, por el partido de gobierno. Pero la situación no es la misma en el cotidiano acto graffitero. Al respecto Lucas relata:

"Eso es otro problema, esos mas bien sí son problema. Bueno con esos hemos tenido un poco de anécdotas sabrosas [se refiere a los guardias particulares]. Mira, llegamos a la gasolinera de Petro-Ecuador, a la grande; donde está el Banco Amazonas hay una pared blanca inmensa, que la habíamos visto ya desde meses atrás. Llegamos como a la una de la mañana y dijimos: bueno, ahora mientras estábamos en el carro, mientras los otros ponían gasolina, el Rubén y yo nos lanzamos. Cogí el tarro y me lancé a la pared, el Rubén cuidando ¿no?. De una caseta como de unos 30 metros salía el primer guardia gritando: eh paren. Alguien gritó: el guardia, el guardia, retirémosnos. Pero intuí que podía ganarle al guardia, terminar el graffiti, salir corriendo. La cosa es que llegué casi a terminar el graffiti cuando llegó el guardia, y llegaron tres más. El primer guardia agresivísimo ¿no?; llegaba con el spray [lacrimógeno] en la mano a lanzarle a la cara. Entonces le retiré el spray, le dije que se fresquée, que no somos delincuentes, que qué le pasa, que más tranquilo, y que conversemos. Llegaron los otros guardias, nos acercamos a parlamentar con estos manes, y se acabo. Le dijimos que el dueño del banco nos había mandado. Otras veces me han encañonado y ahí sí se pasa susto, un guardia pluto con una escopeta, que incluso quizo quebrar los vidrios del auto. Pero es que era una pared tan hermosa".

Y la relación con otros graffiteros en la actividad, ya se dijo, no está centrada en la territorialidad, no hay conflicto en este sentido. El habitus común, que sostiene una forma de decir en un espacio social, permite guiar la "confrontación" hacia lo textual desde las búsquedas individuales. Sobre esta relación Rubén cuenta:

"Primero una relación de grupo a grupo no hemos tenido nunca; o sea, individualmente, el Lucas tiene por ahí, descubrió un día un personaje que era miembro de otro grupo, uno que firma con una paloma y un sol. Sabemos que un personaje al que conocemos es miembro del reloj, etc. Y en lo personal he conversado con uno que otro. Un graffitero, bellísimo amigo mío, que salió hace, no

sé, en la primera época del graffiti. Fue de los primeros grupos que salió, el que firmaba con un espiral. Pero salió 2 noches y no volvió a salir nunca más. Con él alguna vez nos sentamos a charlar sobre graffiti. Teníamos un proyecto loco: él tenía la posibilidad de editar un periódico, pero quería hacer un periódico full graffiti".

"Con el gordo del reloj es otra relación. La situación con el gordo es bien interesante, el gordo es un personaje al que yo conocí en el Partido Comunista, ahí nos dejamos de ver. Nos volvimos a ver muchos años después. El era un estudiante de ahí, de comunicación social, frecuentaba la papelería donde yo trabajaba. Ahí llegaba medio mundo, siempre entre ellos el gordo. Conversábamos de literatura, generalmente estábamos en una onda más o menos parecida en esa época y de pronto el gordo se perdió. Y a raíz de que surge el triángulo apareció primero una bicicleta, que sólo pintó 2 o 3 noches.

No sé por qué lo de la bicicleta, sólo sé que el gordo era uno de los miembros de la bicicleta, y además empezó un enfrentamiento sutil, y el otro día que lo pensaba me pareció hasta agradable eso, ¿no?. Es que ha habido un enfrentamiento real, un enfrentamiento, o sea estos locos de la bicicleta y posteriormente del reloj, permanentemente nos han estado dejando un poco de retos en las paredes, contestando los graffiti. Lo que pasa es que, verás, el Lucas y yo hemos tomado desde el principio, esta bronca fue desde el principio. Bueno, no sé si es bronca siquiera, pongamos este nombre, esta bronca desde los primeros graffiti que pintamos, las primeras contestaciones fueron medio cojudas en términos hiperpersonales. Después de eso el Lucas decía: hay que contestarles, a estos sinvergüenzas, les vamos a contestar. Y me acuerdo que la primera vez que le contestamos fue por La Floresta; encontramos un graffiti de la bicicleta que decía: *"Doctor, por favor devuélvame mi depresión"*, y el Lucas les puso debajo: *"Lo siento ya no puedo darte más"*.

