

**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 obsciones guían la investigación.	6
-Graffiti y ciudad, o de cómo lo obsceno 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

## O. INTRODUCCION

Desde hace algo más de dos años a la fecha, se viene desarrollando en un sector de la ciudad de Quito, un hecho significativo para la aprehensión de la dinámica de la vida social urbana: la apropiación de los muros ciudadanos mediante pintas graffiti.

La bibliografía sobre el graffiti no es abundante, y no profundiza en una interpretación relacional entre el graffiti y los sujetos de la experiencia. El cuestionamiento, entonces, que cruza este trabajo y que informa la especificidad de los que de él se derivan es el ¿por qué el hecho se desarrolla en Quito y en este tiempo?.

La discusión ha sido estructurada de forma de subrayar las características del fenómeno y del espacio en que se desarrolla, asumiendo desde ya como metáfora guía -sin que esto signifique desconocer que tal "guía" orienta la atención hacia algunas propiedades importantes de la acción social, pero que también obstaculiza la percepción de otras- que la vida es esencialmente una representación, los hombres sus actores y la ciudad uno de los escenarios posibles.

En cuanto vehículo de expresión, no hay en el graffiti un contenido ni una función predeterminadas, interesando por tanto desarrollar la construcción interpretativa de estos aspectos. Se propone una reflexión de largo aliento, es decir, no pretende ser exhaustiva en este minuto, pero sí mostrarse decididamente atenta a los fundamentos de la vida cotidiana que en el ahora duda de sus referentes: ¿Qué es lo que agrega a la gente, en la condición histórica actual, y cómo hacer venir en este ambiente social y académico lo que ya está presente?.

En el capítulo primero, introduzco elementos apropiados desde las corrientes reflexivas de la Antropología, para, por un lado, definir la posicionalidad del etnógrafo frente a su objeto de estudio, y, por otro, para ubicar el fenómeno del graffiti dentro de un contexto urbano determinado: Quito, a inicios de los noventas, tal como es visto desde mi propia suerte de extrañamiento en tanto extranjero y en tanto etnógrafo. El eje de la reflexión se articula alrededor de mi propia inserción dentro de un contexto académico caracterizado por privilegiar ciertos actores y temas tradicionales, que, como una de sus consecuencias, han sometido a la ciudad a una suerte de sombra donde las especificidades culturales de sus actores se desvanecen.

En este sentido, intento profundizar en la dimensión experiencial de la ciudad y las implicancias que ella tiene en tanto construcción de un espacio que ordena simbólicamente las relaciones sociales. Desde esta perspectiva se justifica además la revisión teórica sobre las formas de conceptualizar el fenómeno graffitero, precisamente para señalar los planteamientos generales de esta investigación e intentar develar algunos aspectos de la lógica antropológica de cara al objeto de estudio concreto.

El graffiti tiene a la ciudad como espacio privilegiado, si no exclusivo, de desarrollo, y parte importante de su reflexión dice mucho en torno al cómo se vive en ella. De allí entonces que la ciudad constituya el "telón de fondo" de esta investigación. Dado que la ciudad es un producto de un desarrollo, más que creación instantánea, es dable sostener que el urbanismo, o ese complejo de rasgos característicos que conforman el modo peculiar de vida de las ciudades, es un proceso alterado constantemente por los actos y relaciones que se desarrollan entre los individuos y grupos de individuos en el escenario global. Los graffiti podrían leerse entonces como una suerte de minicuentos -descarnadamente

realistas de la vida citadina, metáforas de la vida en ciudad— que al apropiarse de los muros problematizan mediante la agudización de la ambigüedad las esferas de interacción de la dicotomía público-privado. Escojo así la liminalidad como "caja de herramientas" y la propongo para interpretar las condiciones tanto individuales como socio-espaciales, que hacen posible el hecho graffitero en tanto que construcción cultural material y simbólica.

La gente citadina no vive en el aire; trabaja en fábricas, oficinas, ferias; estudia en escuelas, institutos, universidades; vive en conjuntos habitacionales, poblaciones, campamentos; cuida a sus hijos, cocina, ama en sus casas; camina por calles y avenidas; se traslada en automóviles y buses; se reúne en las esquinas, plazas y parques. Allí, en esa diversidad de espacios y lugares, es donde se localiza el poder constructor de la gente respecto de su propio habitat, es esa diversidad de lugares lo que define la ciudad real apropiada por la gente.

