

**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

## II. EL HECHO GRAFFITERO.

### El acercamiento al objeto.

El hecho graffitero comienza a evidenciarse en unas cuantas calles y avenidas, expuestas notoriamente a la mirada de los transeúntes, en un sector de Quito donde la "planificación urbana" instaló desde los-- setenta el "nuevo centro administrativo". Este se diferencia del emplazamiento original del "Quito colonial" tanto en su arquitectura como en los sectores sociales que se apropian de los lugares aledaños y a los que atiende. Aquí se concentran y mezclan los servicios financieros, comerciales, recreativos y turísticos -esto es, bancos, tiendas de artesanías exclusivas, bares, restaurantes y hoteles-, con organismos no gubernamentales, embajadas, las dos sedes universitarias más importantes del país, y bolsones residenciales de clase media y alta, y donde priman los edificios de altura y una particular ornamentación de las calles.

Comienza a evidenciarse para algunos claro está -los que circulan por, y "tienen los ojos" en, esas calles-, el primer semestre de 1991; unos textos comenzaban a inundar tíbiamente las paredes, pero sin embargo tenían el impacto de la primicia y la novedad: *"asno tado que eres un cerdo tado"*, *"la historia me absolverá (f) Erwin Ramírez"*<sup>12</sup>. La novedad y la primicia radican en el discurso, en el tipo de mensaje, y en la estética de éste, con una letra cursiva, intencionalmente doméstica como para reforzar una comunicación horizontal, persona-a-persona, tomando distancia a la vez de moldes preestablecidos (pintas político-partidarias)

---

<sup>12</sup> Para todos los efectos de contextualización de los graffiti citados en el presente trabajo es necesario recurrir a la Muestra Graffiti. En ella se consignan junto a otras especificaciones más adelante detalladas, las situaciones y los sujetos a los que hacen referencia algunas pintas. Por ser el primero, que así lo incita, y por tratarse de fútbol, cabe mencionar que hace referencia evidente al panfleto de fidel Castro, y la pésima actuación del arquero de la selección ecuatoriana en la Copa América.

y formatos de regulación de la vida citadina (señalizaciones de tránsito, simbología de servicios) entre otras muchas formas de comunicación presentes en las calles de la ciudad. Parecían originalmente ingeniosos, divertidos; por esa fecha en los grupos en los que interactuaba, se comentaba el "último graffiti".

El dibujo de un ratón que encerraba un texto contra el gobierno anterior al de ese momento, de autoría de izquierda conocida, y las pintas de un sujeto que en las paredes del sector colonial de Quito exigía del Estado gafas ópticas y habitación, son los antecedentes referenciales de este tipo particular de graffiti que oralmente pude recoger, una recreación del discurso y la grafica partidista y una manifestación dramática individual.

A los primeros graffiti sigue en el corto plazo una avalancha de declaraciones, que hacen más notoria una característica, las firmas que se adjudican la inscripción. Cada una de las firmas parecía buscar su propia identidad en el lenguaje y discurso que empleaba, aunque grosso modo compartían una tendencia de política existencial.

Hacia fines del año 91 y comienzos del siguiente se presencia una verdadera "guerra graffiti" que disputa los muros y por ende expande el radio de apropiación y de diversificación textual; pero la misma no se expresa como una delimitación territorial, sino más bien como una abarcación espacial. Como lo señala Andrade (en prensa), en el caso de las batallas interpandilleras de Guayaquil "... un mero acto simbólico -como tachar el graffiti de unos y superponer el de los otros- supone el establecimiento de un complejo sistema de alianzas, que depende tanto del prestigio como del alcance demográfico de las agrupaciones involucradas, para la resolución violenta a través de confrontaciones rituales; el mismo tratamiento merece la circulación por territorios enemigos...". A diferencia justamente de este tipo de conflicto, donde la noción de territorialidad

guía la realización práctica del mismo, aquí parece haber una suerte de pandilleros sin pandilla; se escribe más que otros y se responde a los otros individuos o grupos, centrando el hecho y el eventual conflicto no en la territorialidad sino en el texto.

Durante un tiempo recogí, oral, visual y un poco aleatoriamente los graffiti. Lo que se hacía evidente en los primeros momentos era su carácter más impetuoso y abarcador que las pintas partidistas. También su amplitud a muy diversas sensibilidades; no parecía haber "un" programa, tampoco la proposición de opciones respecto de las críticas explícitas e implícitas que esgrimía, sino la descripción de múltiples situaciones desde varias ópticas, esto incluso en consideración a la ecléctica reproducción de frases ya previamente construidas y de fragmentos de poemarios descontextualizados y reinterpretados. El hecho se presentaba en esencia dinámico y se hacía necesario levantar una muestra que permitiera situarlo.

En octubre de 1992 recorro la ciudad para construir una muestra cuyos datos se relacionaran con alguna variable social concreta. Interesaba primariamente la jerarquización de adjudicaciones por vía de la cuantificación de firmas, la consignación de fechas de recogimiento que permitieran eventualmente controlar la periodicidad, fugacidad y/o envejecimiento de las inscripciones, la visualización de los sectores socioeconómicos que privilegia la producción graffitera, los lugares específicos escogidos para la inscripción del mensaje, y una clasificación temática que permitiera reconocer las tendencias del conjunto. En un principio pensaba en la posibilidad de mapear la ciudad siguiendo las huellas que sus habitantes dejan en ella, a partir del supuesto de que distintos sectores sociales representaban el espacio y se representaban en él con marcas que involucraban la pared.

No suponía ingenuamente que todos los habitantes desarrollaran la actividad graffitera, ni absurdamente que existiese un mismo

discurso, sino que el papel de primer orden que juegan la tecnología y la estructura económico-social a la hora de establecer la configuración y el significado del espacio venía invariablemente determinado por el proceso social a través del cual los hombres se apropian y representan el espacio, y el tiempo, lo cual incluye las definiciones que se levantan desde estas micro-escenas.

En cinco días de recorrido por la ciudad traté de barrerla lo más exhaustivamente posible, mas obviamente no en forma total. Es de suponer que muchas y/o distintas marcas, a las que no estaba atento, me pasaron desapercibidas. El graffiti, la declaración, no estaba presente sino en un sector, desde el aeropuerto hasta los bordes del centro colonial, desde la quebrada de Guápulo hasta las faldas del Pichincha. Hacia el norte y hacia el sur de esta zona las pintas partidistas se mostraban envejecidas y con mano militante como ajenas al espacio, sin sorpresa, esperando la próxima elección o huelga que obligara a tacharlas. El hecho graffitero expresaba claramente los límites de un sector socio-económico<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Se buscó originalmente poder caracterizar el sector mediante la utilización de los indicadores socio-económicos y de calidad de vida, que a su vez dan cuenta de las diferenciaciones espaciales de Quito en la posibilidad de subrayarlos comparativamente: nivel de escolaridad, estructura etarea, niveles de ingreso, tipos de habitación, servicios e infraestructura, etc. Sin embargo, estos datos existen en términos estadísticos muy generales y para divisiones administrativas de la ciudad que no coinciden con las fronteras del graffiti, siendo estas últimas contundentemente expresivas de algunas variables sociales, pero más restringidas espacialmente que un cantón o una parroquia. En persecución de otros elementos constitutivos del sector, que alumbraran la visualización de tensiones sociales en su existencia y relación, no se llegó más lejos. Cabría agregar algunas mínimas observaciones en torno a la historia de la apropiación, donde destaca la expansión de Quito en los años '30, lo que obliga a quebrar definitivamente la trama urbana colonial, haciéndose desde entonces visibles espacialmente las diferenciaciones socio-económicas: "...el Sur pasó a constituirse en el lugar de residencia de los sectores populares y, el Norte La Alameda, La Mariscal, La Colón, La Carolina, se erigió como un lugar reservado para la oligarquía, la burguesía y la pequeña burguesía...Es también en esta época, cuando el centro deja de ser lugar exclusivo de residencia de los sectores dominantes, iniciándose con ello un proceso de tugurización. En efecto, las clases acomodadas comienzan a salir de él, ya que se les presenta como poco funcional frente a las nuevas prácticas de la vida urbana. Se deja de lado la antigua mansión colonial para dar paso a una arquitectura de estilo francés o norteamericano, que se expresa en la denominada "ciudad jardín", aspecto que va adquiriendo la parte norte de la ciudad" (Bravo:1980:55-56).