Después, un día empezaron a asomar en las paredes de Quito, en tres paredes exactamente. Había un grupo que firmaba con un círculo e hicieron un graffiti que decía: *"el círculo saluda al triángulo"*. Otro día y a una cuadra de mi casa, donde vivo ahora, vos viste aparece una mañana; yo salía al trabajo y me encuentro ahí en la pared: *"los poetas tenemos más de tres lados"*, firma el reloj. Yo vi un día un graffiti del reloj que decía *"Viva la Helga, firma Olafo"*. Me pareció un graffiti cojudísimo, entonces fui y puse a un lado de donde decía *"los poetas tenemos más de tres lados"*: *"Helga: los poetas tenemos más de tres lados,*

firma Olafo el amargado".

Tenían también un graffiti que decía "No privatizarán mis sueños". Entonces, al lado les respondimos: "o sea seguirán teniendo sueños burocráticos". Y ya eso fue más, porque no sé, en el fondo, en el fondo si había algo de resentimiento. En el último mes, por ejemplo después que ha sucedido todo eso y que yo he estado inclusive repensando la cuestión del resentimiento desde la filosofía, si bien lo hacíamos con mucha alegría, con mucha joda esa noche, creo que ya el mero hecho de responder evidenciaba que si había algo de resentimiento o sea que si nos había dolido un poquito. No he encontrado más que a dos graffiteros en los que yo vea una espiritualidad con la que yo de alguna manera me identifico.

"La vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser". La liminalidad en el hecho graffitero.

Las condiciones en las que el concepto de liminalidad fue desarrollado, su contexto de producción y reflexión, son revisadas por Turner (1968) para intentar su apropiación y posibilidades de extensión hacia algunas de sus implicaciones adicionales para el estudio de la cultura y la sociedad (ibid:95). El concepto ha recibido además diversos manejos, básicamente por la antropología social británica, pero aquí me remitiré a un examen del mismo tal y como fue articulado por Victor Turner. La liminalidad está inserta dentro de sus constantes temáticas, y ella misma constituye una obsesión ideológica y posicional en sus primeros escritos (Flanigan: 1990). Convencido de que nadie puede vivir siempre en posiciones estructurales, se preocupa de describir detalladamente las diferencias entre estructura y antiestructura, emergiendo de aquí los conceptos de liminalidad y communitas, no como definiciones formales sino explicativas mediante la ejemplificación (vgr: en el ritual, en la peregrinación).

La liminalidad refiere a la fase intermedia de los "ritos de pasaje" a un espacio de tiempo sin tiempo, a una transición entre lo que ya no es y lo que será, que no es ni lo uno ni lo otro. Un momento en el paso de un punto anterior fijo en la estructura

social o desde un conjunto de condiciones culturales, esto es, un estado en el sentido amplio que designa cualquier tipo de condición estable o recurrente culturalmente reconocida, a otro estado distinto relativamente estable con obligaciones y derechos. Las características de los sujetos de la experiencia son en el momento liminal necesariamente ambiguas. Pueden o se escapan del sistema de clasificaciones que generalmente regula las situaciones en el espacio cultural. La liminalidad refiere en suma a personas y situaciones¹⁷ que comparten el caer en los intersticios de las estructuras sociales, que se encuentran en los márgenes o en posiciones inferiores.

Lo que propongo en este análisis del hecho graffitero es observar que en un momento de sus vidas ciertos individuos sociales se encuentran en situaciones de liminalidad. Que este carácter liminal del momento está informado por un drama social cuya apropiación en la experiencia tiene un correlato expresivo, el graffiti, en la pared como espacio liminal. Pero como planteo en el siguiente acápite, esta actividad liminal también construye espacios simbólicos de acción territorial, límites social y estructuralmente determinados.

Lo que se tiene en esta investigación del hecho graffitero es primero a dos sujetos, una actividad nocturna que aprovecha la ambigüedad de un espacio físico en segundo lugar, y finalmente un conjunto de sentencias que hacen referencia principalmente a la existencia.

