

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2015-2017

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual

Graffiti en Solanda: dinámicas de construcción estética de un barrio al sur de Quito

Jonh Alexander Viasús Rodríguez

Asesora: Patricia Bermúdez
Lectores: Hugo Burgos y Alfredo Santillán

Quito, enero de 2019

Dedicatoria

Dedico esta tesina a mi madre quien a su avanzada edad me vio partir al Ecuador, feliz por la posibilidad de verme continuar mi formación académica, pero a la vez triste por las distancias que nos separarían. A pesar de su fallecimiento al poco tiempo después de terminado este documento, sigue y seguirá siendo una constante compañía en mis aventuras por la vida.

Gracias por todo.

También dedico este trabajo a mi padre por su apoyo incondicional en estas apuestas académicas de las cuales hace ya tiempo él desistió, cansado de todos aquellos egos y costumbres nocivas que se fraguan en el mundo del conocimiento. Aun así, sigue aportándome a partir de su experiencia para que la mía sea más agradable y satisfecha.

Tabla de contenidos

Resumen	VI
Agradecimientos	VII
Introducción	1
Capítulo 1	7
Quito y sus graffitis: casi como una “bomba caliente”	7
1. Hacia una problemática	7
2. Centro, sur, norte: acercamiento a la configuración de la ciudad	15
3. Quito: espacio público y cultura	21
Capítulo 2	36
Entre lo público, la estética y las apropiaciones	36
1. Límites del “espacio público” y sus posibilidades de uso y apropiación	36
2. Ciudad, estética y visualidad: conformación de valores e interacciones.....	40
3. Ciudad y graffiti: la experiencia quiteña	47
4. Solanda: barrio y graffiti.....	57
Capítulo 3	72
Graffiti y audiovisual	72
1. Graffiti, graffiteros y audiovisual: usos y construcciones de lo audiovisual en torno a la práctica graffitera quiteña	72
2. FTP y la experiencia de construcción audiovisual colaborativa	81
2.1. De la teoría a la práctica	84
3. Graffiti en Solanda: dinámicas de construcción estética de un barrio al sur de Quito (Guión documental)	88
Conclusiones	98
Glosario	104
Lista de referencias	105

Ilustraciones

Figuras

1.1. Ubicación del barrio Solanda en la ciudad de Quito	9
1.2. Barrio Solanda	9
2.1. El espacio público y sus relaciones	41
2.2. Graffiti vandal en la calle 6 de diciembre de Quito	56
2.3. “La J”	59
2.4. Fuck Tha Police: Graffiti vandal de FTP crew en Solanda	61
3.1. Video de pre estreno Ultra Vandal	73
3.2. Ultra Vandal Episodio #1	75
3.3. Producción audiovisual vandal y anonimato	76
3.4. Black Book - FTP en el Festival de Cine Etnográfico	85
4.1. Parque Ecológico de Solanda	103

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Jonh Alexander Viasús Rodríguez, autor de la tesis titulada “Graffiti en Solanda: dinámicas de construcción estética de un barrio al sur de Quito” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, enero de 2019.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Jonh Alexander Viasús Rodríguez', written over a horizontal line.

Resumen

La presente investigación parte de un interés particular por los estudios de las ciudades, sobre todo en lo que tienen que ver con aquellas imágenes que se producen en ellas y sobre ellas. Por tal razón, procesos contemporáneos que vienen dándose en la mayoría de metrópolis latinoamericanas frente al llamado graffiti y arte urbano resultan importantes para comprender la manera en que vienen generándose discursos estéticos variados sobre la construcción de imágenes de la ciudad.

Para el caso ecuatoriano, este tipo de procesos han sido de largo aliento, más aun teniendo en cuenta condiciones patrimoniales e históricas que han definido rígidas estructuras sobre las dinámicas estéticas ciudadanas. Esto se acentúa en lugares como Quito, donde su estatus de capital y centro de poderes políticos hace que las cargas culturales y simbólicas definan encuadres estrechos sobre las imágenes posibles de la urbe.

Sin embargo, las características expuestas se ven trastocadas por movimientos graffiteros que, acudiendo en buena medida a los orígenes norteamericanos de dicha práctica, han logrado aprehenderla para sus contextos particulares. Allí las experiencias barriales al sur de la ciudad son relevantes, tanto por lo que significa el sur para la ciudad de Quito como para las formas en que se vive el barrio como lugar de experiencias, historias y apropiaciones.

De manera particular, el barrio Solanda se posiciona - para bien o para mal - como uno de los epicentros de la movida graffitera quiteña. Calles, pasadizos, paredes y demás elementos del llamado “espacio público” son objeto de innumerables intervenciones graffiteras que, contrarias a las estipulaciones del gobierno metropolitano, conforman una estética particular que evidencia tensiones y luchas por aspectos visuales sobre la ciudad.

El trabajo en Solanda con algunos de los graffiteros más reconocidos del lugar ayuda para la comprensión de aquellos conflictos estéticos que están mediados por discursos de poder, segregación, contestación, y que hablan a su vez de realidades de la propia ciudad de San Francisco de Quito.

Agradecimientos

Agradezco a FTP Crew y todas aquellas personas del barrio Solanda, quienes colaboraron arduamente en la investigación aportando sus voces, testimonios, experiencias y amabilidad propia del sentir vecinal. Así mismo, especial agradecimiento a mi querida profesora Patricia Bermúdez quien en su constancia y rigurosidad hizo posible mi trabajo investigativo y aprendizajes en el extraño camino de la Antropología Visual.

Gracias también a mis compañeras y compañeros de FLACSO – Ecuador con quienes viví la mayor parte de esta hermosa experiencia; a Johrman y su particular forma de brindar su amistad hasta nuestros últimos días en Quito; a Tincho y Ponce, el dúo dinámico que mantiene en buena medida mis ganas de volver, a ver si “¿ya se te pasó?!”; a la Sofí por nuestras innumerables conversas sobre la vida y el qué será, y en general a todas las personas con quienes compartí este pedacito de vida quiteña. ¡Ahora si muchachos!, como la del tal Johansen en nuestro paseo por Cuenca, llegó el Fin de Fiesta.

Introducción

Como extranjero proveniente de Bogotá – Colombia, las expectativas que se tienen al llegar a otra capital suramericana son bastante amplias. Provenir de una de las ciudades más grandes de Latinoamérica implica un momento de reflexión sobre las realidades propias del lugar de origen, pero también un ejercicio comparativo propio del encuentro con lo desconocido.

Aunque las primeras impresiones sobre Quito fueron contradictorias, sobre todo por el encuentro con una ciudad de dinámicas muy distintas a las que estaba acostumbrado (tamaño, ritmo, organización), poco a poco me fui amoldando y haciéndome a la idea de que esta no era una ciudad como las que tenía idealizada a partir de la experiencia; en otras palabras, Quito era todo lo que no esperaba. Sin embargo, el encuentro y desconcierto ayudaron a fraguar un creciente interés por cuanto particularidad se presentara en frente. Calles angostas, semáforos ubicados al otro lado de las esquinas, horarios de cierre de tiendas y demás establecimientos bastante prematuros a lo acostumbrado, los “cevichochos”, todo era un universo lo suficientemente rico para explorar.

Debido a la premura propia de los trámites para poder iniciar los estudios de maestría - razón principal de mi estadía en Quito - más la falta de contactos que colaboraran con la búsqueda de vivienda en la ciudad, el primer lugar al que llego a vivir fue al barrio Batán Alto, norte de la ciudad. A su vez, el entorno de la universidad no difería mucho del Batán, tanto por el posicionamiento geográfico como por un entorno visualmente similar. Aunque los recorridos por la ciudad estaban limitados por estos dos espacios en los que vivía cotidianamente, concebía a Quito como una ciudad pequeña, ordenada, segura, y hasta cierto punto, solitaria.

Poco a poco, y aprovechando los tiempos libres que posibilitan los inicios del proceso académico, la ciudad iba abriendo horizontes, sobre todo en un sentido norte – sur. Sin duda, el encuentro con el centro histórico fue fundamental para empezar a apreciar y tomar cariño a una ciudad que generaba la mayor parte del tiempo sentimientos encontrados. Me atrevo a decir que, en comparación con el centro histórico de Bogotá, el centro histórico de Quito es completamente envidiable. Sin embargo, era precisamente el centro el límite de mis incursiones.

Después de un año y medio de estadía en Quito, la extrañeza se iba convirtiendo en familiaridad; desde aprender el nombre de las calles, algunas rutas de buses, entender el uso del Eco vía, hasta concretar los gustos y disgustos de la variedad que puede presentar la

ciudad, Quito está ahora un poco más cerca de mi comprensión. La ciudad pequeña ahora no era tan pequeña, esto porque a diferencia de Bogotá y su extensión en forma de mancha relativamente redonda, Quito muestra su tamaño hacia lo largo, de norte a sur. Pero además, me permito decirlo, se divide geográficamente en dichos sectores. Hacer un viaje en Eco vía desde la estación Río Coca a la de Quitumbe es casi como atravesar dos lugares completamente diferentes, dos ciudades en una.