En términos comparativos las calles de este sector son preponderantemente blancas, las gentes también marcan su territorio con colores que los identifican. Y son esas paredes blancas, las de casas particulares de residencia -que se constituyen y actúan como fronteras de la privacidad-, las preponderantemente susceptibles e incitadoras de apropiación por parte de los graffiteros. En contraste no se rayan con frecuencia significativa las paredes de edificios públicos, tales como hospitales u oficinas de correos, y esto claro está no tiene que ver necesariamente con la eventual presencia agresiva -la posibilidad de ejercer la coerción es también violencia- de guardias públicos o privados; de hecho la debilidad estatal en Quito es evidente respecto de la presencia de policías en la calle, aunque esta observación puede estar lastimosamente informada por las "deformaciones", mentales y materiales, que indefectiblemente produce el haber vivido, en lo personal, 17 años bajo estados de excepción constitucional. La razón de la mayor apropiación de los muros de casas particulares viene entonces informada tanto por su comparativa mayor visibilidad, como también de su más lenta, intencional o no, capacidad de censura.

Es obvio que los graffiteros buscan espacios donde los textos no sean borrados inmediatamente, y donde la concurrencia permita una interacción más eficaz. Como parece racional también, por lo menos desde la perspectiva del "dueño" del muro, en un principio los graffiti eran borrados casi inmediatamente, sufrían la rápida censura propietaria que de un brochazo devolvía el blanco a la pared, pero ante la "saturación" graffitera pareciera haber una espera, un "si vuelvo a borrar, volverán a pintar". Incluso durante la anual "minga de la quiteñidad" de noviembre de 1992, cuyo objetivo es la limpieza de la ciudad, pude observar un claro desinterés de parte de los moradores por blanquear sus paredes, a diferencia del año anterior. En una conversación informal los vecinos de la cuadra donde vivo manifestaban que "el gobierno

debiera dar la pintura", pues además de los costos involucrados le cabía una "responsabilidad", que no fue en esta ocasión claramente definida.

En cuanto a algunas de las gentes que habitan el sector en cuestión cabe mencionar un conflicto que se desarrolla hacia fines del año 91, entre los vecinos y los "nuevos habitantes", y que tiene una expresión y una publicación en las paredes. Lo que fueron casas de descanso de la burguesía quiteña que habitaba en el casco colonial, más tarde un barrio residencial y céntrico, está hoy colonizado por el comercio, una rama o tipo especial de comercio que es la que predomina. Especialmente de noche, prostitutas, homosexuales y travestis, niños de la calle, borrachos y turistas, son los "nuevos" actores que intervienen para conflictuar este escenario. Los vecinos, ocupantes reales y antiguos -es de suponer emigrados en busca de mayor exclusividad- agrupados en la "asociación de amigos de La Mariscal", en una suerte de nostalgia de una sociedad patriarcal que se va perdiendo, inician una campaña que involucra la pared: "*fuera putas y maricones de La Mariscal*" es la pinta que mejor "grafica" esta situación. Una ideología retardataria, agresiva contra las libertades sexuales, que se camufla tras la campaña por el orden, la limpieza del barrio, la moral y la seguridad de antaño. Algo como la aparición de fantasmas, colectivos, que en un ambiente socio-político propicio pueden pasar de las paredes, progresivamente, a niveles de mayor violencia (Silva:1988), como de hecho ocurre en este caso con el hostigamiento policial a los burdeles en el minuto "peak" del conflicto, y el linchamiento de una prostituta por parte de los "vecinos".

#### **La Muestra.**

A pesar de las limitaciones expuestas, que tienen directa relación con la construcción del objeto y el dinamismo del hecho, la muestra que recogí para este estudio (que abarca un total de 252 graffiti) tiene un alto grado de representatividad de los

momentos del hecho graffitero, aunque no da cuenta de aquello que sólo puede retinizarse, del cambio facial que sufren constantemente los muros. Si bien la muestra tiene un tiempo de concentración definido en el trabajo etnográfico, octubre-noviembre de 1992, se han incorporado algunos otros graffiti que durante el proceso de reflexión resaltaron por su contenido (véase anexo). El graffiti es inseparable de la imagen y esto no ha podido ser rescatado. Sin reproducir la plasticidad de las letras y las figuras, el levantamiento buscó mantener la mayor fidelidad del programa general expresado en cada texto.

La temática graffitada, en un lenguaje excluyente o cuya acción comunicativa tiene límites concretos, es aunque suene contradictorio, esencialmente existencial; emociones y sensaciones, individuales y privadas, guían la mano del que se apropia del muro, conservando el tono incluso cuando hace referencia a aspectos no fundados en la experiencia inmediata de la existencia propia.

El efímero graffiti busca romper la trama densa de las paredes blancas, liberar un espacio dentro del discurso dominante. De esta forma puede entenderse su apelación contundente y preponderante a sentimientos elementales y universales; el romance y la sensualidad se escapan a todo, el Estado y otros agentes social-formales no pueden controlarlos pues son aspectos esencialmente sensibles de la vida social. Pone de manifiesto aspectos subjetivos e intersubjetivos de la vida entre los hombres, contribuyendo de alguna manera, a la toma de conciencia respecto de la falta de los canales comunicacionales capaces de absorber estas dimensiones. Lo característico de la sociedad contemporánea no es tanto el control de los medios de producción, como de los medios de información: la posibilidad de producir discursos y hacer de los discursos elementos de poder. Aunque aquí haya fragmentos, hay también un grupo humano que encuentra un medio de expresión e identificación en los graffiti.

En el universo muestral intenté una clasificación que para nada pretende ser rigurosa ni exhaustiva, pero que da buena cuenta, casi en forma natural, del tipo de mensaje que en este momento en Quito busca su visualización y exposición.

Puede así observarse un conjunto de denominaciones que aglutinan a grupos de graffiti, clasificación que apunta al sentido, a las situaciones enarboladas y a los referentes a los cuales remiten:

A la existencia, a la vida, a la muerte (E:28% en el universo muestral): *"volver a amanecer sin ser parte de la luz"*, *"a veces la vida ji, ji, te besa en la boca"*, *"con los pies en la tierra, las manos en la vida, y la cabeza en las estrellas"*, *"la vida comienza cuando los hijos se van y el perro se muere"*, *"vivimos la resaca de una orgia a la que no asistimos"*.

La referencia al amor, incluyendo el "te amo" que alguna vez tuvo al árbol como sostén (A:16%): *"perdoname, pero nunca te olvidaré"*, *"aullaré, lullaré, pero no volveré a hablarte"*, *"aunque tengas a todos moriras virgen sin mi"*, *"sin respiro por tus poros"*, *"estaba tan cerca de tí que tengo frío cerca de los otros"*.

La crítica social (CS:15%): *"crecí con el boom, hoy solo oigo cenizas"*, *"sociedad/ engranaje/ grano/ gallinas"*, *"ayuda a la policía, torturese"*, *"menos mal que las palomas se siguen cagando en las estatuas"*, *"hasta cuando seremos pacíficos dueños de tanto absurdo"*.

La explícita intención de hacer reír, el humor (H:12%): *"¿sería travesti o me equivoqué de baño?"*, *"Tobi es maricón (f) Lulú"*, *"Dios te ama, pero no se le para"*, *"menos mal que los ecologistas son biodegradables"*, *"no todo lo que brilla es calva"*.