La tecnología, el poder, la cultura, y la economía se funden para formar la ciudad. Podemos reconstruir la historia de las ciudades, e incluso de las gentes en lo que respecta a su participación política, aún desde y basándonos en vestigios arqueológicos. Pero sabemos muy poco de los pequeños esfuerzos, individuales o colectivos, conscientes o azarosos, por cambiar, por transformar y alterar la historia de la urbanización (Castells: 1986). Los ciudadanos, los urbanitas, en su compleja heterogeneidad, en sus triunfos y derrotas, crean las ciudades y éstas a ellos; se establecen pequeñas redes, y el reconocimiento del yo en muchos otros en el espacio de lo cotidiano; una multitud de pequeños hechos retroalimentan tanto los discursos contestatarios cuanto aquellos que persiguen legitimar la dominación.

segundo capítulo. Las preguntas centrales aquí hacen relación con los fenómenos societales con los que se relaciona el hecho graffitero, y, por otro lado, si su éxito podía reconocerse como extensivo a la ciudad de Quito, a todos o gran parte de sus habitantes, o más claramente, dónde y para quiénes era visible el hecho graffitero: ¿Pero por qué pintar en las paredes este tipo de declaraciones y quiénes eran los que se apropiaban ahora de ellas?; ¿existían en Quito antecedentes de este tipo particular de graffiti?. ¿Cuáles son las motivaciones, individuales o colectivas que específicamente provocaron esa avalancha de diversificados mensajes en el muro?. ¿Es el hecho graffitero en cuestión aprehensible en un marco de continuidad (lo que de paso legitimaría casi naturalmente su condición de objeto de estudio académico), o dicho de otra forma, la apropiación de las paredes públicas acompaña siempre los momentos de conflicto societal?. ¿Cuáles son las manifestaciones de conflicto que involucran a la pared o éste no es consustancial a la utilización de las mismas?.. ¿Qué tipo de construcciones y apropiaciones se derivan de la actividad graffitera y de qué manera éstas reflejan un sistema de percepciones diferenciadas según sea la posición que los actores ocupan en la estructura socio-económica?. ¿Sobre qué bases se asienta esta suerte de tecnología de la identidad urbana y qué tipo de funciones cumple, en cuanto a las relaciones de la gente con su espacio específico, material y simbólico, y con la ciudad construida como globalidad y normatividad tanto por los discursos oficiales cuanto por los distintos sectores que la habitan?.

En este capítulo entonces, intento profundizar en las características del proceso etnográfico que guió a esta investigación y, paralelamente, descubro el encantamiento producido por la textualización de las paredes mediante una breve revisión histórica sobre sus procedencias y de las características demográfico-espaciales de los entornos privilegiados. En este contexto, destaco las particularidades del graffiti tanto desde su inscripción social y espacial, como

desde los elementos innatos al fenómeno que nos abren hacia la teorización de lo cultural como algo que también concierne a lo efímero, a lo azaroso y, finalmente, a lo históricamente situado.

Así, ensayo una propuesta de clasificación que permitiría ordenar la información etnográfica obtenida mediante un muestreo particular, y, posteriormente a través de la aplicación de otras técnicas antropológicas como las entrevistas en profundidad y la observación directa del hecho. En la segunda parte de este capítulo, discuto las condiciones de producción y reproducción de la actividad graffitera -entendida como un "drama social"- en relación a la construcción de identidades colectivas en un mundo crecientemente fragmentado, y atravesado por tensiones políticas y de clase. Desde esta perspectiva, me interesa discutir cómo la ciudad es imaginada por diferentes actores sociales involucrados, pero principalmente por quienes participan del "éxito graffitero" en Quito, transformando a determinados espacios en sistemas de interacción comunicativa.

Finalmente, a la luz de la dinámica del hecho, de sus "objetivos" desde la "voz" de los graffiteros, pongo en ejercicio los alcances de la teoría propuesta. Lo temporal, lo estructural y antiestructural, lo cultural, todos estos sentidos generan una percepción concreta del hecho graffitero y pretendo su fusión discursiva en el tercer capítulo. Puntualizo en él, las características de los sujetos y de la experiencia que explicarían la acción graffitera, para volver a la ciudad como un espacio de producción cultural que se construye por parte de individuos concretos en un tiempo determinado.



## 1. UN TEMA URBANO.

**La construcción de un objeto a partir de imágenes dialécticas, o de cómo las obsesiones guían la investigación.**

Cuando comencé la maestría en Antropología (con mención en Antropología Andina), suponía los énfasis mas ignoraba sus implicancias en mis búsquedas personales. En líneas generales tanto las etnografías "de punta" como las locales -léase construidas por investigadores nativos y halfies<sup>1</sup>, con o sin perspectiva tercermundista-, compartían desde la visión de un "aprendiz de etnógrafo", esencialismos étnicos y confirmaciones identitarias que no eran la mías. El "otro etnográfico dominante" -campesinos, indígenas y mestizos- constituyó un "sesgo" -bibliográfico-, no sólo por su centralidad actoral y escénica, sino también directamente ligado al problema de las relaciones de poder en la academia.