Liminalidad en los graffiteros, pues Rubén y Lucas, y muy probablemente otros graffiteros, comparten ciertas características de ambigüedad. Al momento de la irrupción graffitera son estudiantes universitarios egresados, y de esta forma ni lo que dejaron de ser, ni los profesionales que esperan ser; en una edad que pareciera ser la causa de sus dificultades para autodefinirse como jóvenes dependientes o adultos que ocupan

y ejercen funciones sociales formales; provenientes de una tradición política de izquierda, militante o no, pero que hoy vuelve su mirada, buscando lo que considera una vía más apropiada para su desarrollo, hacia formas experienciales que hagan prevalecer su condición de persona, es decir, transitando de un referente que daba, en un aspecto, sentido a su existencia y que se ha derrumbado como tal, a un referente aún por construir.

La crisis de los graffiteros es fundamentalmente identitaria, es una búsqueda de referentes. En Rubén el proceso global de derrota política de las izquierdas es motivo de su alejamiento de un partido político y de la ideología que lo informaba. Si bien Lucas nunca militó en un partido, tenía en ciertas apropiaciones ideológicas un referente, y aún más, en sus palabras la sensación es haber experimentando su edad biológica y cultural a la par con el derrumbe vertiginoso de referentes en el horizonte social. En ambos, el final apropiado de la experiencia encuentra en el graffiti una forma de expresión.

Los símbolos a través de los que se manifiestan las propiedades de la liminalidad son múltiples y diversos; el graffiti en la ciudad es uno de ellos. Desde la perspectiva de quienes se interesan por el mantenimiento de la estructura, estas manifestaciones deben parecer peligrosas y anárquicas, por lo que deben ser acotadas por medio de prescripciones, prohibiciones y condiciones: la prohibición de escribir en las paredes, la destinación en Quito de ciertas paredes por parte del municipio para ciertos "graffiti". Todo aquello que no puede clasificarse claramente según los criterios tradicionales, o que cae dentro de los límites clasificatorios, es considerado casi por regla general como contaminante y peligroso (Turner:1968:115).

El graffiti, con las observaciones hechas hasta aquí, es anónimo, a diferencia del sistema de nomenclaturas de las pintas políticas y de la publicidad. La propiedad y la estructura están

interrelacionadas, y las constituciones de las unidades sociales persistentes incorporan ambas dimensiones, al igual que los valores esenciales que legitiman la existencia y la forma de ambas. El graffiti se inscribe en la "ausencia de propiedad", no en la propiedad del muro, juega con la liminalidad de la pared como objeto apropiable. Minimiza en el discurso las diferencias de sexo. No mantiene el silencio, que es también característico de lo liminal, pero tampoco lo hace desde el sistema comunicacional institucional. En casi todas las variedades de liminalidad se atribuye un carácter místico al sentimiento de humanidad, se apela a valores universales (ibíd:117). El graffiti dice "verdades absolutas" desde el individuo, lo sagrado en el graffiti es la individualidad de la experiencia. Es por tanto, a diferencia del sistema de status, comunicacionalmente sencillo.

En esta exacerbación de lo individual se funden dos cuestiones básicas del hecho graffitero, el por qué las inscripciones en la pared y los objetivos, inconscientes e intelectualizados, que se persiguen. Si la liminalidad caracteriza el momento que hace posible la irrupción graffitera, habría que decir que Rubén se encuentra momentáneamente en ella, mientras que Lucas la busca, y la trata de mantener en una suerte de defensa frente a "lo que viene" de estructural en la cotidianidad social, una prolongación de lo "dorado" adolescente; recuérdese que Rubén anuncia públicamente su retiro de la actividad precisamente cuando comienza a ejercer como profesor y cree alcanzar en la lectura de algunos filósofos la construcción de un nuevo referente, y que Lucas declara su intención de seguir graffitando y expresa no tener una meta clara aún, pero que desea seguir "gozando" de la actividad.

Lo que a Turner le interesa de la liminalidad es la mezcla de lo sagrado y de lo humilde, de la homogeneidad y el compañerismo, que se expresa en lo que define como *communitas*, un momento en que los lazos son antiestructurales en la medida de su

indiferenciación, igualdad, no racionalidad y direccionalidad, esto es, relaciones yo-tú o nosotros esenciales. El autor plantea que existen lazos que unen a las personas más allá de lo formal, y en este sentido se deben buscar los fundamentos de la acción en una *communitas* definida como: "una relación entre individuos concretos, históricos, idiosincráticos" (ibíd:131).