Cuando la fuente es la política contingente (PC:10%): "caminan/ vienen sin armas/ quieren encontrarnos", "pienso, luego no es Sixto", "500 años más no los aguanta nadie", "Nebot: lindo crear miseria para luego abrazar mendigos", "este país no está en venta, ya lo vendieron".

Cuando remite más a las ideas políticas (PI:6%): "más poesía, menos policía", "hace falta Marx sentido del humor", "para que más encuestas si ya perdimos (f): los electores", "pobre país... hasta los comunistas son de derecha", "el Ecuador se acaba por los malos gobiernos... de los Estados Unidos".

El tema de la actividad, el graffiti (G:4%): "pintar paredes es graffitificante", "graffiti te amo", "prefiero callar, por eso pinto", "tenemos la mejor imprenta", "la ciudad se derrumba y yo pintando".

Y específicamente la pared (P:3%): "esta noche las paredes se cagaron", "usted sabe que puede contar conmigo (f): la pared", "ante tan linda pared, como no voy a pegarme un discurso", "seguire gastando paredes", "buscando escapar encontré esta pared".

El escenario de la experiencia, la ciudad (CU:3%): "ciudad amansadora: déjanos en paz!", "Quito, patrimonio de la soledad", "ciudad a quién quieres domesticar con tanta furia, a mí?", "Quito, una ciudad a 2850 metros sobre el nivel del mal", "querida ciudad, por qué tan sola?".

La comunicación, los medios y sus agentes (C:2%): "no queremos medios de comunicación, sino enteros...", "periodistas: quitale el condón a tu pluma, di la verdad!", "he aquí el trabajo del periodista: no tener ideas y expresarlas libremente", "a veces una pared cede... y nuevos impresos llegan a la orilla del mar",

"no hay comunicación".

Cuando la referencia es eminentemente sexual (S:2%): "acostarme con él sí, pero nada de intimidades", "viva el orgasmo", "la virgen está de moda cojudas, no la virginidad", "no pierdas tu virginidad...liberala!", "más vale chola conocida que gringa con sida".

Cada uno de los graffiti podría caber en una o varias de las categorías construidas, y en esta u otras taxonomías, pues las variadas temáticas, que comparten un tono, una forma de decir, son mayoritariamente ambiguas y reflejan, aunque se colectivicen sensaciones, una percepción individual de la experiencia.

Los guarismos de hecho no son gratuitos. El amor y lo existencial representan significativamente casi la mitad de las inscripciones graffiti, a lo que debe sumarse una crítica social que se esgrime desde la ambigüedad personal y no desde referentes identitarios exclusivo-excluyentes y/o nitidamente perceptibles.

La inspiración en la política contingente que hace referencia a individuos y situaciones públicas, acusa evidencias estructurales y retazos imaginarios o reales de referentes identitario-ideológicos. En algunos casos es evidente la confluencia del proyecto graffiti original y formas menos cualificadas (recuerdese la categorización que al respecto de las valencias hace Silva). Pero incluso en este punto la mixtura de los fragmentos discursivos hace imposible catalogar la inscripción como una sentencia exclusivamente partidaria. Fundamentalmente en los primeros momentos, el graffiti aprovecha y se alimenta de la contingencia, para ironizarla, para reflexionar sobre otros aspectos de la cotidianidad y de la "historia" a partir de ella, o subrayando el hecho de otra forma. Se escribe de y desde la contingencia, parafraseando el presente para hacer sentido, aquí

si claramente colectivo dentro de márgenes sociales definidos, a una declaración: "500 Años de dar...de dar de leer al mundo", "levantamientos indígenas/ que se han creído!". Y lo mismo puede argumentarse en torno a las ideas políticas; si ellas resultan de referentes estructurales concretos, éstos aparecen en el graffiti como jirones, como flashes en la apropiación de la experiencia.

Por cierto no se está postulando que la experiencia individual sea exclusivamente ambigua y puramente antiestructural. Nos desplazamos continuamente entre ambas esferas representadas en lo ambiguo-concreto, en lo individual-colectivo, en lo estructural-antiestructural, así ciertas performances revelen más de lo uno que de lo otro; y estas oposiciones, que no se proponen como dicotomías absolutas, deben servir fundamentalmente para interpretar, para reconocer las múltiples tensiones y negociaciones que se presentan y llevan a cabo en la vida cotidiana de la ciudad.

Ahora bien, en el programa general del graffiti las tensiones de género que se derivan de la diferenciación sexual no son nitidas, el graffiti las supera, no hay en él una diferenciación explícita y/o intencional; sólo cuando la referencia es sexual puede advertirse claramente un emisor y/o un destinatario definido en estos términos de género. No puede olvidarse que las relaciones de género se construyen a diario sobre un discurso de poder que acentúa la diferencia, y es relevante que en las marcas graffiti tal diferencia no sólo se diluya sino que en su mayoría no esté presente.

Al final de la mayoría de las inscripciones es posible observar un dibujo que representa la autoría. Esta función es asumida desde una posición pretendidamente estética, más que el mismo texto que de todas formas se acerca a lo artístico. Encontramos entonces en la muestra, un triángulo (T: con un 29% de

aparición); un reloj que marca la hora de la realización de la pinta (R:10%); una letra b impresa encerrada en un círculo (BC:6%); una nube que toca tangencialmente a un sol brillante, efecto que se logra sin colores, también podría ser una gaviota que toca en perspectiva al sol (NS:4%); un ojo abierto y una lágrima que se desprende de él (OL:2%); un diablito, cuerpo sin rostro, con alas y cachos, que aparece en diversas posiciones y a dos colores (D:2%); un trébol de tres hojas (TB:1%); una marca muy suelta, como una prueba de color spray (SF:1%); una letra a impresa encerrada en un círculo como el distintivo de los grupos anárquicos (A:1%); una bicicleta (BI:1%); una letra x y una letra c que significarían, de acuerdo a lo indagado, por cultura (XC:1%); unas gafas de alambre, del tipo antiguo (G:0,4%); dos letras k en dirección opuesta como la imagen real y la que devuelve el espejo (KI:0,4%); el dibujo de una carita sonriente (CS:0,42%); una araña (AR:0,4%). Consigné como otras (O:4%) aquellas registradas sólo una vez: una luna, un par de iniciales, un nombre concreto, etc. El que en la muestra algunas firmas aparezcan sólo una vez no significa que no se haya visualizado su mayor difusión. También aparecen en la muestra sentencias cuyas firmas no fueron registradas (NR:36%), esto es, que la sentencia se recogió oralmente y no la firma o que ésta estaba borrada al momento del levantamiento muestral, o que corresponden a anotaciones en un momento en que esta marca no interesaba sobremanera, o que simplemente nunca tuvieron firma, estas últimas sentencias con una aparición aproximada en los primeros momentos, de un 15% del total consignado como NR.

Puede constatarse la aparición reciente (los primeros meses de 1993) de varias firmas que siguen las pautas originales, además de la significativa explosión de "rayados evangelistas", reproducción de citas bíblicas que en forma muy agresiva interpelan a los eventuales lectores y que son firmadas con el símbolo (ictus) de los cristianos de las catacumbas. Pero a diferencia de estos últimos, donde es dable suponer una agencia -

las llamadas por el discurso hegemónico "sectas protestantes"-, el graffiti es de autoría ambigua. El anonimato se relativiza con las firmas que enfatizan la comunicación, y que parecen querer buscar la colectivización de idearios personales e incluso íntimos o la representación y la identificación como un colectivo de ideas.