Appadurai (1991) alumbra esta discusión en un estudio de los lugares que en la antropología se vuelven como símbolos icónicos; así por ejemplo si se trabaja en España ha de hablarse de vergüenza y honor, en Africa de sistemas segmentarios y en China de ritos. En el área andina, región cultural y políticamente constituida como las otras, la selección de estos actores implica la consideración de ciertas temáticas y lugares: espacios ecológicos, comunidad y fiesta, complementariedades económicas y existencia de dos mercados, etc<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La noción de halfies pretende referir sugestivamente a aquellos mestizos en el más amplio sentido de la palabra, con un pie adentro y otro afuera, incluso "otros" en la academia, escindidos en su pertenencia a los sectores dominantes y subalternos (Abu-Lughod:1991).

<sup>2</sup> En esta misma dirección Fardon (1990) sostiene que la "localidad" es una característica de la disciplina derivada de la historia de la misma, que se reproduce en la organización institucional, resultando tanto en la construcción de estereotipos, y su reforzamiento a través de la relación problemática-región que a su vez rebasa los "límites" de la disciplina, cuanto en una relación especial entre investigador y objeto de estudio, expresada no como un encuentro sino como una continuación, por parte del primero, de la perspectiva

En este cuadro la ciudad aparece generalmente como una entidad perversa en lo que respecta a las transformaciones de lo "tradicional", y no como un espacio real de producción cultural. Por otro lado, los sujetos-objetos de investigación son contruidos en una suerte de mezcla entre la posición que ocupa el otro dominante en su migración a la ciudad, esto es marginado espacial y socialmente, y una parcela importante de la tradición teórica sobre lo urbano proveniente de la escuela sociológica de Chicago, que privilegia los actores sociales marginales, quienes son vistos como desviaciones de un orden preestablecido por la racionalidad y la moral de la ciudad.

Este problema deviene en la discusión que apunta hacia la descolonización de la práctica etnográfica, lo cual implica revisar los compromisos insertos en esta última y pensar los problemas de pasar de la observación delimitada por las herramientas metodológicas a la construcción colectiva de esta o aquella utopía. Pero también y sobre todo, conlleva la posibilidad, y la necesidad, de reflexionar sobre las condiciones de la práctica etnográfica desde nuestra particular realidad social e individual. Cuestiones todas aún más complejas cuando en nuestros contextos el otro no es, como el paradigmático, un rescaldo cultural o siempre diametralmente opuesto en lo cultural al que investiga. Pero no es este un trabajo sobre tan trascendentes asuntos; los menciono como necesarios y vitales puntos de partida.

La relación entre el sujeto que investiga y el otro, es consubstancial y de relevada importancia tanto al proceso como al producto etnográfico. En la reflexión etnográfica reciente se hace hincapié en la identidad y posicionalidad del autor, justamente para visualizar la forma en que éstas pueden incidir,

---

que configura a una región y a la gente que habita en ella.

e inciden, en la visión del etnógrafo respecto del otro y de las situaciones que observa (Behar 1991; Limón 1991; Myerhoff y Ruby 1992; Turner 1991). El trabajo de Behar constituye una valiosa utilización de la postura reflexiva; en el caso de la autora, un drama familiar concreto -la muerte de su abuelo- y la imposibilidad de asistir a él en comunión física determinan relacionalmente el que los informantes la categoricen como "nieta", y guían su investigación hacia el análisis de la construcción de la memoria y de la muerte. Todo ello devuelve la reflexión al reconocimiento de la importancia relativa de la entrada o "posición subjetiva", proponiendo la autora como resolución del problema la posibilidad de combinar la voz etnográfica y la voz personal. En esta misma discusión Behar subraya la importancia incidental de las preferencias del investigador, que nuevamente varían de acuerdo a contextos concretos (y aparentes) en el proceso etnográfico, y da pistas para representar el proceso de la investigación en el producto de la investigación.

Ya desde el título de este trabajo puede evidenciarse la posicional identidad que informa mis preferencias. Soy un sujeto ciudadano, y aunque esto pueda parecer un ejercicio retórico -e insuficiente como "declaración autoral" tanto para salvar el problema ético de la investigación, de su justificación y legitimación como práctica (Patai:1991), como para salvar el subjetivismo, que a su vez no evita las distintas formas que adquiere el etnocentrismo y la representación con mano guiada por nuestras propias fantasías-, nada tiene de una búsqueda artificial pues se asienta en la identidad real y básica que son mis prácticas cotidianas.