La ruptura de aquel límite vino gracias a la invitación a conocer a un grupo de graffiteros reconocidos principalmente en el sur de la ciudad. Gracias a ello llegué a Solanda. El cambio drástico de la ciudad era evidente, y aunque muchas personas me habían dicho anteriormente que “el sur era otra cosa”, solo hasta ese momento sentí aquella diferenciación de la que se llegó a hablar incluso en algunas clases de la maestría. Toda esta experiencia, sumada al interés por el graffiti - del cual debo decir sabía muy pocas cosas - , condujo a pensar seriamente en “la estética” como un elemento fundamental para entender algunas dinámicas de Quito.

A pesar de que Bogotá es también una ciudad diferenciada por sectores, la ruptura particular de Quito y su carácter longitudinal no dejaba de ser un evento de diferenciación. Al respecto, buena parte de las investigaciones sobre la ciudad apuntan a que es el centro histórico el eje coyuntural para esta ruptura. Sin embargo para mí, el sector llamado “El Trébol” se convirtió en el lugar en el que la ciudad comienza a cambiar radicalmente. Así mismo, el escaso movimiento de arte urbano que llegué a conocer en los sectores del centro y norte, no se comparaba con el uso del graffiti en el sur, esto relacionado íntimamente a la disposición geográfica de la que vengo hablando.

La diferenciación de la ciudad empezó desde mi experiencia a partir de la visualidad. La forma de estructuración “ordenada” del sector norte iba transformándose en constantes irregularidades que pasaban desde accidentes geográficos, como el precipicio que se encuentra poco antes de llegar al Trébol, hasta formas de construcción de vivienda fuera de toda lógica arquitectónica. Allí, el graffiti tomaba más importancia, encuadrado en cierto “ruido visual” que daba la bienvenida al sur.

Aunque desde hace aproximadamente diez años Bogotá viene llenando sus calles y paredes de imágenes coloridas que sin duda han cambiado su cara, Quito ha sido también participe del uso de técnicas de intervención sobre el espacio público provenientes del movimiento graffitero. Sin embargo, cabe anotar que el movimiento muralista o de arte urbano – me

refiero al tipo de intervención a partir de piezas sumamente elaboradas que incluso parecieran más de museo que del graffiti tradicional o “tag”¹ – no es tan notorio en la capital ecuatoriana. Las contadas expresiones muralistas contrastan con la infinidad de firmas que hacen presencia en toda la ciudad. Mientras Bogotá se convierte cada vez más en ciudad de murales, Quito pareciera resistirse a ello, llenándose de “bombas” por doquier.²

Lo anterior produjo entonces la necesidad de centrar la atención sobre la particularidad del uso de los tags en la Ciudad de Quito, de sus productores, y de los lugares más representativos en donde se pueden encontrar. Aunque, como dije anteriormente, la presencia de firmas es constante en toda la ciudad, las visitas al sur evidenciaban que era allí donde la densidad de estos graffitis aumentaba considerablemente.

Fue así como se tomó la decisión de trabajar en un ámbito desconocido, alejado de la zona de confort que representa en buena medida el lugar de origen, dejando a un lado el preliminar interés por el arte urbano – ya que inicialmente, bajo una falta de aprehensión profunda, no encontraba gran diferencia entre él y el graffiti - e introduciéndome en el mundo graffitero del sur, en el hip hop, y en la tarea de comprensión de cómo un grupo de jóvenes dedica buena parte de sus vidas a “adornar las paredes del barrio”, pero también de cuanto elemento se pueda considerar del espacio público.

El acercamiento a FTP,³ grupo de graffiteros del barrio Solanda, estuvo definido por aquellas cuestiones que, como investigador, consideré relevantes: la estética urbana (categoría usual sobre todo en términos urbanistas) y el espacio público como lugar primordial para las indagaciones sobre este tipo de estética. Al tiempo, es en el espacio público donde los graffiteros desarrollan sus habilidades, sus experiencias con la ciudad. Por supuesto, para el ojo incauto llamar habilidades a una cantidad de “rayones y manchas” sería un piropo poco

¹ Es necesario aclarar que la palabra tag hace referencia a aquellas firmas que hacen presencia en muros, señales de tránsito, vidrios, buses, puertas, etc., y que son realizadas por graffiteros quienes mediante la elaboración de aquellas se dan a conocer como interventores asiduos del espacio público. Normalmente son de tamaños moderados, monocromáticos, y en su mayoría de difícil legibilidad. A su vez, las bombas son firmas más elaboradas, de tamaños mayores a los tags, dotadas de dos o más colores, y que se caracterizan principalmente por estar compuestas de letras abultadas a manera de globo a punto de estallar. Suelen aludir al seudónimo del graffitero que las pinta, pero contrario al tag, suelen ser un poco más legibles por su escala y forma de elaboración. También es común que las bombas refieran a una crew o grupo de graffiteros, por lo que éstas pueden tener dentro o a su alrededor los tags de quienes las elaboraron.

² “Bombardear” o “bombing” en inglés, es el nombre que se da en el ámbito graffitero al salir a pintar. Aunque los estilos de pintadas son variados, todas ellas se consideran “bombas”, piezas elaboradas apresuradamente y con las que se busca llenar la ciudad de graffitis.

³ La abreviación significa “Fuck Tha Police”, nombre que decidieron ponerse los integrantes del grupo de graffiteros con quienes se trabajó en Solanda a partir de un incidente con la policía local.

merecido (he de aceptar que inicialmente no pensaba muy diferente). El auge del arte urbano como producto estéticamente digerible fue precisamente lo que me hizo pensar inicialmente en centrar mi atención en él más que en los tags y demás formas provenientes del graffiti al que podemos llamar tradicional.

Metodológicamente, partí de la observación participante, bastante limitada inicialmente debido a mis nulas habilidades con cualquier expresión gráfica, seguida por mi escasa filiación al hip hop, cultura bastante ligada al movimiento graffitero (me considero más bien 100% rockero). A pesar de ello, los lazos construidos con los graffiteros a quienes considero ahora amigos y compañeros de investigación más que otra cosa, permitieron el acercamiento a su práctica, sus sentidos de vida, sus intereses.

Sin embargo, no considero que se hayan logrado lazos lo suficientemente fuertes para llamarlos entrañables, ya que al final, no hubo momentos en que me considerara del grupo, y estoy seguro de que ellos también lo piensan así. Más allá de las debidas cordialidades, recorridos por el barrio, pintadas, fiestas, risas, encebollados y “chelas” a ritmo de rap, lo que me viene a la cabeza al momento de esta escritura y después de haber incursionado en el mundo del graffiti del barrio Solanda, es la frase final de Dee Dee a Ashante y Wacquant en el libro *Entre las cuerdas*:

Ashante me preguntaba con entusiasmo por mi próximo combate cuando Dee Dee interrumpe el festejo: “no habrá una próxima vez. Ya has tenido tu combate. Ahora ya tienes bastante para escribir tu maldito libro. Tú no necesitas subir al ring” (Wacquant 2006, 242).

El graffiti, como el boxeo, es una experiencia que depende de una práctica constante, de una adquisición de habilidades pulidas por los años en acción, del “amor al arte”, pero también del encuentro entre historias de vida, de la calle y el barrio. Tanto el corto... cortísimo tiempo del que disponía para investigar, como mis condiciones de extranjero ajeno al barrio y también al graffiti, hacen que siga siendo, sin más ni más, un extraño conocido y aceptado hasta donde se pudo.

Sin embargo, buena parte del acercamiento y la interacción con el grupo de graffiteros de Solanda encontró en la producción audiovisual un espacio propicio para proceder metodológicamente. Además de la apuesta estética propia del trabajo con el spray, pinturas y demás elementos, las cámaras réflex y de celulares es de suma importancia para la tarea graffitera de FTP. Parte de su manera para dar a conocer su trabajo y su tienda de graffiti

Black Book – emprendimiento al que le apuestan para poder sustentarse cotidianamente con la práctica desde la legalidad – está fijada en el uso del audiovisual y la fotografía como herramienta para legitimarse a sí mismos ante una ciudad que sigue viendo con muy malos ojos a los graffiteros y sus intervenciones.

Aunque los productos audiovisuales también suelen reflejar la movida ilegal a partir de la cual el graffitero se gana poco a poco el derecho a llamarse graffitero, acompañado también por la conformación de estilos propios y manejo de técnicas diversas, para el caso de la investigación resultaron piezas claves, convirtiendo al audiovisual en interés común, y posibilitando entender mejor las dinámicas graffiteras a través del mismo, pero sobre todo, dando la debida importancia a las imágenes del graffiti, de los graffiteros, de su escenario barrial cotidiano, y en resumen, para comprender mejor a qué se refieren los integrantes de FTP cuando dicen cosas como “nos dedicamos a embellecer nuestro barrio”; palabras repetidas por ellos en distintas ocasiones y que contrastan con las negativas visiones de muchos de los vecinos, o con las opiniones generadas desde la municipalidad y sus estrictas políticas estéticas para el espacio público.