En el graffiti la liminalidad hace mayor referencia a los individuos que a la *communitas*. "Se persigue la construcción de una *communitas* a través de la propuesta de valores "alternativos", pero además de las reintegraciones expresadas en la apropiación del graffiti y de los graffiteros, por parte de los agentes formales de representación, la búsqueda parece tener en su propio vientre el germen del fracaso, pues ninguna *communitas* puede lograrse en términos individuales. Con todo, es el texto graffiti el que se acerca al establecimiento de un principio comunitario, toda vez que su discurso se dirige a un otro indiferenciado y en un tono que combina el uso emotivo de las palabras y la comunicación de referencias para hacer sentido de la experiencia: "La clase de *communitas* que buscan alcanzar los miembros de la tribu con sus ritos y los hippies con sus happening no es la camaradería agradable y natural que puede darse entre amigos, compañeros de trabajo o colegas profesionales en cualquier momento: lo que ellos buscan es la experiencia transformadora que vaya hasta la raíz misma del ser de cada persona y encuentre en ella algo profundamente comunal y compartido" (ibíd:144).

En la misma dirección Turner plantea la necesidad de contemplar la vida social del hombre como un proceso o, mejor aún, como una multiplicidad de procesos, en los que el carácter de una determinada fase -con la *communitas* ocupando una posición preponderante- difiere ostensiblemente de todas las restantes. La gran tentación humana, apreciable sobre todo entre los utópicos, consiste en resistirse a renunciar a cuanto de bueno y grato hay

en esa fase para dar paso a lo que pueden ser los problemas y peligros ineludibles de la siguiente.

En la *communitas* que Turner define como espontánea, proliferan los sentimientos, sobre todo los agradables, mientras que la vida en la estructura está llena de dificultades objetivas: han de tomarse decisiones, los gustos han de sacrificarse a los deseos y necesidades del grupo, y los obstáculos físicos y sociales deben ser superados con un cierto "coste personal". La *communitas* espontánea está rodeada por algo mágico; desde un punto de vista subjetivo comunica la sensación de un poder ilimitado, pero este poder sin transformar no puede aplicarse directamente a los detalles organizativos de la existencia social y no constituye un sustituto del pensamiento lúcido ni de la voluntad sostenida. Por otro lado, la acción estructural no tarda en volverse árida y mecánica si quienes participan en ella no se sumergen periódicamente en el abismo regenerador de la *communitas*.

Durante su experiencia vital cada individuo se ve expuesto alternativamente a la estructura y a la *communitas*, a los estados y a las transiciones -en Rubén de creyente a marxista, de marxista a nietzscheano, de militante a individualista, de estudiante a profesional-, y un atributo de la *communitas* es el rechazo a los lindes, a los campos cerrados, a las fronteras, a las estructuras. Uno de los graffiti del triángulo dice: "*recordado país, ¿cómo te llamabas?*"; y Lucas manifiesta:

"Te das cuenta qué belleza, olvidar hasta el nombre de tu país; empezar por olvidar el nombre de tu país. Me parecía bellísimo empezar a olvidar que eres ecuatoriano, un olvido muy decidor. De alguna manera ya hemos charlado con vos mis ideas personales, van más allá de las ideologías nacionalistas".

Seres liminales construyen fronteras estructurales.

En consideración a la necesidad de problematizar desde otros prismas lo hasta aquí expuesto, es pertinente revisar los

alcances de dos lecturas críticas de los argumentos de Turner en torno a la liminalidad y a la antiestructura como expresión de la *communitas*, hechas por Bourdieu (1982) y Flanigan (1990) respectivamente.

Bourdieu, considera que es necesario ir más lejos de lo que fue Turner respecto de la liminalidad, y para ello señala, se deben hacer preguntas a la teoría del rito, matriz original del desarrollo conceptual de Turner. La pregunta de la función social del ritual y de la significación social de la línea, del límite en el que el ritual licita el pasaje y la transgresión: "Podemos preguntarnos en efecto, si poniendo el acento sobre el pasaje temporal -de la niñez a la edad adulta, por ejemplo-, esta teoría no enmascara uno de los efectos esenciales del rito, es decir, separar aquellos que lo han sufrido, no de aquellos que no lo han sufrido, sino de aquellos que no lo sufrirán de ninguna manera, y de instituir así una diferencia durable entre aquellos a quienes concierne el rito y aquellos a quienes no les concierne. Es por esto que más que ritos de pasaje, diría voluntariamente, ritos de consagración, o ritos de legitimación o, simplemente ritos de institución..." (ibíd:121).