Me interesa la ciudad como concepto, pero sobre todo en tanto escenario y experiencia. Con Leeds (1975) comparto en cuanto a los conceptos, la necesidad de una lógica de "n" valores y una metafísica que permita la convivencia de dualidades,

multiplicidades, continuidades y crisis. El autor plantea que la utilización que hacemos de un sinnúmero de conceptos para explicar las ciudades y el fenómeno urbano reflejan en conjunto una metafísica que liga a dos tradiciones filosóficas -las formas platónicas absolutas y la tradición de los sistemas dualistas de pensamiento cristiano e indoeuropeo- las cuales implican afirmaciones sobre un orden ontológico en la naturaleza existencial de los universales y en dualidades de sustancia o esencia. Para cada ciudad existe un campo, como para lo urbano existe lo rural. Pero en nuestras ciudades de claro crecimiento neoplástico, y específicamente en Quito, ninguna dicotomía es nítida en sus partes<sup>3</sup>.

En cuanto escenario, la ciudad no es la expresión espacial reproducida de una cultura unificada, fotocopia especializada de la misma (Castells:1986); es una constante recreación, llena de significados antagónicos y contradicciones que reflejan nuestros conflictos más urgentes: "*ciudad: lugar por donde corren los automatistas del deber*"<sup>4</sup>. La ciudad es un proceso de construcción cultural no aislado<sup>5</sup>, imbricado en el desarrollo histórico de sí

---

<sup>3</sup> Leeds (ibid:321-324) refuerza la idea al sostener que el dualismo urbano-rural sugiere sustancias bien definidas como "lo urbano" y "lo rural", y concibe lo uno separado de lo otro sin considerar las instituciones, mecanismos y redes de vinculación cuanto los procesos que originan tales realidades "opuestas". Esto supone desarrollar estudios aislados que elevan a definidos actores y situaciones a categorías someras en la medida de su no aprehensión de la integralidad societal, misma que autoriza sólo a destacar, en unos escenarios específicos, a los actores sociales definidos.

<sup>4</sup> "Tras haber sido el lugar de las liberaciones individuales, una separación del medio social tradicional y sus fuertes contradicciones, la ciudad simboliza y cobija ahora todos los males que resultan de la mutación actual y de las crisis que engendra. Tras haber permitido la celebración del anonimato, refugio del individuo contra la sociedad opresiva, se convierte en culpable del encierro y el aislamiento, que unen muchedumbre y soledad. Los signos se han invertido; para un gran número de ciudadanos de las metrópolis, el encantamiento no funciona ya, sino todo lo contrario." (Balandier:1988)

<sup>5</sup> A este respecto, y en relación complementaria directa con las posiciones de Leeds, es interesante escuchar las voces que alertan acerca de la importancia de tener presente que, las llamadas "fuerzas de afuera" son en realidad una parte integral de la construcción y constitución de "lo de adentro", de la unidad cultural en sí misma (Marcus y Fischer:1986).

misma y de sus áreas de influencia, un proceso de conexión de contextos culturales y formas urbanas de apropiación del espacio.

En palabras de Sennett (1990) de acuerdo al "desligamiento" de la matriz original<sup>6</sup>, los urbanistas de Chicago entregan un marco importante de características de la ciudad como forma específica de asociación humana. En un análisis de los "elementos del urbanismo", o ese modo de vida particular de la ciudad, Wirth (1988) señala que el número de habitantes heterogéneos limita la posibilidad de que cada miembro conozca personalmente a los demás y le otorga un carácter distintivo a las relaciones sociales. La multiplicación de personas en un estado de interacción en condiciones que hacen imposible su contacto como personalidades plenas produce una segmentación de las relaciones humanas. Es característico de los urbanitas que se relacionen entre ellos en papeles sumamente segmentarios; los contactos en la ciudad pueden ser directos, pero son sin embargo impersonales, superficiales, transitorios y segmentarios. La reserva, la indiferencia y esa expresión de estar de vuelta de todo que manifiestan los urbanitas en sus relaciones pueden considerarse, por lo tanto, como instrumentos para inmunizarse frente a las expectativas y pretensiones personales de los otros. El individuo gana, por una parte, un cierto grado de emancipación o libertad respecto de los controles emotivos y personales de grupos íntimos, y pierde, por otra, la autoexpresión espontánea, la moralidad y el sentido de participación que aporta vivir en una sociedad integrada.