### **Las Entrevistas.**

A comienzos de 1992 me fue proporcionada una entrevista radial, que incluía la dramatización de la acción graffitera, por el comunicador social que la realizó; y gracias a la relación cercana que él mantenía con un grupo de jóvenes pude sostener una conversación informal, que no excedió la hora, con uno de ellos de aproximadamente 20 años, quien junto a otros estudiantes de periodismo de la Universidad Central participaban de la actividad graffitera. De ambas fuentes destacan varios aspectos ideológicos y operativos de la actividad. Cuatro personas jóvenes, hombres, definen las pintas en un ritual preparatorio claramente definido, sin que esto borre una importante carga de espontaneidad e impredecibilidad. No hay temáticas preestablecidas para cada noche y la conversación gira en torno a ideas que se van afinando y puliendo de acuerdo a proposiciones personales: la contingencia político-social de la semana, los graffiti de otras firmas, experiencias individuales expresables desde una frase o un poema. No hay dirección precisa que seguir en el automóvil, se recorren las calles buscando un muro, "que es el que sabe" afirman en la dramatización y en la pared, o hay veces que se recuerda haber visto "un muro excelente".

La agrupación era de nacimiento reciente (abril de 1992) y responde, según manifestó el graffitero, a intereses comunes. Ya antes de reunirse para la actividad, pintaban ideas propias o reproducían frases recogidas de otras partes, en las paredes de las aulas, los patios o los baños de la universidad. Al momento de la entrevista no militaban en ningún partido político, pero se

definían como personas de izquierda, lo que en sus palabras significa: "no conformarse con lo establecido", "buscar una esperanza", "que todos coman un poco mejor", "que la gente reflexione sobre su vida": una concepción más que nada ética, y no propiamente política de su adscripción ideológica. En el por qué de esta actividad se subraya fundamentalmente una necesidad de expresión compartida, necesidad y expresión en la que "todos son bienvenidos" (aunque no integran más personas por razones "logísticas", como el hecho de que no quepan en el automóvil; la misma razón que me excluyó de participar en aquella ocasión); la idea es cambiarle la apariencia a una "ciudad asfixiante", "agregarle voz".

Este primer acercamiento a la dinámica graffitera no tuvo continuidad. No pude volver a comunicarme con el graffitero con el que conversé, aunque parecía accesible a pesar de haber manifestado, cuando le propuse la posibilidad de una investigación y algunas de mis reflexiones iniciales, su existencial distancia de los "intelectuales", a quienes supuestamente yo representaba; finalmente no insistí.

En un segundo momento, habiendo ya levantado la muestra, tomé contacto con otros hacedores de graffiti. En octubre de 1992 se realizó un panel sobre el tema en la Universidad Católica titulado "Graffiti: algo más que adrenalina". Largo rato antes del inicio del acto el auditorium se encontraba repleto. Unos trescientos jóvenes, en su mayoría universitarios, ocupaban las butacas, las escaleras y los rincones de la sala, para presenciar la proyección diaporámica de graffiti con un fondo de música "new age"; risas y comentarios acompañaban cada imagen proyectada, los textos eran leídos y/o reconocidos en un murmullo excitado. El acto contemplaba también la lectura del hecho graffitero por dos "especialistas", un sociólogo urbano y un arquitecto esteta y crítico de arte, más la "esperada" versión de dos graffiteros que firman las pintas con un triángulo, que en la muestra aparece

como la firma más prolífica y constante con un 29% del total.

Ante un auditorium expectante, los graffiteros hicieron una lectura de vida, de sus vidas, recalcando que las interpretaciones académicas no daban cuenta de quienes estaban detrás de todo esto: "¿quieren entender el graffiti?, conozcan al hombre,... les voy a contar quien es el hombre...mis amigos me han tildado de socialdemócrata, pasando por apolitico hasta conservador y francamente hijo de puta...(refiriéndose sobre todo a antiguos correligionarios del partido comunista)". Es la declaración de uno de los graffiteros, Rubén, que anuncia su retiro de la actividad, como un hombre público que debe tal explicación a la comunidad; el otro graffitero, Lucas, hace hincapié en la ocasión, de su autodefinición como desadaptado, como niño mal criado que busca vértigo, emoción, que siempre quiso escribirle algo a la mujer querida en la pared. Finalizada las exposiciones, aplausos y preguntas. El anonimato había sido roto. A la salida, fotografías y autógrafos. "Héroes culturales" contruidos y asentados en una perspectiva generacional o etárea.

En este ambiente me acerco a ellos y recibo de ambos todo tipo de facilidades e interés. Una celebración con los "más cercanos" la misma noche del panel es el marco de conversaciones que recuerdan y relatan los momentos más significativos de la actividad desarrollada hasta ese minuto. Ya han sido entrevistados en una revista, cuestión que provocó trizaduras entre los agrupados bajo la firma, y a uno de ellos le interesa sobremanera la posibilidad de escribir sobre el tema: "quién más que yo, que soy el que hace los graffiti puede escribir sobre el tema". Un ambiente y unas reacciones que informaran desde ese momento la investigación, y que me obligan a reflexionar sobre la situación etnográfica: ¿será acaso que los informantes buscan también a los etnógrafos?. Uno escoge a los informantes y los informantes lo escogen a uno; hay unos que se ofrecen, otros rechazan la posibilidad de interactuar a este nivel. La visión y la constitución del otro

son temas que descarnan a la antropología, y por ello es honesto y disciplinariamente relevante, preguntarse por el lugar en que deben colocarse y que realmente ocupan las empatías, teniendo en cuenta que los flujos de estereotipos van de un lado a otro, de informante a etnógrafo y viceversa, y que hay expectativas por parte de cada uno de ellos. Esto hace parte de la investigación, así no quede expresado en su redacción final. ¿Cuál es el trato que el informante debe éticamente recibir del etnógrafo y hasta dónde llegan las responsabilidades de éste?. La relación, así no involucre el problema de la diferencia social, así se comparta con los informantes un escenario donde se inscribe la práctica etnográfica, sigue estando marcada por el poder, y las subjetividades que informan en definitiva las "necesarias distancias". Confieso aquí una sensación final, los informantes esperaban mucha más amistad de la que yo estaba dispuesto a dar.

Durante las entrevistas no hubo cuestionario rígido, sino que se intentó establecer una conversación fluida, que daba mejor cuenta de los aspectos que más interesaban<sup>14</sup>, a saber, los orígenes de la actividad y del grupo, las motivaciones individuales, la racionalidad y los objetivos del acto, la dinámica del hecho, esto es, la construcción del texto graffiti, los lugares escogidos y su preferencia, las horas de ejecución, la periodicidad, los eventuales conflictos tanto con los agentes formales de represión cuanto con otros graffiteros, las

---

<sup>14</sup> Se llevaron a cabo 2 sesiones programadas de entrevistas con cada uno de los graffiteros. Sin embargo, tanto por intereses mutuos, como por las condiciones de relación que impone el espacio cultural de este trabajo y mi "condición" en él de extranjero-turista y etnógrafo, los encuentros con Lucas y Rubén fueron durante algún tiempo relativamente frecuentes; de estos encuentros también he rescatado aspectos de interés para la reflexión, o dicho de otra forma, en los momentos azarosos socializados de múltiples formas también estaba presente mi "sensibilidad etnográfica". Con Rubén una de las sesiones se extendió por más de 8 horas, con Lucas la primera no excedió las 2 horas, y las variadas interacciones fueron también variadas en términos temporales. Parte del resultado de esta relación etnográfica aparece entre comillas, sólo cuando corresponde a testimonios recogidos en los momentos "cara a cara", ya sea mediante la grabadora o la libreta de notas. En la edición de los testimonios se buscó mantener al máximo la fidelidad de las tonalidades e intenciones involucradas. Para los otros momentos, aquellos donde las anotaciones sufren junto a otros el filtro de la memoria, he recurrido en su reconstrucción y en la de los temas que interesan a la prosa personal.

diferencias y complicidades entre ellos. Las historias de vida de los graffiteros estaban en el centro de las entrevistas. Al fin y al cabo toda etnografía siempre está basada en "dichas historias", aunque los sujetos-objetos de investigación no aparezcan reflejados bajo esta forma en el texto, estando también presente el investigador, cuya propia experiencia influye la investigación.