Por tales razones, se consideró coherente también plantear la producción de un trabajo audiovisual que conjugara tanto mis intereses académicos como los intereses representativos/comunicativos a los que apuntan los integrantes de FTP mediante el uso de las imágenes propias del entorno graffitero en Solanda. Aunque el abordaje sobre la estética fue inicialmente pensado a partir de conceptualizaciones teóricas que hablan de la manera en que las ciudades se construyen a través de sus imágenes, la estadía en campo condujo además a vislumbrar la constante necesidad de producción de imágenes sobre el graffiti que hacen del movimiento un cúmulo de confecciones narrativas y estéticas propias de las intervenciones callejeras. Así entonces, buena parte del trabajo estuvo mediado por la generación de imágenes que hablan del graffiti en Solanda, de sus hacedores, de sus estéticas, y en resumen, de aquellos aspectos visuales que giraron en torno a la relación graffiti – barrio.

Así, los objetivos de investigación que se plantearon teniendo en cuenta las anteriores características fueron los siguientes:

Objetivo general:

Analizar cómo se construye la estética urbana del barrio Solanda teniendo en cuenta al graffiti como elemento visual constante y generador de disputas entre distintos actores.

Objetivos específicos:

- ❖ Analizar los posicionamientos de tres actores: graffiteros, habitantes y municipalidad, frente al graffiti y la configuración visual que este genera en el barrio.
- ❖ Identificar los principales aspectos de divergencia con respecto al graffiti y la estética barrial.
- ❖ Analizar las dinámicas que configuran la estética de Solanda en relación con el graffiti.
- ❖ Generar un producto audiovisual que sirva tanto como eje metodológico para el trabajo en campo como para la comprensión de los objetivos anteriormente nombrados.

En cuanto a la estructura del escrito, en el primer capítulo empiezo por exponer la manera en que llegué a la problemática, haciendo una breve caracterización de Solanda a partir de fuentes secundarias que ayuda en buena medida para la comprensión de la incidencia del graffiti en dinámicas barriales. Posteriormente realizo una contextualización centrada en la comprensión de una ciudad “segregada”, sumando a dicho fenómeno algunas discusiones sobre espacio público y cultura, aspecto de trascendencia para la comprensión del tema de investigación. Allí también incluyo una revisión minuciosa de los marcos jurídicos vigentes respectivos desde varios niveles de influencia territorial.

El segundo capítulo se encuentra dividido en dos partes teóricas en las cuales se enmarcó la investigación y donde se explican las articulaciones detalladas de los conceptos desde donde se abordaron las interacciones entre espacio público, estética urbana, visualidad y graffiti. A continuación se procura aterrizar sobre el graffiti quiteño y sus características desde una revisión retrospectiva en la ciudad de Quito. Finalizando el capítulo se detalla la experiencia etnográfica en Solanda.

El tercer y último capítulo está dedicado exclusivamente al ámbito audiovisual frente al graffiti. En el primer sub acápite se hace un análisis de productos televisivos noticiosos que han definido discursividades frente al tema, pero también de productos audiovisuales generados por el movimiento graffitero y que vienen siendo llevados a las redes sociales. Ya en el segundo sub acápite hablo de la experiencia investigativa a través de la idea de *documental colaborativo*, cuestión que se trabajó con el grupo de graffiteros y que produjo varios ejercicios, incluyendo la participación en el II Festival de Cine Etnográfico del Ecuador 2017 y un producto audiovisual que hace parte del presente trabajo.

Capítulo 1

Quito y sus graffitis: casi como una “bomba caliente”*

1. Hacia una problemática

Para comprender la problemática a partir de la cual se desarrolló la investigación, es importante primero dar a conocer algunas características importantes sobre el barrio Solanda, ya que es a partir de ellas de donde se puede empezar a vislumbrar aspectos que vienen a determinar en buena medida las tensiones en torno al graffiti como configurador de una estética barrial, cuestión que dista de ser un evento armónico o forjado a partir de consensos entre la comunidad. Más bien, resulta ser producto de procesos sociales en donde la propia configuración barrial es de suma importancia para la comprensión del fenómeno.

El barrio Solanda pertenece a la parroquia denominada de la misma manera. Ubicada al sur de Quito, la parroquia pertenece a su vez a la administración zonal Eloy Alfaro, y agrupa los barrios: Álvaro Pérez, Las Cuadras, El Carmen, El Comercio, La Isla, Luis Valencia, Mayorista, San Bartolo, Santa Rita, Solanda, Solanda S2, Solanda S3, Solanda S4, Sta. Bárbara baja, Turubamba alto, Turubamba bajo y Unión popular. Tiene 24.524 viviendas habitadas por aproximadamente 85.000 personas. Según el Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial (2015), su densidad poblacional es superior a las 250 personas por hectárea, lo que la hace una de las parroquias con más densidad de Quito.¹

Solanda es un barrio caracterizado por una organización urbana particular y simétrica que se ha conservado a lo largo del tiempo. El barrio fue construido y fundado por una donación privada a la Fundación Mariana de Jesús en 1968, con el objeto de ejecutar la construcción de un plan habitacional dirigido al beneficio de aproximadamente 20.000 personas de escasos recursos. Posteriormente se unieron varias entidades que dieron paso al desarrollo del programa urbanístico que tuvo como característica la participación de la población para su construcción. A lo largo del tiempo el barrio fue creciendo hasta convertirse en una parroquia (Ortega y Alcalá 2007, 66).

* Uno de los primeros productos audiovisuales que conocí, generado por iniciativas graffiteras, utiliza la canción “Bomba Caliente” del grupo Marabú, apropiándose de la palabra bomba para hacer referencia al “bombing” o salir a graffitear la ciudad.

¹ Plan Metropolitano de Desarrollo Territorial (2015, 97).

La entrevista al señor Navarrete, dirigente del barrio desde 1991 al 2009 y también del mercado mayorista hasta julio de 2017, brinda valiosa información de la manera en que uno de los primeros habitantes de Solanda piensa sobre la conformación del barrio:

[...] Sixto Durán Ballén era presidente de la Junta Nacional de la Vivienda y León Febres-Cordero era el presidente. Ahí se planificó la creación de estas urbanizaciones, que fueron casi paralelas; Solanda y Carapungo se crearon casi iguales.

Cuando planificaron esta ciudadela pensaron que iban a vivir como... nos entregaron las casas piso techo. Se creía que aquí iba a vivir la gente más pobre y por eso entregaban solamente un cuarto hecho con cuatro paredes, un medio baño chiquitito y un techo. Se pensó que eso era lo que tenía que hacer, pero en mi caso yo derroque porque eso no me servía. Para hacerme una casa de dos pisos por lo menos debía tener buenos cimientos, entonces todo mundo derrocó. Tal vez ni el uno por ciento conserva ese tipo de casas. El barrio creció para arriba, porque los sesenta o setenta metros que te daban ya no podían construir así (a lo largo y ancho), sino que hicieron cuatro o cinco pisos. Incluso Solanda tiene un riesgo, porque los terrenos son pantanosos. Esto era una hacienda de ganado y esto era fangoso. Entonces la gente construyó sin las condiciones técnicas.

En este barrio los que hicieron, el Estado y todos los que hicieron el programa, que era un programa catalogado como uno de los mejores programas de vivienda de América del Sur. Pero en ese programa nunca pensaron que iba a vivir gente aquí, yo no sé cómo, porque nunca pensaron que la gente iba a tener un vehículo, que la gente iba a crecer, y por eso es que, nosotros somos 8.600 adjudicatarios en toda la ciudadela, Y se cree que de los 8.600 adjudicatarios se triplicó por los pisos que hicieron, y en cada piso viven por lo menos tres personas. En unos casos viven más.

Entonces haciendo un cálculo sencillo, nosotros decíamos: “tres por ocho veinticuatro, y veinticuatro por tres; ochenta o noventa mil gentes”. Y es lo que vivimos aquí, en un espacio tan pequeño. Entonces decíamos: “cien mil gentes”... es que es una ciudad dentro de la ciudad. Y los alcaldes parece que no se dan cuenta, pero es un problema social muy grave. Las autoridades deben promover buscar una alternativa para que esto después no sea un caos... ¡van a ser como ratoneras!²

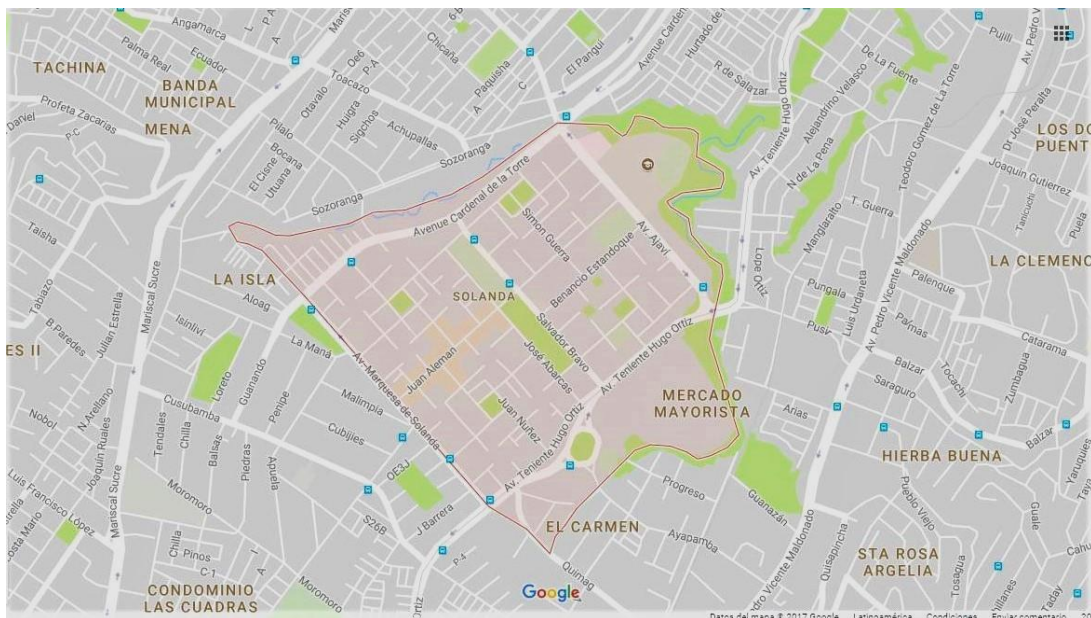
² Señor Navarrete (habitante de Solanda), en conversación con el autor, febrero de 2017.