Wirth agrega que en una comunidad compuesta de un número mayor de individuos de los que pueden conocerse entre ellos íntimamente y reunirse en un punto determinado, es preciso recurrir a la

---

<sup>6</sup> En la discusión esto es entendido como un desplazamiento epistémico; de un "orden moral" a la falta de un orden hegemónico válido para la ciudad en su globalidad, de la ciudad concebida como un lugar donde se permiten las diferencias a su observación como generadora de éstas.

comunicación por medios indirectos y articular intereses individuales por un proceso de delegación. En el mismo sentido el contacto físico estrecho de numerosos individuos introduce indefectiblemente un cambio en los medios de que nos servimos para orientarnos en el ámbito urbano; el mundo urbano fomenta la identificación visual. Cuanto mayor es el número de personas en estado de interacción mutua, menor es el índice de comunicación y mayor la tendencia a que la comunicación se realice a un nivel elemental, es decir, en base a las cosas que se consideran comunes a todos o por las que se interesan todos (ibid:38-42).

Como a cualquier persona, pero fundamentalmente como etnógrafo, me importa hacer sentido de mi espacio, de los lugares que ocupo y de las gentes y de las situaciones que constituyen mi entorno. Pero el escenario que elijo para la reflexión es uno en el que interactúo y experimento de manera particular, es "mío" en un sentido y no en otro. La ciudad es una opción preferencial que experimento como "meteco". Esta condición -alimentada dialécticamente desde la sensibilidad de mis observaciones, informadas a su vez por las respuestas culturales a ellas-, consiste en la percepción comparativa de ciertas diferencias, específicamente de las más cotidianas y que me involucran a cada paso. Hay unas situaciones que uno ni siquiera se llega a cuestionar porque hacen parte demasiado fuerte del propio sentido común, pero en sentido contrario hay otras que resaltan por su no familiaridad.

Mis ojos estuvieron siempre, material, simbólica y opcionalmente hablando, en mi escenario más próximo, posicionalmente hablando, y percibí con intensidad y arbitrariedad algunas tensiones que se dibujaban como un imaginario mapa de fronteras. Lo que primero se torna evidente en Quito, mas no sorprendente, son los surcos de las diferencias socio-económicas y los bruscos cambios de paisaje, colores, aromas, rostros, gestos y acentos, a no mucha distancia. Luego entonces la yuxtaposición de las imágenes --

dialécticas en el sentido benjaminiano- en esquinas insospechadas: calles empinadas (tal vez por eso no son tan visibles los niños jugando a la pelota, imagen-apropiación recurrente en los barrios de Santiago, aunque parafraseando a De Certeau, la memoria siempre proceda de un lugar que no es y los lugares estereotipados se vuelven reales porque también lo son) donde la "homogeneidad" se desvanece a poco andar; soledad de siesta los fines de semana que hace perceptible el canto de aves domésticas; entre edificios y hñertos familiares ordenados en perspectiva, un almacén pequeño de víveres junto a una boutique de ropa traída desde Europa o Miami, lo que habla no sólo del o desde el mercado; guardias privados cuidando desde una caseta no asimilable fácilmente en el paisaje la seguridad de una manzana residencial.

Pero lo que más me llamó la atención de las calles que recorría habitualmente, fue un conjunto de micro-escenas de lo cotidiano que al igual que las anteriores se insertan, de muchas formas, en las condiciones estructurales e históricas que moldean nuestros contextos: autos estacionados en las veredas peatonales ocupando el espacio de los transeúntes, imposibilitando su desplazamiento normal y legítimo y obligándolos a caminar por las vías de circulación vehicular; agresividad de los conductores, o dicho de otra forma, "invisibilidad" para éstos tanto de los peatones como de las señalizaciones que los "protegen"; prolongación de los colores que publicitan una tienda de pintura no sólo hacia las paredes exteriores del recinto sino también como un derrame hacia las aceras; y unas pintas, unas inscripciones con spray en las paredes, cuyo discurso no me era conocido en el sentido de su apropiación, quiero decir, en el lugar material y social que ocupaban.

Una mala lectura podría ver intenciones morales en la descripción que hago de estas situaciones. Las he reunido, pues en primer lugar, corresponden a una de las formas en que experimento la

ciudad de Quito; en segundo lugar, porque todas ellas ocurren en un espacio concreto, la calle. Espacio ambiguo, contradictorio y en tensión.