Los nombres utilizados en este relato son ficticios; fueron escogidos por los propios graffiteros, quienes manifestaron la necesidad de tal condición. Es pertinente anotar que la situación tiene implicancias en dos ámbitos interrelacionados. Responde a, y refleja la, relativa importancia cultural que en constructos sociales específicos e históricamente determinados se le da a unos sentidos de lo público y de lo privado. A su vez, sitúa una problemática real en la práctica etnográfica como es la que debe enfrentarse en la redacción de la investigación, esto es, la consideración en ella de las construcciones de privacidad que hacen los informantes, que van más allá de esconder la identidad, porque la individualidad es también el objeto de estudio; el anonimato es un asunto a discutirse pues los estándares éticos al respecto son diversos, y son definidos disciplinariamente otra vez en términos culturales (Lives:1981). A la "negociación" con los informantes se suman finalmente los muchos "recortes" que impone la actividad editora del antropólogo, definida incluso en relación a los eventuales lectores de la investigación.

Rubén tiene 25 años al momento de las entrevistas, es egresado reciente de sociología y comienza a trabajar como profesor de filosofía en la educación secundaria. Esta última actividad le ha permitido reconocer según dice, las múltiples represiones de una sociedad y específicamente de una ciudad donde ha habitado toda su vida. También fue hasta hace poco militante de un partido político y tal situación le sirve constantemente de referente experiencial para delimitar los tiempos en los que gira la

conversación: "Bueno he tenido búsquedas vitales. Tal vez sea la mejor respuesta para esto [el rompimiento con la política militante]... yo un día descubrí que en tanto tenía mi identidad de militante del Partido Comunista, desconocía absolutamente mi individualidad. Toda mi vida estaba regida por los valores partidarios...pero nunca me había metido a indagar en mí yo. Fue una época de crisis personal, se fue al caíro mi relación de pareja que tenía, se fue esa mujer y ese hijo por un lado. Esa bronca me alejó del partido, me ensimismó por primera vez...porque cuando adolescente era también un introvertido...que se yo, a los 16 años una época de gran introversión, la crisis de dejar de creer en Dios, entonces tenía a Darwin con su cachito de diablo por este lado y a Jesús con su aureola por este otro, pugnando dentro de mí. Pero esto otro, que es donde empiezo a alejarme de la militancia...una búsqueda por primera vez de mi individualidad, intentar empezar a definir esas preguntas existenciales que se te vienen a los 20, 22 años, quién soy, qué papel juego en la vida, meterme un poco a la filosofía, al menos ese fue mi proceso... A mí me torturó mucho la búsqueda de la identidad...me torturaban mis contradicciones internas, o sea no me explicaba que durante 4 meses yo quería ser escritor, y escribía, escribía y escribía y un día me daba cuenta que estaba escribiendo huevadas y ya no quería ser escritor. Y quería ser sociólogo, quería ser un gran teórico,...y después de unos meses explicando todo lo del mundo desde la ciencia, explicando los rompimientos de pareja de mis amigos desde la lucha de clases..."

Rubén tiene sin duda pretensiones literarias y las relaciona con los comienzos de la actividad graffitera, "estamos escribiendo una novela, nuestras vidas en la pared". Es locuaz y frente a cada observación o pregunta se extiende y deriva, en un lenguaje cuidado e intencional. Sentencia y se refiere a las situaciones de la existencia humana con un tono que busca autoridad. Las contradicciones de su relato parecen también provenir de una

urgente necesidad de ordenar los hechos de la vida de una manera coherente, en relación a referentes concretos que justifiquen el hecho graffitero y resalten su importancia.

Lucas es más escueto, más tímido en su manera de relacionarse, y su lenguaje se acerca más a lo poético que a lo analítico. Tiene 23 años y al igual que Rubén se define socialmente como "clase media pequeño burguesa, y quiteña...de una u otra forma de izquierda". Es egresado de sociología y no desarrolla un trabajo formal: "...vivo con mis papás..., hago algunos trabajos de vez en cuando, pero soy un hijo de papá en el sentido de que todavía dependo de ellos, soy de una familia muy comprensiva. Mi padre siempre ha estado al lado mio, en todas mis cosas, es una persona también muy dedicada a la vida cultural, intelectual, un tipo vinculado a la izquierda, revolucionario...Nunca estuve militando en un partido político. Pero siempre en mí había ese algo medio revolucionario. Cuando era niño recuerdo que tenía un sueño fuerte, ser guerrillero o algo así, de avanzar a la montaña, a las trincheras. Pero fue pasando el tiempo, a los 17 años un poco se diluyó la cosa y el niño guerrillero se convirtió en el niño liestero, en el niño patán, el man que empezó a jugar tenis o andar jodiendo por ahí con los amigos. Y al ver también que la sociedad misma no daba un espacio, no había un intersticio para que tú apliques todos esos ideales, lo que me alejó simplemente de todo tipo de dinámica política, sobre todo en el último tiempo...Apareció Alfaro Vive Carajo<sup>15</sup>, una expresión un poco desesperada de jóvenes con las mismas características mías, pero puede ser con más valentía, no sé,... conozco a muchos de ellos, pero yo lo veía demasiado suicida y no quería hacer eso..."

15 El movimiento "Alfaro Vive Carajo" (AVC) fue una organización insurgente que participó políticamente en forma violenta en la década de los '80. Fue fundado por radicales ecuatorianos y alentado y apoyado por el movimiento M-19 colombiano. Si bien fue muy activo nunca logró representar consistentemente ningún actor social. Durante el gobierno de Febres Cordero (1984-1988), luego de una "pequeña guerra sucia" fue prácticamente exterminado en términos militares. Los sobrevivientes lograron un acuerdo de amnistía en el gobierno de Rodrigo Borja. Véase Villanizar, D: "Insurgencia y democracia", El Conejo Ed., Quito, 1989.

De lo expuesto por Rubén y Lucas sobre ellos mismos y sobre otros graffiteros, más otras fuentes ya señaladas aquí -y a las que se suman las variadas conversaciones informales que con variadas personas he sostenido, y que dan luces sobre el tema-, se puede reconocer una "vestimenta cultural" en los graffiteros. No hay sólo una actividad, no hay un exclusivo fin, pero los graffiteros comparten espacios de lo social, áreas y momentos de estudios, militancias o ex-militancias, posiciones socio-económicas, edades, amistades y vínculos, incluso crisis personales tales como las rupturas de pareja. Este conocimiento personal entre los graffiteros, más las búsquedas identitarias individuales que se expresan en el graffiti, alimentan y guían la actividad graffitera hacia lo textual, hacia el discurso, como en un juego, como en una competencia de creatividades; nótese, pues no es gratuito, que en el momento de recolección muestral cerca del 50% de representación corresponde a 4 firmas. Claro está que el hecho graffitero se extiende relativamente y que sus características son transformadas, cambiadas y/o negociado-apropiadas por otros sujetos y por otros momentos. El graffiti va y viene, no sólo en Quito, como flashes de un conflicto y de una crisis determinados que produce un momento de liminalidad, que a su vez permite la performance graffitera, una expresión de la apropiación última en la experiencia individual de la crisis.

Percibo a los sujetos-objetos de investigación como seres que necesitan ser escuchados, reconocidos como personas y como legítimos otros: seres que necesitan, y que logran, que su voz tenga sentido social, en este caso expresado en reconocimiento individual. El tono de sus respectivos relatos comparte la exaltación de la propia personalidad, y esto a ratos genera desde mi parte poca seguridad o esperanza en la relación etnográfica; pero no hablo por encima de los informantes, al fin y al cabo reconozco y comparto el impacto experiencial de muchas de las situaciones que Lucas y Rubén describen. El trabajo de campo está situado entre la biografía y la etnografía, como espacio

fronterizo. Allí nos ubicamos. No es sólo observación, no es neutral, siempre requiere de una confrontación, está basado en ella de lo que resulta la visualización del drama social que la informa, siendo el antropólogo un protagonista en dicho drama.