El pasaje, cuyo centro es la liminalidad, es marcado por el rito, llama la atención del observador hacia él. Pero lo importante es la línea, que es la que separa (ibíd:123). Ahora bien, ¿qué es lo que separa?. Primero, un antes y un después; en el ejemplo de Bourdieu: el niño no circunciso y el niño circunciso, y aún más. el conjunto de niños circuncisos del conjunto de adultos no circuncisos. Sin embargo, y en realidad, lo más importante, y que pasa desapercibido, es la división que opera entre el conjunto de aquellos que son justificables de la circuncisión, los chicos, los hombres, niños o adultos, de aquellos que no lo son, es decir, las chicas y las mujeres, "...tratando diferentemente a los hombres y las mujeres, el rito consagra la diferencia, y la instituye, instituyendo al mismo tiempo al hombre en tanto que

hombre, es decir circunciso, y a la mujer en tanto mujer, es decir, no justificable de esta operación ritual" (ibid:123).

El rito de institución tiende lógicamente a consagrar la diferencia, ellos constituyen en distinción legítima, en institución, una simple diferencia de hecho. ¿Cómo se opera la consagración mágica de una diferencia, y cuáles son sus efectos? se pregunta Bordieu. O más específicamente, el hecho de instituir socialmente una diferencia preexistente por medio del acto de constitución: ¿no tiene más que un efecto simbólico, tal como en el don simbólico, es decir nulo?, algo así como enseñarle a nadar a un pez. "Instituir en este caso es consagrar, es decir, sancionar y santificar un estado de cosas, un orden establecido, como hace precisamente una constitución, en el sentido jurídico del término" (ibid:125). La institución es un acto de magia social que puede crear la diferencia ex nihilo, y también explotar de alguna manera las diferencias preexistentes. Las distinciones más eficaces socialmente son aquellas que dan la apariencia de fundarse sobre las diferencias objetivas, por ejemplo la "frontera natural".

El ritual urbano del graffiti, que se dirige a los individuos implicados en el territorio de su ejecución, no sólo excluye a los transeúntes que no saben leer o a aquellos para quienes las paredes siguen siendo invisibles en la medida de su desinterés por las pintas, sino también a aquellos que no podrán descifrar su mensaje en virtud de las diferencias de clase que el discurso evidencia; un ejemplo: "*preferiría una política inspirada en Henry Miller*". De esta forma el graffiti consagra una frontera natural asentada en las diferencias sociales que determinan los niveles de instrucción. Seres liminales que construyen los límites de su entorno con pintura en aerosol; límites reforzados por las miradas cómplices de las marcas de reconocimiento territorial. La exposición pública del graffiti, que cualifica su

condición de tal, es el acto de magia social mediante el cual los graffiteros, conscientes de su porción geográfica, refuerzan en forma inconsciente, algunas de las fronteras sociales de la ciudad.

Rubén expresa cuando le insisto en que los mensajes no se "esparcen por la urbe" como poéticamente afirma:

"El grueso lo hemos pintado más al norte y hemos pintado un par de veces también al sur. Al sur salimos sólo en la época de la campaña electoral y fueron graffiti casi en su totalidad políticos. Primero el sur es un mundo ajeno, desconocido por nosotros. El Lucas por ejemplo es un tipo muy temeroso de ir al sur, y lo ha dicho abiertamente más de una vez, o sea para él el sur es una zona de peligro, una zona donde hay bandas nocturnas, bandas en los barrios que te pueden matar tranquilamente en la noche. De hecho una zona desconocida para él y para mí y toda nuestra vida ha sido una vida, y diciéndolo en términos sociológicos, la vida de la pequeña burguesía quiteña, del centro para el norte, del norte propiamente, el centro algo pero casi nada. El centro lo que va si quieres del Ejido hasta la 24 de mayo. El norte algo que arranca desde el Hotel Colón hacia el norte, que es la zona, si casi todos los graffiti los hemos concentrado ahí, que de alguna manera siempre está la idea de la necesidad de que es la zona de mayor concentración de población en la urbe. De hecho hemos pintado casi siempre en las avenidas, también hemos pintado bastantes graffiti en barrios, en calles escondidas, metidas, que deben estar por ahí. Otros ya los deben haber repintado, pero el grueso lo hemos hecho en ese sector. Primero es una zona muy conocida por nosotros; una zona donde, a raíz de la actividad de los primeros meses, ya sabíamos casi de memoria qué paredes existían, y estábamos a la caza de que repinten, esta pared puta que la vuelvan a blanquear, porque es una pared muy buena, sirve para otro".