La calle no es únicamente un lugar de paso y de circulación; de invasión de automóviles y de la presión de la industria. Por una parte es el lugar del encuentro, sin el cual no habría otros posibles encuentros como los que se realizan en cafés, teatros, salas de arte. Estos lugares privilegiados o bien animan la calle y utilizan asimismo la animación de ésta, o bien no existen (Lefebvre:1972). En la escena espontánea de la calle se es a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también actor. La calle es también el lugar para la palabra, para el intercambio tanto de términos y de signos como de cosas; es el lugar donde la palabra se ha hecho salvaje y se la encuentra, eludiendo prescripciones e instituciones, inscrita en las paredes, *"mi reino por una pared"*. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento de catálisis, sin el que no se da la vida urbana. Por otra parte es el lugar de los encuentros mas superficiales, de unos caminando junto a otros, pero imposibilitando la construcción de un sujeto: "... un camino entre tiendas...la calle se convierte en lugar privilegiado de la represión, que puede realizarse merced al carácter "real" -es decir, a la vez débil y alienado-alienante- de las relaciones que tienen lugar en la calle. El paso por la calle es, en tanto que ámbito de las comunicaciones, obligatorio y reprimido al mismo tiempo...en caso de amenaza las primeras prohibiciones que se dictan son las de permanecer y reunirse en las calles" (ibíd:26)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Esta discusión sobre la calle está inserta en un planteamiento (transducción) profundamente interesante, que el autor hace en torno al objeto de la antropología urbana. Su reflexión es sobre un objeto posible, la ciudad, y su hipótesis, la urbanización completa de la sociedad. Sin hacer abstracción de las relaciones sociales y de producción que se hallan ligadas a cada modelo urbano, la virtualidad, que a su vez implica que no quede excluida ninguna caracterización crítica de la realidad contemporánea, se presenta ligada a un proceso y a una praxis, a una acción práctica.



Y finalmente las situaciones que describo están juntas porque pueden ser leídas dentro de un conflicto entre lo público y lo privado, o mejor dicho, conflictuando de distinta forma ambas esferas. La dicotomía público-privado, como una visión generada desde el capitalismo, ha sido cuestionada fundamentalmente por la antropología feminista, postulando el reconocimiento de lo privado como instancia de producción y reproducción económica, así como ámbito donde se desarrolla la violencia generada por la diferenciación hombre-mujer (Mullings:1986). En otra perspectiva, O'Donnell (1991), de quien he tomado el término micro-escenas, Da Matta (1991) y Valenzuela (1991), revisan unas situaciones donde, al igual que en el caso de los autos parqueados en las veredas, una rigurosa división burguesa entre ambos niveles parece operar parcialmente. Básicamente un conjunto de apropiaciones privadas, "de aquello que tal vez más tiene de público la vida urbana, la calle" (O'Donnell:ibid:), son analizadas por estos autores en los términos político-republicanos en los que se vive, o debiera vivirse en la ciudad; esto es, como esferas cuya separación es relevante (aún a costa de buscar otro lugar para estacionarse) en la construcción de espacios más democráticos.

Aquí me interesa, como punto de partida, la discusión del por qué las pintas en las paredes de Quito (el graffiti), muestran no sólo las diferentes expresiones y complejidades que adquieren las dimensiones de lo público y lo privado en la ciudad, "*si la pared es el limite de su propiedad, déjenos decorar sus limitaciones*", sino que también definen un espacio, el muro, como fundamentalmente ambiguo en este sentido, e incluso, a ratos, como substantivamente "vacío" de tales contenidos y por tanto apropiable por todos, algunos, o por nadie. El graffiti hace más visible el muro, pero a la vez lo hace elusivo de este sistema de clasificación público-privado que pretende regular algunas de las situaciones que se presentan en el espacio cultural de la ciudad.

La pared termina cayendo en los intersticios, en los márgenes de esta construcción dicotómica, y por tanto propongo leerla como un espacio liminal (Turner:1968). Sobre el muro que separa el reino de la privacidad de la calle como escenario esencial de lo público, se inscribe el discurso de la experiencia privada que busca la colectivización; la ambigüedad de la experiencia inscrita en la ambigüedad del espacio. Sobre un espacio liminal, registros de seres liminales. En el capítulo subsiguiente desarrollaré esta entrada al hecho<sup>8</sup>, pero antes es necesario centrar la discusión sobre el graffiti.

### **Graffiti y ciudad, o de cómo lo obscuro se apropia de las paredes.**

Las pintas en los muros son una expresión concreta de la vida en la ciudad, y los graffiti expresión específica de la modernidad<sup>9</sup>. Pero no cualquier rayado o pinta en la pared es un graffiti. Las campañas políticas -que de alguna manera han sido legitimadas socialmente, "*señores candidatos, dejen paredes para nuestros graffiti*"- utilizan los muros de la ciudad, pero sus cánones estéticos y discursivos están informados por agentes e ideologías reconocibles (de la misma forma como son identificables los referentes identitarios que inspiran en Latinoamérica los "*yanqui go home*"); su discurso, la representación del otro y sus técnicas de comunicación son esencialmente formales; se apela a trabajadores, indígenas, campesinos, mujeres y niños, al cambio, a la modernización, a las obras públicas, a la descalificación del adversario. Por otro lado existe un abanico de inscripciones, en un amplio espectro de

---

<sup>8</sup> Entendiendo como plantea Geertz (1973), que la función de la teoría es proveer de un vocabulario en el que la acción simbólica, que tiene algo que decir sobre sí misma, pueda ser expresada, esto es, la función o rol que cumple la cultura en la vida humana.