### **Las condiciones de producción y reproducción del graffiti.**

#### **El drama.**

Para interpretar el drama con pertinencias, sin duda, las motivaciones psicológicas del graffiti, es decir, los deseos y los impulsos individuales y colectivos que desencadenan la apropiación del muro. Silva (1988:39-45) sostiene que la apropiación de ciertos espacios como los baños o las paredes públicas responde a una ecuación simbólica de equivalencias; en el primer espacio de privacidad y evacuación se privilegian las inconformidades y los deseos reprimidos que adquieren generalmente un vocabulario blasfemo o vulgar; en las paredes públicas los mensajes son de mayor alcance, producto de tal condición pública que sostiene la enunciación política en términos amplios. Una vez transgredida la censura respondiendo a un deseo, deviene el goce, y en estos términos para Silva el graffiti es un impulso contra una situación establecida, la cual comunica a su vez un deseo.

Las causas psicológicas pueden pensarse también haciendo referencia o relacionadas directamente con unos "estados de ánimo" socio-culturales, léase el "compromiso", la "pertenencia" entre algunas otras construcciones identitarias, que vienen también de relaciones históricas de gran alcance y magnitud. ¿Cómo es interpretada, internalizada y expresada por algunos individuos la "caída de los muros", la "crisis de las ideologías", el "nuevo orden mundial", el "fin de las utopías" y otras ironías políticas del tiempo que les(nos) toca vivir?. Al fin y al cabo los medios de comunicación masivos como la televisión -sistema de comunicación omnipresente, que no era una

conspiración del capitalismo sino el subproducto de la comunicación militar que algunos Estados han comercializado y utilizado para su propaganda-, muestran a diario, y dentro de los límites que imponen los discursos dominantes, la fragmentariedad del presente donde una expresión dramática es, entre otras muchas, la brutal exacerbación de algunos sentidos de la identidad en Bosnia-Herzegovina.

La fragmentariedad del momento histórico presente en general<sup>16</sup>, y la derrota política de las "izquierdas" en particular, parecen ser el conflicto que informa la crisis, liminal, de unos individuos que se representan en el drama de la vida social mediante inscripciones en los muros. En la crisis las normas no funcionan y la gente debe "inventarse" nuevas formas de expresión, como ejemplo el graffiti; la trama humana más sensible aflora y se expresa en la experiencia de la crisis y en los textos graffiti. El drama social<sup>17</sup> que vive el graffitero es la

<sup>16</sup> En el presente no han desaparecido los grandes dilemas, ni mucho menos las "grandes o pequeñas injusticias", pero ya nadie puede enfrentarlas como hace apenas unas décadas. Lo cultural nunca fue un "orden" y hoy esto es más que evidente, toda vez que los andamios paradigmáticos se caracterizan por su debilidad. Ahora bien, con Scott (1992) reconozco la necesidad de problematizar este presente social, y de la disciplina antropológica, más allá de su reconocimiento como fragmentaria en una situación postmoderna. El autor se pregunta, discutiendo la perspectiva de Geertz de que el mundo se parece mucho más hoy a un bazar kuwaití que a un club inglés, ¿para quién es real esta descripción, para un mercader kuwaití o para quien ve el mundo desde donde lo ve Geertz?. Caracterizar al presente como posmodernidad es enfatizar aspectos particulares de un proceso unitario a nivel del sistema global, plantea en el mismo sentido Friedman (1992). Hablo aquí entonces de fragmentariedad afectando de particular forma a algunos individuos de la experiencia en el espacio cultural, y no de una situación definida afectando a unos sujetos generales.

<sup>17</sup> Turner (1974:23-40) sostiene que el conflicto (que coloca en un primer plano aspectos importantes de la sociedad que se encuentran disfrazados o encubiertos por hábitos y costumbres) se manifiesta en episodios públicos de irrupción tensional que denomina "dramas sociales". Estos dramas sociales poseen cuatro fases de acción pública, a saber: 1) una quiebra en las relaciones sociales regulares y gobernadas por normas entre personas o grupos al interior de un mismo sistema de relaciones; siendo la "señal" que indica esta quiebra una deliberada y pública falta de cumplimiento de alguna norma esencial, un símbolo de disidencia que sin llegar a ser un crimen se expresa como un disparador simbólico de confrontación o encuentro, que puede ser causada por un individuo, pero que actúa o cree hacerlo en nombre de otros; 2) luego sobreviene una fase de crisis creciente, donde existe una tendencia a que la quiebra se extienda hasta llegar a ser coextensiva con alguna hendidura dominante en el conjunto mayor de relaciones sociales relevantes al que pertenecen las clases del conflicto; un punto decisivo o momento de peligro en el que se revela el verdadero estado de las cosas, constituyéndose en un umbral entre dos fases más o menos estables del proceso social que emerge como un foro

pérdida de referentes y de espacios donde actuar, pequeños papeles tal vez que, sin embargo, se tornan relevantes en la medida de su individualidad y de su capacidad, si es que el graffiti la tiene, de preparar gradualmente la escena para encuentros más grandes.

Rubén sostiene: "Verás, tal vez al principio yo de alguna manera, yo no sabía en concreto qué perseguía, pero tenía severas intuiciones. Yo creo que había en mí...en ese primer momento yo te digo que el graffiti era muy político. El discurso de nuestros graffiti era muy político. Yo creo que estaba viviendo la crisis de militante de izquierda que se queda sin partido, sin identidad, pero que no puede quedarse sin la política y que dice: bueno, por último hijo de puta, yo tengo mi voz política y busco un medio como sacarla. Esa es la respuesta más concreta que te puedo dar de la primera época. En adelante es super más jodido, porque te digo, inmediatamente luego viene la ruptura con eso. Yo en lo personal, y eso ha sido fuente de muchos conflictos no sólo con el Lucas sino con un poco más de gente, me he negado a, mis graffiti han dejado de ser graffiti políticos. Me he negado a hacer graffiti políticos, he estado en otras ondas, en ondas filosóficas, en ondas poéticas, especialmente filosóficas en la última temporada. Buscando si quieres, ya influido directamente por Nietzsche y hacer del discurso de la palabra la posibilidad de establecer nuevos valores, de criticar los valores establecidos y de establecer nuevos valores. Sé que es mi intención personal, no confesada inclusive, ya que me obligas a pensarlo, creo que es

---

desafiante y no como un limen sacro, que no puede ser ignorado y que no se desvanece porque no se le preste atención; 3) la tercera fase, o acción de desagravio, aparece para limitar la extensión de la crisis; se ponen en operación ciertos mecanismos de ajuste y reparación que dependen de la profundidad y significación social compartida de la quiebra, de la extensión social de la crisis y de la naturaleza del grupo social donde tuvo lugar la quiebra; 4) la fase final consiste, ya sea en una reintegración del grupo social perturbado o en el reconocimiento social y la legitimación de un cisma irreparable entre las partes en disputa. Turner plantea que aún cuando estas fases varían mucho a través del tiempo y de las culturas, existen en todas partes ciertas afinidades genéricas entre los discursos y lenguajes de las fases de crisis, compensación y restauración (ibid:56).

esa, una crítica de los valores establecidos y de alguna manera una búsqueda personal".

Frente al mismo cuestionamiento que informa el relato de Rubén, esto es, ¿qué perseguía con la apropiación del muro, por qué la actividad graffitera?, Lucas argumenta: "...los espacios que te da la sociedad para divertirse o para buscar tu aparente creatividad no bastan. Había que buscar cosas por otros lados. Esto un poco me parecía un elemento [el graffiti] así medio que me permitía eso, que me daba esa libertad, que yo un poco alegaba, aunque sea por un instante. Entonces no sé si será eso, libertad, adrenalina; después de ver pintar eso y andar por la ciudad y ver mis graffiti había una satisfacción muy grande. Puedes considerarlo de pronto egomanía, pero puede haber mucho de ego también, porque sí lo hay, vanidad también. Cuando conversaba con la gente sin que sepan quién soy y me hablaban de los graffiti, y me decían que les había gustado un graffiti que había pintado yo me sentía muy bien, osea hay esa satisfacción".