Y cuando la pregunta se hace más específica, esto es, del por qué en este sector en cuestión, la respuesta de Lucas es:

"Primero por comodidad, porque están cerca de mi casa y cerca de mis cosas, y además porque están cerca de mis lugares donde yo más deambulo: universidad, amistad, donde vivía mi novia, en el parque por donde camino, por las calles donde más camino, por eso. Tiene mucho que ver eso, por lo menos los de siempre. Si los

pintara muy lejos quizás no los vería nunca. Conozco el sur, no me es ajeno, pero te digo que no los pinto por ego, sino porque este es mi sector, mi zona, un poco mi universo".

Por su parte Flanigan sostiene que la noción de liminalidad ofrece una experiencia de la trascendencia y un retorno a la condición primaria del ser. En el estado liminal la homogeneidad reemplaza temporalmente a la heterogeneidad. En los ejemplos de Turner, sostiene, los miembros de las comunidades religiosas se sienten a sí mismos impregnados por la unidad y purificados desde la divisibilidad y la pluralidad. Este flujo es un escape de lo estructural y este escape garantiza a la vida un sublime y ontológicamente válido conocimiento. Pero en este marco conceptual, agrega, lo estructural parece ser sólo aquello que debe ser trascendido, afirmando que ésto es con mucha dificultad un modelo adecuado para discutir todas las manifestaciones simbólicas ritualizadas.

Flanigan acusa a las construcciones conceptuales de Turner de permitir el paso por lo ideológico sólo en forma tangencial. Me atrevo a sostener, sin embargo, que en este trabajo los datos empíricos que dan cuenta de lo ideológico en los graffiteros y en el graffiti, se conectan con la noción de liminalidad para permitir la visualización interpretativa del hecho y relevando precisamente las condiciones ideológicas de la producción graffitera. Lo que se podría concluir con Flanigan es que el discurso fragmentario del graffiti en Quito, construido en un momento liminal de los individuos hacedores, revela más estructura de la que podría suponerse a simple vista. El graffiti es a la vez que vehículo de autorepresentación liminal, representación social estructural, misma que devuelve a lo estructural la explicación de una¹ parcela importante de su éxito y legitimación social.

La pregunta formulada en varios términos: ¿qué persigues con la

frase graffitada en la pared?, ¿a quiénes crees que llegan?, ¿a quiénes crees que representan?, obtiene la siguiente respuesta de parte de Rubén y Lucas respectivamente:

"Si, pero verás una cosa más. El establecimiento de nuevos valores, no desde la ideología del contestatario de izquierda, que lo hace en función social, y si quieres muy preciso en decirte lo que tú señalas: es una búsqueda individual que desemboca si quieres en un individualismo. No lo hago pensando en mejorar la sociedad, como lo sabe hacer el contestatario de izquierda, en que gracias a mi pequeña colaboración esta sociedad va a ser mejor. O sea, que mejor si esta sociedad puede ser mejor, yo estoy consciente de eso; pero eso en primer lugar me favorece a mí, si es que en esta sociedad se imponen valores que yo he creado. Eso en primer lugar me satisface, me favorece y me beneficia, a mí me hace más agradable la convivencia cotidiana con el mundo, eso.