Figura 1.1. Ubicación del barrio Solanda en la ciudad de Quito



Fuente: Google Maps 2017.

Figura 1.2. Barrio Solanda



Fuente: Google Maps 2017.

Desde su nacimiento y su posterior desarrollo, Solanda contó con condiciones de legalidad. Por ende, en la actualidad cuenta con una cobertura aproximada del 99% en cuanto a servicios básicos para sus habitantes, vías de acceso y sistema de transporte, cuestiones que han venido mejorando en buena medida gracias a luchas de sus habitantes por convertir el barrio en un lugar más habitable de lo que fue inicialmente.

El barrio tiene una distribución homogénea y cuenta con una buena infraestructura. Al interior de éste se encuentra ubicado el Parque Ecológico de Solanda, la Junta de Acción Comunal, escuelas, centros médicos, estación de policía, bancos, mercados, y una oferta de comercio bastante amplia que tiene su foco en el sector denominado “La Jota”, en donde se evidencia una presencia constante de comercio informal. Las características de conformación del barrio hacen que sus habitantes tengan la posibilidad de conseguir allí todo lo básico, desde productos de la canasta familiar hasta ofertas de esparcimiento (Ortega y Alcalá 2007, 66).

Una de las particularidades de Solanda es la marcada concentración de colombianos y personas refugiadas. Los colombianos constituyen una de las poblaciones migrantes más grandes residentes en Ecuador y tienen distintas causas de llegada, siendo la principal el conflicto armado en Colombia. La mayoría de la población refugiada y migrante se asienta en los barrios periféricos, pero es Solanda uno de los identificados con mayor número de este tipo de población (Ortega y Alcalá 2007, 66).

El señor Navarrete también tocó el tema de la instalación de colombianos en el barrio, asociando el fenómeno migratorio al abandono progresivo de habitantes originarios que han convertido sus casas en generadoras de renta:

Es más, como la gente ya se ha ido porque tienen otras posibilidades de vida, la gente ya no vive aquí, ahora solo arriendan. Entonces son casas renteras. Toda la gente que vivía en la “J” ya no son los dueños de casa, todo es comercio, karaokes y ese tipo de actividades. El municipio lo que debería hacer es prohibir este tipo de actividades. En algún momento va a reventar y la gente no se da cuenta.

Aquí arriendan... como dicen: “voy a rentar a un colombiano”, y los colombianos... ¿quiénes serán? En el momento que cogen, se desaparecen de aquí y ahí quedará todo. Y hay mucha gente buena colombiana como hay gente mala.³

³ Señor Navarrete (habitante de Solanda), en conversación con el autor, febrero de 2017.

Las ventas informales son otra consecuencia de la instalación de población migrante en Solanda. Se han consolidado en algunos sectores comerciales, generando algunas problemáticas sociales, sobre todo aquellas que tienen que ver con el uso de espacio público. Sin embargo, esto ha producido cierta forma de reciprocidad social, ya que muchos vendedores son a su vez, habitantes del barrio que terminan organizando una oferta amplia de distintos productos disponibles la mayor parte del tiempo, encontrando también sustento económico propio.

Por otro lado, Solanda se caracteriza particularmente por ser uno de los barrios de Quito en donde se puede encontrar mayor cantidad de graffitis asociados a iniciativas individuales y colectivas (Grupos como VES, SDS y FTP se destacan en el sector). Constantes visitas al lugar ayudaron a dar cuenta de cómo un sin número de pintadas hacen presencia en la mayoría de paredes, callejones y demás elementos del espacio público. Así, se logró evidenciar que el graffiti es un elemento estético y práctica constante en el barrio, pero también un productor de disputas en las cuales se ven inmersos tres actores principales: por un lado la municipalidad como ente oficial encargado de la regulación de los espacios públicos; por otro, a los habitantes del barrio que suelen ver al graffiti como un acto vandálico que invade y “ensucia” sus propiedades; y por último a los graffiteros que hacen uso del mismo para el desarrollo de su práctica.

Aunque las indagaciones iniciales sobre el tema graffiti me llevaron a pensar las primeras entrevistas con artistas urbanos reconocidos, personas cercanas me recomendaron poner mi atención en Solanda ya que, según ellos, era allí donde podría encontrar el mayor movimiento graffitero de la ciudad. El trabajo que se llevó a cabo con los integrantes del crew “Fuck Tha Police” o FTP, permitió la comprensión de algunas de las principales dinámicas del graffiti y sus relaciones con el entorno,⁴ pero también ayudó a entender las debidas diferenciaciones entre graffiti y arte urbano, cuestiones inicialmente pensadas como similares.

El interés por el graffiti y los acercamientos a Solanda generaron la necesidad de comprender ciertas dinámicas de lo que se decidió llamar “construcción estética de un barrio”, pero a su vez de fenómenos que conllevan a conflictividades por el uso del espacio público allí. Se concibe que la construcción estética no es solamente un proceso dinámico sino también

⁴ A partir del interés en el tema, para el desarrollo de la maestría en Antropología Visual he venido realizando diferentes trabajos, la mayoría de ellos para materias cursadas hasta el momento que posibilitaron tanto la inclusión del graffiti como centro de atención, pero también, el acercamiento a realidades locales como la del barrio Solanda.

conflictivo, y donde las formas de utilización del espacio producen las principales diferencias. Contrario a la tendencia homogeneizadora con la que se pretende comúnmente generar políticas sobre el espacio público, la diversidad social y las subjetividades se hacen notar al momento de analizar las distintas perspectivas a partir de las cuales se piensan y desean las imágenes del entorno urbano.

En consecuencia, la multiplicidad de ideas y deseos estéticos sobre el barrio desembocan en la particularidad del graffiti como tendencia visual, pero sobre todo, como detonante de la necesidad de apropiación del mismo por parte de sus habitantes. Las inconformidades visuales producto de las intervenciones de los graffiteros llevan de manera directa o indirecta a la reflexión sobre las posibles formas de construcción estética del barrio, sobre el quién tiene derecho a intervenir y cómo lo hace, pero también a re pensar el estrecho y complejo límite de lo público y lo privado. Es a partir de estas tensiones que se generó la pregunta clave para la investigación: ¿Cómo se construye la estética urbana en el espacio público del barrio Solanda? teniendo en cuenta que el graffiti es el principal elemento visual a partir del cual se vienen generando distintas pugnas por el manejo de dicho espacio. Así entonces, el graffiti adopta un lugar preponderante como eje de divergencias entre los distintos actores, y las disputas producto de dichas divergencias son concebidas como lugar de estudio para comprender la manera en que se viene construyendo la estética urbana en Solanda.

Aunque las formas de entendimiento en torno a la estética urbana son variadas, la mayoría de estas pertenecen al campo del urbanismo o la arquitectura y, en buena medida, están directamente relacionadas con el término “paisaje urbano”. Sin embargo, es posible resumirlas como construcciones altamente diversas de imágenes en el entorno urbano, relacionadas a procesos sociales propios de lugares determinados. Estas construcciones estéticas se encuentran expuestas a códigos de valoración distintos, dependiendo del punto de vista que se les observe así como también de contextos determinados. Buraglia (1998) hace referencia al tema comentando que:

La Estética, conocida como la "Filosofía de lo Bello" y referida a "la apariencia visual y su efecto" (Williams 1976) no es más fácil de entender ni de definir a pesar de que se ha convertido en uno de los problemas centrales del pensamiento humano y que todos conocemos de qué se trata. Es un producto humano ya que no existe en la naturaleza material de las cosas sino en las construcciones de la mente y los sentimientos humanos que buscan entender, explicar o experimentar en sus significados y valores y adquiere por lo tanto un valor o "utilidad" propios. La Estética Urbana como rama particular de esta Filosofía, no es otra cosa

que el resultado de una construcción mental sobre la relación que establece el observador con el paisaje urbano y que resulta de complejos procesos sensoriales, emocionales y racionales, mediatizados por la cultura y las propias experiencias cognitivas o emotivas del observador (Buraglia 1998, 1).