<sup>9</sup> Collazos (1989) propone pensar la existencia del graffiti "desde el momento mismo en que los hombres encontraron un muro vacío y dejaron sobre él las huellas de un sentimiento inconfesable". Pero si bien es cierto que "el paso de los hombres por su habitat solo puede dejar huellas, rasgaduras, manchas, testimonios que dan en alguna medida cuenta de una vida", circunscribo el graffiti a un espacio y a un tiempo determinados.

paredes, que pueden ser consideradas como graffiti: los rayados de los baños públicos, de psiquiátricos, de cárceles<sup>10</sup>, de escuelas. Pero estas últimas se inscriben en paredes interiores, en espacios de alguna manera íntimos y/o cómplices, y aunque por esto no pierdan su carácter definitorio como graffiti, es también claro que en este trabajo sólo me refiero a las que ocupan paredes que resaltan por su visibilidad para los transeúntes, que dan a la calle.

Una primera, y única hasta ahora, definición del graffiti es desarrollada por Silva (1988) en la perspectiva de observar este tipo de inscripción en el conjunto de las que se insertan en la epidermis de cualquier ciudad. Una definición basada, en sus palabras, en un estudio "académica y teóricamente imposterizable" dada la sobredimensión del fenómeno en los países latinoamericanos, lo cual, y de acuerdo a una frecuencia y estilística destacada, permitiría hablar de un nuevo gran momento contemporáneo del graffiti, después del mayo del '68 parisino y de los setenta neoyorquinos (Silva:1989)<sup>11</sup>.

En "Graffiti, una ciudad imaginada", Silva (1988) propone un sistema de valencias e imperativos que funcionan de manera dialéctica e interactiva para definir el graffiti, palabra que en términos modernos adquiere un matiz urbano asociándose fundamentalmente con los mensajes inscritos en los muros y otras superficies citadinas. Se trata de un esquema de análisis que define al graffiti como un proceso y género comunicativo, y que

---

<sup>10</sup> Véase por ejemplo una recopilación de rayados de una cárcel desocupada en Colombia (Ortega:1989). Los temas centrales en este contexto son drogas, religión, resentimiento frente a la justicia y a la policía, político-subversivo, amor y deseo, soledad; "en las palabras del recluso hay un eco del submundo, de los marginados...la represión y la censura burladas mediante esta forma de decir las cosas".

<sup>11</sup> La económica y parcial utilización que aquí hago de los planteamientos de Silva, no se compadece con la enorme inspiración que ellos han procurado en este trabajo, ni con el placer de descubrirlos línea a línea. Los acercamientos a las condiciones, que el autor no descuida mencionar, y que rodean el hecho grafitero, son aquí propuestos para aportar a una interpretación definitivamente complementaria.

de esta forma devela las distintas expresiones locales que nutren y estructuran tal fenómeno urbano y contemporáneo.

Según el autor, para que una inscripción urbana pueda llamarse graffiti debe estar acompañada de siete valencias, las tres primeras pre-operativas, es decir que existen previamente a la inscripción y sin las cuales no hay graffiti, las tres siguientes operativas, esto es, que responden a las circunstancias materiales y de realización del texto, y una última post-operativa: 1)marginalidad: se graffitan mensajes que no caben dentro de los circuitos oficiales por razones ideológicas o por su manifiesta privacidad; 2)anonimato: los mensajes graffiti mantienen en reserva su autoría, por lo cual quien hace un graffiti actúa real y simbólicamente enmascarado; 3)espontaneidad, que alude a la circunstancia psicológica del graffitero de aprovechar el momento para la elaboración de su pinta y también al hecho mismo de su escritura que estará marcada por tal espontaneidad; la necesidad de graffitar aflora en un momento previsto o imprevisto; 4)la escenidad, es decir, el lugar elegido, el diseño empleado, los materiales y colores utilizados y las formas logradas con todas las estrategias para lograr impacto: atiende a la teatralización del mensaje, a la puesta en escena; 5)precariedad: el bajo costo de los materiales empleados y todas las actividades que rodean al acto graffiti de poca inversión y máximo impacto dentro de circunstancias efímeras; 6)velocidad: las diferentes inscripciones se consignan en el mínimo de tiempo posible por razones de seguridad de sus enunciadores o por la presuposición de poca importancia que se le otorga a su escritura; y finalmente 7)fugacidad, la cual actúa posteriormente a realizada la inscripción, se puede considerar como la valencia que asume el control social en directa relación con el grado de prohibición que tenga lo que se expresa. Por fugacidad se entiende la corta vida del graffiti, el cual puede desaparecer, ser modificado o recibir una respuesta contraria a su inicial enunciado (ibíd:27-28).