En definitiva, al que le llegue, al que llegue... Si, ahora que me pongo a pensar, de pronto si, tal vez en la última época especialmente, y fruto de una lectura medio detenida del Zarathustra y de un texto que me influenció mucho, un texto de Deleuze donde analizando un subtitulito que tiene el Zarathustra, si vos has cachado alguna vez dice: así habló Zarathustra, y debajo del título dice: un libro para todos y para ninguno. Y de ahí se tira todo un análisis de por qué Nietzsche puso ese subtitulo, y bueno llega a las conclusiones. Hay un momento en la vida de Nietzsche donde él empieza, deja de hablar para el pueblo, para la masa y voluntariamente él es consciente de que su discurso, su sabiduría, su filosofía está dirigida a una elite si quieres, a una capa selecta a la que él le pide que escape del rebaño o a la capa que ha escapado del rebaño, todo esto en términos nietzscheanos. Y yo me di cuenta en lo personal, también, qué poca evolución que había tenido mi pensamiento y por las cosas que tenía que decir, de la forma más cruda, más natural, se me iba a ser medio insoportable la vida. O sea me iba a crear un poco de conflictos, inclusive no necesarios con un montón de gente, no me interesaba discutir. Por ejemplo, iban a saltar críticas desde la política a mi discurso y a mí no me interesa discutir este rato con gente que me catalogue de reaccionario o de socialdemócrata. De hecho son categorías que han desaparecido de mi vida y yo no miro al mundo desde esas categorías, ni me interesa ese debate. Y empecé a buscar, y estoy todavía en eso ahora, un discurso de alguna manera cifrado en el que de la forma más velada yo digo las mismas cosas que tengo que decir. Las digo sin tanta crudeza sin tanta frontalidad si quieres por

allí. Eso también en la última etapa del graffiti, buscando establecer esos nuevos valores de los que te hablo, pero sabiendo que lo que decía el graffiti iba a ser con seguridad entendido por muy pocos, y que la mayoría le iba a interpretar como ocurre y por regla general es media foja plantearse ese problema de "qué entendió alguien después de leer este graffiti".

"Mira, yo soy una persona que me gusta la literatura. Leo bastante, me gusta la novela, la poesía, escribo poesía. Entonces aquí ya un poco existe esa formación, digamos así literaria ¿no?. Y escribo textos y escribo cosas así que tenía guardadōs, tengo guardados poemas y todo eso. El graffiti me pareció la forma más directa de que lleguen, de que sepan lo que creo, lo que pienso, mi poesía, de que se sepa por un lado. Y lo hago así, como tu dices, buscando un mensaje intencional con esa intencionalidad, porque ya está en mí esa parte de mi forma de ser. Porque por un lado hay una intención poética y también una intención crítica ¿no?, que sí me identifica, o sea creo que de todas formas a esta sociedad, bueno a esta ciudad había que decirle algunas cosas que se estaban callando, que la gente sabía, pero no las decía.

Tú ves, a lo largo de tu vida en esta ciudad vas dándote cuenta de los límites, de las barreras que te ponen, de las represiones o de las injusticias también, que te duelen. Y esas cosas son las que quedan en tí; eso, hacia allá iba ¿no?. Va hacia allá el graffiti mio, recuperar todos esos instantes de desolación, a veces de dolor frente a una sociedad que sí, la veo muy desequilibrada, con muchos abismos ¿no?.

Me representa a mí primero, creo que llega a la gente con que tienes igual medio, necesidades de conocer, que tiene esa falta de ternura que no le brinda la sociedad; o sea ni los medios de comunicación, medios de comunicación que no transmiten al hombre, que no lo sensibilizan sino que lo automatizan más. Entonces, en el hombre siempre hay, aunque sea inconcientemente, esa necesidad de algo sensible, de algo que lo llame a perderse un poco. Entonces creo que todo esa gente que quiere hacerlo se identifica con lo que se hace".

Finalmente, es importante destacar la asociación ciudad/sociedad y conflicto/ciudad, que los graffiteros hacen a lo largo de todos sus relatos. La ciudad, construida como totalidad desde la particularidad, constituye el escenario de la experiencia y de la representación graffitera. Cuando el dialogo giró específicamente en torno a la ciudad encontró en Rubén las siguientes

expresiones:

"¿Qué me dice ciudad a mí?. Pienso en primer lugar en Quito, una ciudad en la que he vivido toda la vida, en la que ha sido mi experiencia vital más directa, sobre la que he estado pensando últimamente. Una ciudad envenenada, una ciudad de la que algún día sé que deberé escapar inclusive".