De tal manera, hablar de estética urbana no conlleva simplemente a pensar que los espacios públicos son a su vez espacios estéticos, sino que se encuentran en constante movimiento producto de dinámicas socio – culturales. Las estructuras físicas que conforman el espacio público y que parecieran altamente rígidas y pensadas primordialmente de manera funcional, son objeto de maleabilidad al momento en que las personas las dotan de sentidos complejos y altamente subjetivos.

Se considera entonces que la realización del estudio en uno de los barrios más sobresalientes en cuanto a presencia de graffitis de la ciudad de Quito, además de su importancia como barrio representativo del sur, puede ayudar a un mayor entendimiento de la manera en que este ha venido convirtiéndose en elemento constante del entorno urbano, pero también de la forma en que los graffitis configuran una estética barrial particular a partir de la cual se generan disputas, tanto por la propia estética como por el espacio en el que se enmarca.

Como se comentó someramente en la introducción, en cuanto a los aspectos metodológicos se pensó primordialmente en la observación participante como principal mediadora para lograr los objetivos investigativos, pero además, íntimamente ligada al uso de herramientas audiovisuales como detonadoras de interacciones entre actores e investigador. El uso de la cámara de video fue fundamental para el trabajo con graffiteros, esto debido a la importancia que se le ha venido dando en el ámbito del graffiti como medio de difusión y reconocimiento de intervenciones realizadas de manera ilegal, así como también para la concreción de imágenes que pueden servir para realizar videos que posteriormente son exhibidos en redes sociales o para la promoción de eventos de graffiti.

En el caso del trabajo con vecinos, la cámara se convirtió en lugar de interpelación a partir de donde se generó una exposición de opiniones diversas. Aunque en algunas ocasiones las personas se negaron a ser entrevistadas con la cámara, quienes accedieron lo hicieron pensando en que las imágenes sirvan como testimonio de inconformidad, recelo o curiosidad en torno al graffiti.

En resumen, mientras los graffiteros con los que se trabajó se comprometieron con el trabajo audiovisual por intereses ligados a la práctica misma del graffitear, así como por el

entusiasmo que les genera el uso de herramientas audiovisuales, los vecinos sólo la concibieron como objeto testimonial que permite visibilizar una problemática cotidiana.⁵ Aunque desde el primer momento se pensó en que el trabajo audiovisual fuera llevado conjuntamente con graffiteros, dándoles el protagonismo como actores, siempre se aclaró que el objetivo principal tenía que ver con la estética barrial y el graffiti, razón por la cual cualquier voz disonante de otro tipo de actor también iba a ser de importancia. En consecuencia, las entrevistas etnográficas tuvieron como centro de interés la estética del barrio a partir del graffiti. Estas fueron pensadas diferenciadamente procurando una exposición de los diferentes roles y relatos, esperando evidenciar allí las principales divergencias frente a la estética barrial y el uso del graffiti.

Es de entender que el trabajo con los actores ya nombrados no trató por ningún motivo de producir algún efecto de objetividad sobre el tema. La idea de interrogar las posiciones fue sobre todo dar a conocer puntos de encuentros y desencuentros a partir de los cuales se pudiera construir un marco argumentativo que ayudara a la comprensión del fenómeno. Sin embargo, el lugar de entrada es tanto el marco teórico expuesto en el segundo capítulo, como el trabajo colaborativo con los graffiteros de Solanda (FTP crew), quienes son las personas que permitieron las indagaciones sobre el tema en campo y que mostraron gran interés por exponer su punto de vista en diálogo con los intereses investigativos del autor. Al final, se considera de suma importancia dar protagonismo a aquellos testimonios de quienes son los productores de las intervenciones y a su vez generadores de las dinámicas y disputas en el marco contextual determinado. Sin ellos, no habría aquella acción primaria – casi a manera de impulso - que promueva el tipo de investigación pretendido.

Sin embargo, la experiencia investigativa con graffiteros del barrio Solanda no podía ser exclusivamente una cuestión vivencial que condujera a la comprensión del fenómeno estético en aquel entorno urbano. Se considera necesario primero abordar una aproximación contextual que permita dar cuenta del fenómeno desde algunos aspectos espaciales e históricos que en buena medida dan sentido al trabajo de campo. Por tal razón, el siguiente

⁵ De hecho, no es de sorprender que el trabajo con herramientas audiovisuales haya resultado de tal manera. Por un lado, siempre fue claro que la voz de los graffiteros era preponderante ya que eran los actores que facilitaban los testimonios más enriquecedores del quehacer graffitero y también de dinámicas barriales complejas que sólo con la confianza fraguada con aquellos iban a poder conocerse. Por otro lado, la compenetración con los graffiteros iba de la mano de un posicionamiento como investigador en la que los otros actores en cuestión serían importantes sobre todo para lograr contrastar los testimonios de graffiteros y así conformar un relato crítico de los principales actores.

capítulo comprende una revisión de algunos elementos considerados importantes para enmarcar a Quito y sus habitantes.

2. Centro, sur, norte: acercamiento a la configuración de la ciudad

Para contextualizar la ciudad de Quito y ubicarla como lugar de investigación, es necesario conocer algunos procesos históricos, sociales y culturales que han intervenido en su construcción.

Sin duda, la mayoría de ciudades latinoamericanas son producto de masivos movimientos de habitantes rurales hacia los principales centros urbanos, así como de expansiones en las que la ciudad va devorando la propia ruralidad. A su vez, el crecimiento poblacional conlleva a la necesidad de reestructuración de las ciudades, generación de políticas acordes a las nuevas condiciones, y en general a la acomodación de nuevas formas de vida.

El desarrollo de formas de apropiación y manejo de la tierra, pero también la conformación de una economía industrial generadora de clases obreras - en su mayoría de orígenes campesinos - consolidó sectores populares que forjaron tanto el sostenimiento de la producción industrial como con la necesidad de ampliación de redes de servicios públicos, vivienda, y demás condiciones para la vida dentro de las ciudades.

Dichas transformaciones, con bastantes similitudes entre ciudades latinoamericanas, tienen sus especificidades producto de condiciones propias del Ecuador, pasando por aspectos geográficos, culturales, sociales, políticos y económicos, que enmarcados en contextos históricos particulares, ayudan a la comprensión de dinámicas actuales.

Quito es producto de la ciudad colonial. Esto sigue evidenciándose siendo el periodo colonial referencia indiscutible para entender la organización e importancia económica, cultural, política y administrativa de la capital ecuatoriana. Así mismo, es el eje del que parte la posterior expansión longitudinal de la ciudad, como también desde donde se pueden estudiar la distribución diferenciada entre norte y sur. De ante mano, dichas transformaciones morfológicas están íntimamente relacionadas con aspectos sociales, culturales, políticos, y sobre todo, de intereses económicos que son en buena medida los que producen algunos de los principales cambios dentro de las estructuras socio - espaciales de la ciudad (Carrión 2007).

Fernando Carrión ha señalado a Quito colonial como una ciudad “radial-concéntrica”, caracterizando la ciudad de aquel momento así:

Su implantación corresponde a lo que en la actualidad se conoce con el nombre de Centro Histórico de Quito. El espacio geográfico comprende al terreno extendido en las faldas orientales del Pichincha y está limitado por las colinas de San Juan al Nor-occidente, del Itchimbia al Oriente, del Panecillo al Sur y de las faldas del Pichincha al Occidente; en su interior cuenta con una pequeña superficie plana de cuando más 21 hectáreas que, además, se halla recortada por múltiples quebradas.

La forma de organización radial concéntrica proviene de mecanismos particulares adoptados por la segregación residencial - como aspecto dominante de la segregación urbana - a partir de una apropiación-ocupación del suelo urbano de carácter colonial, de despojo-reparto, que sigue los lineamientos de la jerarquía social, la segregación étnico-cultural y las características institucionales de la Iglesia.

El resultado de tal segregación residencial queda inscrito por tres zonas claramente identificadas: la zona de los conquistadores (el núcleo), la zona de los indios (al norte y al sur) y la zona religiosa.

De esta manera, el trazado ortogonal de la ciudad se constituye por una sucesión de cuadrículas (manzanas), jerárquica y discriminatoriamente dispuestas desde la Plaza Mayor hasta la periferia, pasando por otras plazas y solares. En la Plaza Mayor se ubican la Catedral, el Palacio de Gobierno, el Cabildo y el Palacio Arzobispal y de los cuatro vértices de los ángulos de la plaza se proyectan las calles que integran al conjunto urbano en desarrollo. El asentamiento de la población sigue el mismo criterio jerárquico, discriminatorio y excluyente (porque de allí proviene): mientras los vecinos (propietarios de tierras con títulos) obtienen tierras urbanas del tamaño de solares (cuartos de manzana) generalmente cercanos a la Plaza Mayor o a otras subsiguientes, la gente "común" solo puede optar por lotes reducidos y ubicados en la periferia (Carrión 1987, 29 - 32).