La inscripción urbana que se denomina graffiti debe estar filtrada por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad, violando unas prohibiciones para el espacio social y cultural en el que se expresa. El graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido -por el lugar donde se escribe y por lo que se escribe-, un género de escritura perverso, que encuentra su mayor cualificación como tal en la medida de su mayor obscenidad social; una inscripción en la pared distinta de la política-partidista, otra posición y forma de hacer política (ibid:1989:48).

Si la inscripción carece de todas las valencias consideradas como básicas no hay comunicación graffiti, si falta alguna de ellas se pierde su plena cualificación como tal, pudiendo generarse otro tipo de mensajes graffiti, pobres o intermedios: la información mural, que carece de marginalidad; el manifiesto mural, que carece de anonimato; y el proyecto mural, si carece o excluye la espontaneidad (ibid:1988:32-33).

Graffiti cualificados y pobres, pintas políticas y publicidad se inscriben en los muros de la ciudad, y esto lleva a Silva, ampliando la definición de muro a todas las superficies de los objetos presentes en la ciudad (lugares límites susceptibles de apropiación), a concluir que "...en los mensajes urbanos elaborados dentro de los límites del muro...se mueven distintas clases de anuncios que van desde la construcción negativa del graffiti, hasta la construcción positiva de la publicidad, con sus respectivas influencias e interacciones" (ibid:1989:51).

A las valencias que lo definen y cualifican, Silva agrega una serie de imperativos que interactuando como conjunto, contribuyen a determinar las causas que generan cada una de ellas. Propone así el imperativo comunicacional que actúa en correlación con la marginalidad, el ideológico que origina el anonimato, la causa psicológica presente en la espontaneidad, el imperativo estético

que acusa la escenidad, razones económicas que dan como resultado la precariedad y un aspecto físico y material subyace a la valencia velocidad, que tiene en lo social mismo su imperante, por lo cual las circunstancias sociales de cada momento y en el respectivo lugar o territorio urbano se dan las condiciones para considerar algo como socialmente prohibido o permitido. Aún dentro de una misma ciudad y en un mismo tiempo, una inscripción puede ser o no, considerada graffiti (ibid:48).

La afirmación del autor expuesta inicialmente, en cuanto a que hoy asistimos a un tercer gran momento del graffiti, constituye una aproximación sugerente al hecho graffitero en Quito, pero obliga a reconocer las relaciones que lo hacen posible, que propician y definen el ambiente para la apropiación de los muros. Es necesario también precisar las características de los momentos y de los sujetos de la experiencia que permiten, y son a su vez alimentadas por, las condiciones de aparición de las inscripciones murales. Para esa precisión y para interpretar el hecho es que propongo la liminalidad. El graffiti es efímero por ejemplo, porque también los momentos que lo hacen posible son efímeros. El graffiti se convierte así en una suerte de espasmo donde coinciden los sujetos y las situaciones. Conuerdo con Silva, pues es absolutamente posible y probable, que a cada minuto aparezca un graffiti en la ciudad, que un solitario sujeto que camina por las calles de cualquier ciudad, y con un spray, un trozo de tiza o un lápiz escriba un incontenible pensamiento, una angustia, una rabia contenida, en la pared. Pero el graffiti como lo he podido observar en Quito, es efímero también pues a la saturación física y discursiva de un espacio, se une la desactivación de los hacedores de graffiti producto de la desaparición del momento de liminalidad que la hizo posible.

Es posible asumir con Silva (1989:56) que "Cada urbe ...expresa sus temores y delirios, sus anhelos y utopías, sus vergüenzas y orgullos, y como un libro abierto de literatura, va mezclando

información real con fantasía, para colocarse el mismo graffiti como otro de los grandes relatos contemporáneos, que proviniendo del fondo de sus silencios y represiones de las ciudades y sus ciudadanos, habla y se expresa sobre la misma epidermis, marcando la ciudad como un inmenso tatuaje en permanente transformación". La búsqueda de los escenarios callejeros como vehículos de expresión de idearios personales, es una breve definición del hecho en Quito. El tatuaje de la ciudad, que viola una o más prohibiciones en el territorio social donde se expresa, está informado y delimitado por un habitus; es la entrada que propongo para analizar el relato etnográfico que hago en el siguiente capítulo.