"Envenenada fundamentalmente por su moral, por el moralismo de la gente. Si quieres, por gente que ha bebido toda su vida en las aguas mansas del cristianismo. Entonces es duro para un ser como yo vivir en una ciudad donde cada uno es virtualmente el pesquisa de la conducta de los demás. Es terrible, desde pequeñitos; mi experiencia en el colegio [como profesor] es tenaz en eso. Yo puedo llegar ahí a veces sólo hasta un límite, más allá, esos críos de 13, 14, 15 años ya tienen sus barreras morales infranqueables. Pero si me dices ciudad también pienso en otras ciudades en las que sueño a veces. Pienso en Nueva York, me encantaría vivir en Nueva York, puta me parece una ciudad así brutalmente viva. Pienso en París. Pienso en ciudades donde por ejemplo la noche no sea la desolación y el desierto que es esta ciudad. Ciudad hasta donde los bares son aburridos".

"¿Otras ausencias?. Sería un cojudo si te dijera vida cultural, que es lo que te va a responder el Lucas por ejemplo. Pese a que Quito es la meca de la cultura de este país, eso es indudable. De hecho yo he dejado de asistir a actos culturales desde hace un año voluntariamente. Muy rara vez voy a uno, muy rara vez hay algo que me atraiga. Normalmente me parecen más bien comedias que se arman ahí para decir un montón de cosas inútiles para mi ¿no?".

Y en Lucas:

"Ciudad: punto de concentración máximo de la enajenación y de la creatividad del hombre.

"¿Una ciudad en especial?: La Habana.

Quito: contrastes, aguaceros, silencio, desolación a veces, diversiones pocas".

En la teoría de la acción social se encuentra un concepto pertinente a partir del cual poder interpretar estas relaciones: el concepto de dominio o la noción de que en la sociedad moderna el Estado posee el monopolio de la violencia. El monopolio de la violencia simbólica acota Bordieu, planteando además que la sociedad moderna se caracteriza por la hipertrofia de lo público, pero se evidencia al mismo tiempo una tendencia creciente al

conflicto en el campo simbólico y a constituir grupos encontrados.

Lo anterior permite proponer que la organización y participación social e individual a nivel de la ciudad y muchos de los aspectos que caracterizan las relaciones de la vida cotidiana en ella, están informadas por un discurso dominante que eufemiza y disimula su poder desplazándolo hacia el lugar simbólico, haciendo naturales las condiciones materiales de reproducción de la vida en la ciudad basadas en la diferenciación social. De esta forma se produce una falta de potencia para incidir y transformar la realidad urbana. Más específicamente, se evidencia una falta de canales de comunicación y negociación de las distintas identidades urbanas, y la ausencia de un oponente claro ante quién reivindicar.

En la ciudad de Quito, como espacio de dominación simbólica, las condiciones de dominación son respondidas mediante apropiaciones simbólicas, mediante espacios de representación que se van identificando como propios, asaltando lo público y lo privado. Se desarrolla una respuesta-comunicación como el graffiti a partir de la conquista de espacios. Una respuesta que sin embargo "negocia" su denuncia con el discurso dominante que se plasma en una especie de recorrido por el tiempo, devolviendo en cada uno de estos recorridos la imagen del desorden en la cultura, el terror de la dominación: un sector limpio, de paredes originalmente blancas, de calles forestadas, sinfonía de blanco y verde, tranquilidad y desolación los fines de semana, guardias privados, semáforos, discos "pare" y pasos "cebra", centros comerciales, vitrinas repletas de mercadería y edificios de altura, viviendas sólidas/ rodeado por el desaseado, calles polvorrientas, bullicio y hacinamiento, inseguridad, desorden estructural, viviendas improvisadas. En otras palabras, un espacio segmentado y jerarquizado, tanto en el campo social cuanto en el campo simbólico discursivo donde se inserta el

graffiti.

Por ello el graffiti no constituye la construcción de un contrapoder, y se levanta más bien como una de aquellas formas "permitidas" de expresión del descontento; como el carnaval y otras formas rituales que invocan, del mismo modo como lo hace la dominación, códigos simbólicos cuando no funcionan los otros planos, en este caso de una posible resistencia. Pues toda forma de dominación, que no se asume en la ciudad ni en ninguna parte como pura, exige un margen de juego, es decir, el sistema de dominación comienza cuando deja de haber sólo una acción, cuando hay una relación, cuando los individuos en la ciudad dejan de ser sólo violentados y comienzan a hablar, en las paredes conviene aquí agregar.