Siguiendo con el análisis de Carrión, Quito continúa después de la colonia con tres periodos concretos de organización a partir de los cuales se pueden entender las principales transformaciones de la misma, tanto de manera física como en aspectos poblacionales, políticos, económicos y sociales. El primero a inicios del siglo XX, donde se pasa de la organización “radial-concéntrica” (colonial) a una forma organizativa “longitudinal”. El segundo se ubica hacia finales de los años veinte y es donde se conforma una organización “longitudinal-polinuclear”. Por último, el tercer periodo es enmarcado en los años sesenta, e

inmerso contundentemente en ideales de modernización capitalista, cambia la organización anteriormente nombrada por una ciudad “irregular-dispersa”, que es precisamente el Quito de la actualidad (Carrión 1987, 33).

Carrión agrega al respecto que:

[...] en la determinación de esta forma longitudinal norte-sur juegan un rol determinante los mecanismos de constitución-apropiación del suelo urbano con un marcado carácter capitalista, mecanismos que empiezan a redefinir la nueva segregación residencial sobre la base de una delimitación específica de zonas homogéneas en su interior y altamente heterogéneas entre ellas. Estas zonas serán: el NORTE, donde comienzan a ubicarse los sectores de altos ingresos; el CENTRO, que experimentará la primera forma de “renovación urbana” sobre la base de tugurización; y, el SUR donde se ubican los sectores sociales de bajos ingresos (Carrión 1987, 43).

En cuanto a dinámicas demográficas de incidencia para la expansión de Quito, es importante resaltar que hacia la mitad del siglo XX ocurren dos hechos importantes que determinan el crecimiento poblacional en la ciudad. En el marco del auge del modelo de industrialización por sustitución de importaciones se produce tanto la Reforma Agraria de 1964, como la consecuente reorganización del agro en función del capital, eliminando la lógica del Huasinpungo⁶ y generando así masivas migraciones del campo hacia la ciudad (Regalado 2015, 79 - 84). Debido a estas dos realidades, las familias agrarias se reorganizaron en función de las oportunidades que supuestamente brindarían la urbe y el nuevo orden capitalista del país.

El proceso de industrialización y modernización que propició las dinámicas demográficas anteriormente nombradas conllevó al mismo tiempo a la concreción de ideales organizativos modernos que no distaban mucho del pensamiento segregacionista con raíces en la ciudad colonial, tal como se expuso anteriormente en los estudios de Carrión. Las formas de organización modernas se traducen en planes reguladores que van a determinar hasta el día de hoy las principales lógicas con las que se viene planificando la ciudad de Quito.

Achig (1983) describe principalmente cuatro planes reguladores que conducen durante la primera mitad de siglo XX la progresiva estructuración de la Ciudad de Quito dentro de un

⁶ Consistía en una forma de producción bajo la cual un terrateniente asignaba sus terrenos a una familia que se comprometía a trabajar la tierra a cambio de posibilidades de vivienda y sustento propio en una pequeña parte del total del terreno trabajado.

modelo segregacionista. El primero, pensado por el ingeniero Eduardo Pólit Moreno, quien planteaba la adquisición de terrenos del sector norte como una cuestión exclusiva de sectores pudientes, mientras relegaba hacia el sur a los sectores populares. El relato del Achig resulta muy ilustrativo y explícito en cuanto al pensamiento segregacionista de la época, por lo que vale la pena replicarlo:

En el Plan presentado por el Ing. Eduardo Pólit Moreno el 29 de Noviembre de 1939, se informa de la compra a las familias Fernández Salvador, Elizalde, Jácome, Muñoz, y Franco de unos terrenos en la zona norte "*que para la venta no estarían al alcance de bajas y medianas fortunas, creando la posibilidad de crear barriadas modestas en otros sectores de la ciudad*" (la cursiva es mía); preferentemente en Chimbacalle y la Magdalena por ser las que mejores perspectivas presentan.

El plan contempla también la existencia en el sur de grandes áreas que están localizadas cerca de las fábricas Internacional y Artigas que se pueden emplear para la creación de barriadas obreras, la forma de financiación se haría con los bancos locales o con los mismos propietarios de las fábricas.

También se piensa en la forma de cambiar la ubicación - de las fábricas Internacional y Artigas - a base de terrenos municipales, y los sitios vacíos que se obtuvieren, darían lugar a otras barriadas de obreros y gente de bajo nivel económico.

Por otro lado se piensa establecer barriadas para el artesanado entre las calles Miller y Necochea (Bahía) (Achig 1983, 57 – 58).

El segundo plan fue esbozado por el Alcalde Gustavo Mortensen Gangotena, quien sumó al anterior la idea de promover vivienda de bajo costo para las clases medias (empleados públicos con renta fija) y alejar las ventas ambulantes de la Plaza de la Independencia. El tercero, del arquitecto Jones Odriozola, que concibe ya para la época (1942) a la zona sur como fabril, la zona central (incluyendo el centro histórico) como mixta (comercio y vivienda), y la zona norte como residencial. A este plan, que al parecer no se logró aterrizar formalmente, se le suma el informe del año 1945 realizado por el alcalde Andrade Marín, quien complementa la propuesta de Odriozola considerando al centro histórico como centro de gobierno, la zona sur del panecillo como comercial y de vivienda media, la zona sur de Chillogallo de vivienda obrera, la zona norte a partir del Ejido como lugar de vivienda bajo el modelo de "Ciudad Jardín", y la zona extrema norte como espacio para el estadio, hipódromo, y parque de esparcimiento (Achig 1983, 58 – 60).

Para completar la conformación segregacionista, Achig comenta que la aparición de nuevos barrios estuvo acompañada de categorizaciones de primera, segunda y tercera clase, en donde la primera hace referencia a lugares de vivienda costosa, la segunda a lugares de comercialización y la tercera a barrios obreros. En una misma línea, se comenta que:

Esta segregación no solo fue física, sino incluso del estilo de las construcciones para cada barrio, haciendo notar la impermeabilidad del grupo y bloqueando todo tipo de comunicación y ascenso social. Esto se puede observar en el Art. 36 del reglamento general de construcciones para la ciudad de Quito, cap. VI expedido el 17 de Diciembre de 1940. “Los barrios residenciales conservarán cada uno, una cierta uniformidad de estilo, así como los barrios obreros y de fábricas” (Achig 1983, 61).

Como se puede ver, el crecimiento de la ciudad de Quito estuvo atravesado inicialmente por dinámicas racistas y de clase. Mientras la ciudad colonial dejaba fuera de su centro a la población indígena y trabajadora, las formas posteriores de segregación que marcaron a una ciudad inmersa en lógicas de modernización capitalista estuvieron suscritas principalmente por relaciones jerárquicas socio-económicas.

La ciudad moderna de Quito, representada por la zona de La Mariscal, marcó un nuevo eje de organización social y económica ya que allí se dio paso a la organización de proyectos productivos de intereses minoritarios tales como empresas, banca, vivienda ostentosa o planes institucionales que marcan cierta morfología segregacionista de la ciudad actual (Santillán 2015, 101). Esta nueva forma de segregación que distanciaba de manera peculiar los asentamientos populares de las élites quiteñas, perfiló una nueva racionalidad urbana en la que se sincronizan acciones de control y regulación. Según Santillán:

El desarrollo de la centralidad moderna en La Mariscal implicó que las clases altas tuvieran su propio centro, acorde a los nuevos elementos considerados valiosos en la vida urbana, y el cual se mantenía no contaminado - al menos en términos residenciales - con respecto a las clases populares (Santillán 2015, 103).

Otro factor que acompaña las transformaciones de las que se ha venido hablando es la forma en la que los precios del suelo se fueron modificando en razón del crecimiento poblacional y la expansión cada vez más notoria de la ciudad. En resumen, se produjo una excesiva valorización de aquellos predios en los que se ubicaron sectores con alto nivel adquisitivo, mientras que en los barrios populares se dio una devaluación de sus terrenos, sumando además conflictos por zonas ocupadas a falta de titulación de las mismas.

Con lo anterior, se reforzó la idea del norte como símbolo del poder adquisitivo y del sur como lugar de sectores populares. Mientras tanto, el centro pasa de un proceso de tugurización a un proceso de patrimonialización producto del reconocimiento de la UNESCO como “Patrimonio Cultural de la Humanidad” (8 de septiembre de 1978). En consecuencia, se generó notable preocupación por el cuidado arquitectónico, constante vigilancia del sector por parte de la policía municipal y estricta normatividad frente a la intervención del mismo. En este último aspecto es importante notar que es allí donde es posible “pensar la relación entre el orden material y el orden simbólico de la ciudad constituido no solo por los intereses económicos, sino también por los sistemas de valores y los conflictos culturales” (Santillán 2015, 250).

La declaración en 1993 como Distrito Metropolitano de Quito, generó una “nueva forma de ordenamiento territorial, en el que se integran la ciudad de Quito y un gran área de influencia, junto con las poblaciones asentadas ahí, en una sola unidad político administrativa” (Santillán 2015, 106). Esta nueva condición de la capital procura en apariencia una superación de la visión del centro y las periferias urbanas en pro de la consolidación de la relación ciudad-región. Si bien esto tiene repercusiones sobre las formas de abordaje frente a las transformaciones históricas, sociales, económicas, demográficas o culturales de la ciudad de Quito, cabe insistir que a pesar de estas nuevas categorizaciones, la segregación sigue siendo un proceso evidente. Ciertas estructuras socio - culturales y económicas persisten, de tal manera que la noción del norte para los ricos y el sur para los pobres se reproduce constantemente (Santillán 2015).