### El éxito.

La irrupción graffitera de la que se hacía mención al comienzo de este capítulo, ha provocado el reconocimiento y el entusiasmo de los medios de comunicación masivos. El "graffiti de la semana" se reproduce en el decano periodístico de la capital; se publica un "documento" que intenta recopilar "esta fiel expresión de la comunicación popular"<sup>18</sup>; los graffiteros, que no revelan su identidad ante estos medios y hacen hincapié en la necesidad del anonimato, son entrevistados en periódicos, revistas, radio y televisión (hasta el día de hoy, junio de 1993, se reproduce diariamente un graffiti por televisión). Podría decirse que la

<sup>18</sup> Confrontar con Falconí (1992). En el mismo tenor, aunque más acertadamente, el encabezado de una entrevista a un graffitero, sostiene: "Compieten con dignidad [los graffiti] y triunfan sobre la propaganda electoral calcada por profesionales asalariados de campañas tan mentirosas como millonarias...Lo que dicen las paredes parece un indicio de todo lo que no se animan a sugerir los diarios, la televisión y la radio.". Véase Revista CHASQUI No. 42, Quito-Ecuador, 1992.

lectura que hacen todos estos medios de comunicación es esencialmente romántica, la calificación es en definitiva positiva: un acto comunicacionalmente necesario, un acto reflexivo, que invita a su vez a la reflexión<sup>19</sup>.

En este cuadro de "éxito" y legitimación -reflejado en, y retroalimentado desde, la cobertura periodística-, se insertan otras situaciones. Una marca de papel higiénico utiliza grotescamente en su publicidad analogías caligráficas y que intentan ser también discursivas del graffiti. Su publicidad, plasmada en los muros, en formato publicitario, desde el segundo semestre de 1992, busca la identificación con el graffiti desde un conjunto de textos, especie de lección moral en función de la libre empresa capitalista: *"si quieres ser más que los demás, haz más que los demás"*, *"la barca está segura en el puerto, pero las barcas no son construidas para eso"*. Los muros apropiados en este caso (en otra pared de Quito un graffiti sentencia *"la vida es una barca (f) Calderón de la mierda"*), legal y no anónimamente, son esos cierres municipales de los espacios eriazos, que intentan evitar la ocupación-apropiación por parte de los indigentes y de otros marginados del sistema, y que parecen no provocar la censura y la necesidad de limpieza de otros muros.

En este mismo contexto de legitimación del vehículo graffiti es la propia policía la que raya las paredes. Agentes formales de represión, encargados de controlar coercitivamente la no colectivización de los muros ciudadanos, escriben manifiestos referidos por un lado a su actividad y, por otro, destinados a

<sup>19</sup> Reflexivo con un discurso de poder, que invita a la reflexión desde una posición de poder. Como hasta aquí es claro, los graffiteros no son trabajadores agrícolas ni burócratas estatales; están insertos en espacios sociales que privilegian y permiten la actividad académica y el desarrollo de sus redes de interacción. Las redes interpersonales reemplazan, sustituyen o determinan de alguna forma ciertos espacios de lo urbano, donde las relaciones de parentesco se atenúan -término que mejor describe la realidad y posición de estas relaciones en Quito-, y entonces es posible pensar en la acogida de los medios de comunicación vinculada a estas redes, que contribuyen en la creación de autoridad y en la explicación de una parcela importante del hecho social.

descalificar la imagen de un ex-compañero de institución, quien con sus declaraciones comprometió a altos mandos y funcionarios de la institución policial en el secuestro y desaparecimiento de dos jóvenes, hecho que concitó la preocupación de la opinión pública por éstas y otras violaciones a los derechos humanos: *"la policía es expresión de la sociedad"*, *"satisfacción policial: cumplimiento de su deber"*, *"España mentiroso, sidoso, colombiano"*. En la primera situación es clara la intencionalidad de los creativos publicitarios "en lo que a la apropiación del graffiti se refiere, forma y particular lectura de un contenido global, mas en el segundo caso no me atrevo a suponer una utilización conspirativa desde la "inteligencia" policial, correspondiendo más bien, de acuerdo a la escasa colonización de espacios observada, precariedad de los materiales utilizados y rasgos xenófobos, a iniciativas personales de miembros de la institución y/o familiares de los mismos.

Cabe agregar además la utilización y apropiación de los muros para denunciar los maltratos que a su conviviente hace un sujeto conocido en los círculos de los organismos no gubernamentales quiteños, y la propaganda a una publicación de un grupo de artistas que recorre con el spray amplios sectores de la ciudad.

La ciudad es imaginada en, y desde un sector, a través de inscripciones en los muros, las cuales aparecen como la materialización graffiti de deseos revueltos que no se conformaron con la intimidad y buscan, en una profanación ceremonial<sup>20</sup>, apropiarse del espacio ajeno (¿o de todos?) para

---

<sup>20</sup> . El concepto desarrollado por Goffman (1970) dice relación con las transgresiones a algunos de los sentidos en que se asigna a la persona, "...en nuestro mundo secular urbano, una especie de carácter sagrado que los actos simbólicos exhiben y confirman". Aquí se propone la posibilidad de extender el ámbito de las situaciones que describe la profanación ceremonial hacia interacciones que no se dan cara a cara, que en este caso tiene como vehículo a un acto y hecho social que privilegia la masividad y la clandestinidad, y que transporta mensajes en los muros, Existe una prohibición concreta de rayar los muros o pegar carteles en ellos; el graffiti nace dentro de ese contexto y conciencia de prohibición abusando de reglas sustantivas con fines ceremoniales, "...pues cada ceremonia religiosa [la sacralización de la propiedad, la conducta sometida a

hacer una declaración. Expresándose sin rostro -el anonimato firmado proporciona la máscara para el carnaval textual en el muro-, algunos individuos renuevan constantemente la descripción mural de situaciones, asentados en un éxito social que pareciera provenir justamente de la calidad personal del acto y del texto, el cual se revela como auténtico ante los ojos del lector.

En esta última condición de autenticidad se apoyan también las apropiaciones del graffiti por--parte de agencias formales de representación. Durante la campaña presidencial desarrollada entre los últimos meses de 1991 y los primeros de 1992, los graffiteros del triángulo recibieron apoyo financiero y logístico del partido de gobierno para llenar las paredes de la ciudad con sus inscripciones. El resultado más notable es la pinta "*No/Estaría/Bien/Otro/Tirano*", que teniendo el triángulo por firma, atacaba específicamente a uno de los candidatos presidenciables. [Se había sido el "trato" con los encargados de propaganda electoral del partido político que los financiaba, manifiestan los graffiteros: no pintar a favor de la "socialdemocracia" sino en contra de quien representaba a la "extrema derecha", de la cual el país tenía una experiencia gubernamental cercana, "*señor Nebot, nuestra memoria es frágil, no estúpida*". La pinta en forma de acróstico con el apellido Nebot se convirtió en símbolo de la campaña, y otras manos también, además de las de los graffiteros, se encargaron de reproducirla en varias ciudades. El triángulo ya era famoso, se había ganado un espacio, la gente estaba enterada de su existencia y muchos lo admiraban, dice Rubén; por eso ante el "hombre de la plata" no se propuso una pinta en especial, se

reglas de urbanidad y por tanto esencialmente comunicacional], crea la posibilidad de una *misa negra*". El graffiti transgrede a nivel individual y social, al individuo aludido, interpelado, o agredido por mensajes sin rostro, sean o no en "su" pared, y a la comunicación urbanitas -modelos "permitidos" de dirigirse a los otros y anunciar- tanto en la forma como en el contenido mismo de los mensajes que no son susceptibles de sometimiento al circuito oficial. En un sentido aún más amplio, se trata de un ritual urbano que transgrede proceder y deferencia urbana.

confiaba en la creatividad de los hacedores más constantes.