Es importante tener en cuenta que las formas organizativas de la ciudad de Quito están atravesadas por imaginarios que se reproducen de manera permanente por los habitantes de la capital. Existe una “representación dual” entre lo que significa habitar el sur o el norte, aun cuando estos espacios han sufrido transformaciones (Santillán 2015, 249).

En una línea similar Aguirre, Carrión y Kingman comentan que: “nadie sabe a ciencia cierta dónde comienza el norte y dónde el sur. Se trata de fronteras móviles. Ni el norte ni el sur ocupan espacios fijos” (Aguirre, Carrión y Kingman 2005, 48). Por tales razones, esta “representación dual” de la que habla Santillán está directamente relacionada tanto con los procesos anteriormente nombrados como por construcciones de imaginarios sociales que también determinan las formas de concebir la ciudad.

3. Quito: espacio público y cultura

Dentro de las definiciones sobre espacio público intervienen múltiples factores históricos, físicos, sociales, económicos, políticos, etc., así como también aspectos simbólicos y de imaginarios propios de los habitantes de la ciudad y que resultan determinantes para el pensamiento de lo público (Regalado 2015). Como se dijo anteriormente, la ciudad de Quito ha tenido una fuerte influencia de las élites en la estructuración de la ciudad, elaborando además un sentido propio vinculado principalmente a la necesidad de mantener un ordenamiento social acorde a sus intereses. En esta línea, Santillán comenta:

Vale la pena anotar que el espacio público está definido por las necesidades hegemónicas de la época, y resulta de vital importancia para el orden y el funcionamiento social. Como emplazamiento físico, la morfología del espacio público no es neutral ni únicamente técnica, ya que está impregnada de la ideología de la época ya que la configuración espacial promueve, permite o intenta prohibir determinadas formas de uso. Como lugar de escenificación de la vida pública en cada época, los espacios públicos han resultado sustanciales para el fomento de la urbanidad, que como bien señala Erving Goffman (1979) no es otra cosa que la puesta en práctica del orden moral vigente, la escenificación de las normas de sociabilidad que rigen las interacciones humanas (Santillán 2013, 48).

La organización actual de la ciudad de Quito, producto de aquellos procesos de renovación urbana señalados en el sub acápite anterior, ha generado reestructuraciones institucionales y legales con respecto al espacio público. Existen consideraciones frente al uso y sentido del espacio público completamente dicotómicas, encerradas en lo debido e indebido; legal e ilegal, y filtradas de manera jerárquica. Para el caso Ecuatoriano, la Constitución de la República del Ecuador considera frente al espacio público lo siguiente:

Sección cuarta

Cultura y ciencia

Art. 23.- Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.

Sección sexta

Hábitat y vivienda

Art. 31.- Las personas tienen derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, bajo los principios de sustentabilidad, justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas y equilibrio entre lo urbano y lo rural. El ejercicio del derecho a la ciudad se basa en la gestión democrática de ésta, en la función social y ambiental de la propiedad y de la ciudad, y en el ejercicio pleno de la ciudadanía.⁷

Así entonces, el espacio público está considerado en primer lugar como un derecho al cual cualquier persona puede acceder, siempre y cuando se encuentre en las disposiciones legales que lo delimitan. En segundo lugar, se enmarca desde el ámbito cultural. Se considera un posibilitador de la vida en sociedad a partir de elementos claves como la convivencia en la diversidad y las diferentes formas de expresión delimitadas por las propias leyes. Y en tercer lugar, es asociado directamente con la ciudad, las formas democráticas de gobierno de la misma, el sustento de la vida en ella, y la ciudadanía como culmen del reconocimiento del habitar la ciudad.

El sentido altamente filantrópico con el que es abordado el espacio público desde la Constitución, remite a su vez al Código Civil, especialmente al artículo 604 y 614 citados a continuación:

TITULO III

DE LOS BIENES NACIONALES

Art. 604.- Se llaman bienes nacionales aquellos cuyo dominio pertenece a la Nación toda.

Si además su uso pertenece a todos los habitantes de la Nación, como el de calles, plazas, puentes y caminos, el mar adyacente y sus playas, se llaman bienes nacionales de uso público o bienes públicos. Asimismo, los nevados perpetuos y las zonas de territorio situadas a más de 4.500 metros de altura sobre el nivel del mar.

Los bienes nacionales cuyo uso no pertenece generalmente a los habitantes se llaman bienes del Estado o bienes fiscales.

Art. 614.- El uso y goce que para el tránsito, riego, navegación y cualesquiera otros objetos lícitos, corresponden a los particulares en las calles, plazas, puentes y caminos públicos, en el mar y sus playas, en ríos y lagos, y generalmente en todos los bienes nacionales de uso

⁷ Constitución de la República del Ecuador (2008, 17).

público, estarán sujetos a las disposiciones de este Código, a las leyes especiales y a las ordenanzas generales o locales que sobre la materia se promulguen.⁸

La asociación directa del espacio público con los llamados “bienes nacionales” a partir de concordancias jurídicas que dan sentido a las definiciones legales entre la constitución y Código Civil, hace pensar que, además de un primer plano como derecho y configurador de la vida social y cultural en la ciudad, existe un segundo plano que lo determina como un bien común, pero regido exclusivamente por el Estado. Este “bien” a su vez se delimita, en lo que se ha considerado desde el análisis de las principales leyes ecuatorianas otro de los filtros jerarquizados de normatividades; el Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (COOTAD). Dicho código tiene como objetivo principal el establecimiento de: “la organización político - administrativa del Estado ecuatoriano en el territorio: el régimen de los diferentes niveles de gobierno autónomos descentralizados y los regímenes especiales, con el fin de garantizar su autonomía política, administrativa y financiera”.⁹

El COOTAD contempla gran cantidad de especificidades que afirman aún más la calidad de “bien” regulado por el gobierno, estipulando tanto estructuras físicas como las formas de uso de las mismas. Así entonces, la condición de pertenencia se asocia a los lineamientos de uso de dicho “bien”; los dos factores delimitados exclusivamente por el Gobierno Nacional y sus delegaciones a los gobiernos locales. El artículo 417 del COOTAD describe lo siguiente:

Capítulo VIII

Régimen Patrimonial

Sección Segunda

Bienes de los Gobiernos Autónomos Descentralizados

Art. 417.- Bienes de uso público.- Son bienes de uso público aquellos cuyo uso por los particulares es directo y general, en forma gratuita. Sin embargo, podrán también ser materia de utilización exclusiva y temporal, mediante el pago de una regalía.

⁸ Código Civil (2016, 36).

⁹ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 5).

Los bienes de uso público, por hallarse fuera del mercado, no figurarán contablemente en el activo del balance del gobierno autónomo descentralizado, pero llevarán un registro general de dichos bienes para fines de administración.

Constituyen bienes de uso público:

- a) Las calles, avenidas, puentes, pasajes y demás vías de comunicación y circulación;
- b) Las plazas, parques y demás espacios destinados a la recreación u ornato público y promoción turística;
- c) Las aceras que formen parte integrante de las calles y plazas y demás elementos y superficies accesorios de las vías de comunicación o espacios públicos a que se refieren los literales a) y b);
- d) Las quebradas con sus taludes y franjas de protección; los esteros y los ríos con sus lechos y sus zonas de remanso y protección, siempre que no sean de propiedad privada, de conformidad con la ley y las ordenanzas;
- e) Las superficies obtenidas por rellenos de quebradas con sus taludes;
- f) Las fuentes ornamentales de agua destinadas a empleo inmediato de los particulares o al ornato público;
- g) Las casas comunales, canchas, mercados, escenarios deportivos, conchas acústicas y otros de análoga función de servicio comunitario; y,
- h) Los demás bienes que en razón de su uso o destino cumplen una función semejante a los citados en los literales precedentes, y los demás que ponga el Estado bajo el dominio de los gobiernos autónomos descentralizados.¹⁰

A su vez, las consideraciones anteriores adicionan otro tipo de estructuras a las que llama “bienes afectados al servicio público”, y los describe así:

Art. 418.- Bienes afectados al servicio público.- Son aquellos que se han adscrito administrativamente a un servicio público de competencia del gobierno autónomo descentralizado o que se han adquirido o construido para tal efecto.

¹⁰ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 121).

Estos bienes, en cuanto tengan precio o sean susceptibles de avalúo, figurarán en el activo del balance del gobierno autónomo descentralizado o de la respectiva empresa responsable del servicio.