Para Rubén esta relación con el poder político constituía, en sus palabras, una posibilidad de solventar los gastos de la existencia, además de seguir pintando sus propios graffiti. En un momento de excitación de la actividad graffitera cualquier recurso monetario se destinaba a la compra de la pintura en aerosol; ahora, financiados, se organizaba la "orgía graffitera" y "quedaba para ir viviendo". Para Lucas esta relación siguió siendo un juego, una diversión, y la posibilidad de aportar a "un nuevo tipo de campaña presidencial" y de esta forma "mantener el triángulo a la vanguardia" graffitera. De la misma manera justifica el apoyo que le brindan a una organización indígena, la cual también buscó promocionar una movilización de sus bases a partir de un recurso comunicativo menos ortodoxo, llenándose las calles de Quito en una gran extensión con propaganda en violeta y celeste en apoyo de una marcha étnica, "*vienen a buscar la selva verdadera a la selva de cemento*". Del relato que hacen los graffiteros queda claro que el contacto con las organizaciones mencionadas se vió favorecido, sino directamente permitido y construido, por las redes personales de interacción, afianzadas y reforzadas por las simpatías ideológicas que informan el producto graffiti final.

Se ha hecho hincapié hasta aquí en que el hecho graffitero se desarrolla en un sector específico y reducido de la ciudad de Quito. Se ha subrayado además las características de los sujetos involucrados en la actividad y se ha intentado representar en el relato general a algunas de las gentes que habitan el sector graffitado. Todo para reconocer, primariamente, las relaciones entre la producción y la apropiación graffitera, y en este sentido ayuda también la legitimación, marginal, que acabo de relatar; viene a permitir la posibilidad de develar algunas de las bases sobre las que se asienta esta suerte de tecnología de

la identidad urbana, y a reconocer las funciones que 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.

Los textos graffiti y la actividad graffitera devuelven a un sistema de percepciones. Los lugares utilizados en la actividad, físicos y sociales, no son en esencia azarosos. Las formas y los contenidos permiten comunicaciones direccionales sin tener que explicitarlas, y permiten reconocer además las categorizaciones, clasificaciones e identificaciones que la gente hace respecto de, y en una ciudad que habita en un momento determinado.

La comunicación no es un simple traspaso de códigos entre un emisor y un receptor o destinatario, y el texto es sólo una superficie de manifestaciones lingüísticas y sociales, cuyo contenido es elaborado a través de los mecanismos de cooperación interpretativa del lector (Eco:1970). Se han mencionado en términos generales algunas de las bases de la reproducción graffitera en lo que a sus lecturas se refiere: la condición personal del texto que se traduce en autenticidad en la apropiación, y en un flujo inverso, la condición etérea de representación que sostiene a los hacedores de graffiti contruidos como voces de un grupo humano, también social e ideológicamente específico. Pero es menester reconocer también los marcos que permiten y sitúan estas lecturas.

Los conceptos derivados del análisis que hace Bourdieu de los intercambios lingüísticos parecen pertinentes para intentar una interpretación del hecho comunicativo en Quito. El intercambio lingüístico es algo más que una operación de codificación y decodificación de mensajes gramaticales. La competencia práctica está ligada a la distribución de capital simbólico, el cual podría ser entendido como una reformulación del concepto de

patrimonio cultural (García Canclini:1988). Esto es, la eficacia del mensaje está determinada por la autoridad del hablante, el "misterio del ministerio", y por los procesos a través de los cuales una institución o grupo delega en el hablante la autoridad para llevar a cabo el acto que se pretende ejecutar por una pronunciación determinada.

Y el análisis no puede ser aislado de las condiciones estructurales reproducidas por esas interacciones comunicativas, para hacer justicia al carácter social de la comunicación. Para entender las relaciones entre lenguaje y poder, es menester consecuentemente, vincular las características de los productos lingüísticos con las condiciones sociales e históricas de su producción y reproducción, así como considerar las estructuras y propiedades de los mercados lingüísticos en los que se mueven los agentes. Para hacerlo, Bourdieu apela a su teoría de los campos simbólicos, definidos como espacios en los que se realiza la mediación entre estructura y superestructura. Estos campos simbólicos, si bien son autónomos (se rigen por leyes propias, básicamente sus propias reglas de legitimación), son homólogos respecto de la totalidad de la estructura social. En esos campos, y de acuerdo a esas reglas internas, los capitales culturales o económicos son traducidos a capital simbólico. Precisamente es la distribución de ese capital -la estructura misma del campo- lo que está en juego en la lucha interna. Esa lucha es descrita por Bourdieu como un ciclo doxa-heterodoxia-ortodoxia.

En el marco teórico suscitadamente presentado, la tarea es establecer las relaciones entre un sistema estructurado de diferencias lingüísticas, sociológicamente pertinentes, con los sistemas igualmente estructurados de diferencias sociales. En otras palabras, a partir de la consideración de la posición social "objetiva" del hablante, evaluar el monto de capital lingüístico de que dispone para establecer lo que Bourdieu llama el beneficio de distinción. Esa consideración permite definir el

habitus lingüístico de cada uno de los individuos o grupos en interacción. Esos habitus son estructuras a la vez estructuradas -producto de las estructuras objetivas constitutivas de las condiciones de existencia del individuo (por ejemplo, de clase)- y estructurantes, es decir, capaces de generar prácticas y percepciones. A partir de ese habitus, los agentes cuentan con un sentido práctico que les permite producir y percibir prácticas adecuadas, y a la vez implementarlas como estrategias, en la medida que permite una cierta anticipación de los resultados.

Si consideramos el espacio urbano como un espacio simbólico estructurado, donde sectores con capital simbólico definido utilizan como estrategia el graffiti, este podría constituir una forma que les permitiría hablar sin que nadie les delegara el poder. Y esto tiene relación con los procesos históricos que nuclean las relaciones sociales; el capital simbólico de unos específicos habitantes del sector graffitado informaría de ese derrumbe de las instituciones del que se ya se habló y que legitimaban su discurso. Los muros son rayados con particulares sentencias tras la "caída de otros muros"; el graffiti constituiría una estrategia heterodoxa con apropiaciones de otros campos simbólicos discursivos y formales: de la poesía, de la reflexión personal, de la contingencia que afecta en forma individual. Todo supone que hay un capital simbólico y un campo simbólico constituido donde los habitus buscan la heterodoxia, frente a una crisis doxica, para producir un cambio en las leyes del juego del campo simbólico, porque hay cambios en el campo social, los cuales en un sentido tienen como expresión la fragmetariedad de las identidades.

Y si esto último puede ser aún discutible en el ámbito discursivo de los graffiti, que hacen gala de un particular castellano, separado de los actores que invocan: *"bienvenidos pueblos*

*indios*", *"proletarios del mundo unidos... último llamado"*, queda claro que es la existencia de habitus diferenciales en la ciudad, lo que define y significa la preferencia del espacio social apropiado. Se realiza una acción aprovechando las ambigüedades del lugar elegido, la pared, y basándose en una suerte de micro consenso social, en el hecho real de reunirse y estar de acuerdo. Habitus y consenso social pueden verse como procesos convergentes, pues la posibilidad de realizar una determinada acción viene informada por el consenso social, y la posibilidad de éste por una experiencia y práctica mutua o común, por la existencia de un habitus compartido entre los graffiteros y las apropiaciones de su actividad y texto por algunos de los habitantes en un sector específico de la ciudad.

Si de forma inversa, consideramos que la ciudad no está constituida como un campo simbólico -donde existiría una competencia, una fluidez, varias doxas, lo que dice estrecha relación con una definición de Quito como espacio rural urbanizado-, los graffiteros socialmente definidos, con un habitus definido, elaborarían la estrategia del rayado no para apropiarse de un campo sino para construir un campo. Como sea, el graffiti en Quito le imprime una voz más fresca a la ciudad e impele a otros apropiadores del muro a adecuar su discurso a las características del mensaje graffiti.