Constituyen bienes afectados al servicio público:

- a) Los edificios destinados a la administración de los gobiernos autónomos descentralizados;
- b) Los edificios y demás elementos del activo destinados a establecimientos educacionales, bibliotecas, museos y demás funciones de carácter cultural;
- c) Los edificios y demás bienes del activo fijo o del circulante de las empresas públicas de los gobiernos autónomos descentralizados de carácter público como las empresas de agua potable, teléfonos, rastro, alcantarillado y otras de análoga naturaleza;
- d) Los edificios y demás elementos de los activos fijo y circulante destinados a hospitales y demás organismos de salud y asistencia social;
- e) Los activos destinados a servicios públicos como el de recolección, procesamiento y disposición final de desechos sólidos;
- f) Las obras de infraestructura realizadas bajo el suelo tales como canaletas, ductos subterráneos, sistemas de alcantarillado entre otros;
- g) Otros bienes de activo fijo o circulante, destinados al cumplimiento de los fines de los gobiernos autónomos descentralizados, según lo establecido por este Código, no mencionados en este artículo; y,
- h) Otros bienes que, aun cuando no tengan valor contable, se hallen al servicio inmediato y general de los particulares tales como cementerios y casas comunales.¹¹

Otro artículo que resulta de importancia para la comprensión de las delimitaciones de espacios y bienes públicos dentro de las lógicas jurídicas actuales es el que refiere al “dominio privado”. En buena medida, el sentido de lo público también se configura a partir de su oposición a lo privado, definiendo este último de la siguiente manera:

Art. 419.- Bienes de dominio privado.- Constituyen bienes de dominio privado los que no están destinados a la prestación directa de un servicio público, sino a la producción de recursos o bienes para la financiación de los servicios de los gobiernos autónomos descentralizados.

¹¹ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 121).

Estos bienes serán administrados en condiciones económicas de mercado, conforme a los principios de derecho privado.

Constituyen bienes del dominio privado:

- a) Los inmuebles que no forman parte del dominio público;
- b) Los bienes del activo de las empresas de los gobiernos autónomos descentralizados que no prestan los servicios de su competencia;
- c) Los bienes mostrencos situados dentro de las respectivas circunscripciones territoriales; y,
- d) Las inversiones financieras directas del gobierno autónomo descentralizado que no estén formando parte de una empresa de servicio público, como acciones, cédulas, bonos y otros títulos financieros.¹²

Como se puede ver, el artículo 419 define los bienes privados a partir del tipo de servicio que prestan, enfatizando en la lógica de economía de mercado, normados por el derecho privado, y pensados para la producción capitalista y el lucro particular. El artículo 435 es aún más explícito al respecto:

Sección Quinta

Reglas Especiales Relativas a los Bienes de Dominio Privado

Art. 435.- Uso de bienes de dominio privado.- Los bienes del dominio privado deberán administrarse con criterio de eficiencia y rentabilidad para obtener el máximo rendimiento financiero compatible con el carácter público de los gobiernos autónomos descentralizados y con sus fines.¹³

Contrariamente, los bienes públicos propenden por la negativa al usufructo particular, y todas las necesidades de intervención económica (reparaciones, reformas, etc.) corren a cargo del gobierno local:

Art. 425.- Conservación de bienes.- Es obligación de los gobiernos autónomos descentralizados velar por la conservación de los bienes de propiedad de cada gobierno y por

¹² Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 122).

¹³ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 124).

su más provechosa aplicación a los objetos a que están destinados, ajustándose a las disposiciones de este Código.¹⁴

Aunque en apariencia las condiciones de lo público se presentan a manera de bien común, las normas presentadas evidencian fuertes relaciones de propiedad con los llamados gobiernos autónomos, reduciendo a la población a simples transeúntes a quienes se les conceden permisos de ocupación momentánea, siempre y cuando cumplan a cabalidad la normatividad. Así mismo, se generan reglamentaciones sancionatorias y prohibiciones de las cuales destaco las siguientes:

Art. 427.- Sanciones.- El uso indebido, destrucción o sustracción de cualquier clase de bienes de propiedad de los gobiernos autónomos descentralizados por parte de terceros, serán sancionados por el funcionario que ejerza esta facultad, de conformidad a lo previsto en la normativa respectiva, sin que esto obste el pago de los daños y perjuicios o la acción penal correspondiente.

Art. 428.- Prohibición de ocupar espacios públicos.-Una vez emitida una sentencia por juicio de demarcación y linderos en que fuere parte un gobierno autónomo descentralizado, en su ejecución no podrá ocuparse o cerrarse, a ningún título, total o parcialmente lo que ya constituyere calle, plaza pública o espacio público, en los términos previstos en este Código. Tanto los distritos metropolitanos, las municipalidades como las juntas parroquiales rurales deberán establecer espacios dignos para garantizar el comercio y las ventas populares.¹⁵

La sección cuarta considera de manera particular en el artículo 429 que:

Sección Cuarta

Reglas Especiales Relativas a los Bienes de Uso Público y Afectados al Servicio Público

Art. 429.- Libertad de uso.- Las personas naturales o jurídicas, o entes carentes de personalidad jurídica tienen libertad de usar los bienes de uso público, sin otras restricciones que las impuestas por la Constitución, la Ley, ordenanzas y reglamentos respectivos.¹⁶

Resumiendo, los espacios públicos son considerados un bien principalmente material que pertenece a todos, pero que está determinado por detalladas normatividades que dejan su control en aparatos gubernamentales, quienes son al final de cuentas los que toman cualquier

¹⁴ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 123).

¹⁵ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 123).

¹⁶ Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (2010, 123).

tipo de decisión sobre él. La aparente característica de bien común está simplificada en el derecho al tránsito o estadía momentánea en aquellos lugares considerados públicos, convirtiendo a la entidad gubernamental - en este caso la municipalidad - en una especie de “propietaria implícita”, dotada del sustento legal para definir usos, características y contravenciones con sus respectivas sanciones.

La libertad de uso con la que se sustenta la idea democrática del espacio público, desde la constitución política hasta los códigos normativos y ordenanzas, reducen las formas de acción a su mínima expresión (El Código Municipal Para el Distrito Metropolitano de Quito sería, para el caso de la Ciudad de Quito, el documento legal que recoge las estipulaciones anteriormente nombradas y las aplica para la ciudad en cuestión).

Según Santillán, las consideraciones frente al espacio público no deben limitarse a dinámicas de propiedad, cuestión que se ha venido analizando a través de las principales normatividades que hacen evidente las reducciones del mismo dentro de dichas dinámicas público/privadas y de “bien común”. Más bien, se deben remitir a aquellas disputas entre actores sociales y gubernamentales por el uso del mismo (Santillán 2013, 51).

En un sentido similar, el uso del espacio público está a su vez relacionado desde el punto de vista gubernamental con conceptos tales como ciudadanía y democracia. De esta manera, los actores sociales son sobre todo “ciudadanos”, mientras las entidades gubernamentales son las encargadas de garantizar el carácter democrático del espacio público. Para Manuel Delgado, este fenómeno es propio del proyecto de modernidad que acompaña la conformación de las ciudades modernas, pero que sobre todo, asocia al espacio público con un ámbito cultural que produce cierto “disciplinamiento moral” (Delgado 2011, 13). De tal manera, Delgado afirma:

El ciudadanía se plantea, como se sabe, como una especie de democraticismo radical que trabaja en la perspectiva de realizar empíricamente el proyecto cultural de la modernidad en su dimensión política, que entendería la democracia no como forma de gobierno, sino más bien como modo de vida y como asociación ética (Delgado 2011, 21).

Con lo anterior, es posible comprender el por qué se han generado discursos a partir de lo que podría llamarse una “cultura del espacio público”, asociado estrechamente al término “civismo”, y que producen cierto tipo de autorregulación social en cuanto a las formas de proceder en el espacio, esto sustentado además por medio de la normatividad respectiva. No es gratuito entonces que para el caso ecuatoriano, tanto el artículo 23 de la Constitución ecuatoriana (citado anteriormente), como la recientemente implantada *Ley Orgánica de*

Cultura (2016), en buena parte de sus artículos, asocian constantemente al espacio público con la diversidad y el intercambio cultural, así como también con “expresiones culturales”, “participación”, “acceso”, “consumo”, sumando además palabras tales como “bienes y servicios culturales diversos”.¹⁷

Tanto el espacio público como la cultura resultan entonces elementos complementarios, pero que además están caracterizados como “bienes y servicios” a los cuales se pueden acceder, consumir, y en los que se puede participar, dependiendo de las estipulaciones generadas para todo aquello. Las restricciones son las que demarcan las fronteras para el uso del espacio público, y por consiguiente, de la propia cultura que se desarrolla allí.

Para el caso de Quito, una de las principales pugnas generadas por las maneras de uso del espacio público tiene que ver con manifestaciones culturales y sus formas de regulación. Santillán comenta que en buena medida se pueden encontrar imposiciones municipales pensadas para mantener un orden específico y restringido, evitando sobre todo alteraciones a las mismas, pero produciendo disonancias entre las políticas del espacio y las dinámicas sociales:

Un profundo reclamo flota en el ambiente de Quito y es la falta de espacios para las expresiones culturales. Varias investigaciones respecto a géneros musicales como el rock en sus múltiples variantes, el rap y la cultura hip-hop, el punk, entre otras manifestaciones artísticas como el teatro callejero, señalan que uno de los mayores obstáculos para el desarrollo de eventos que permitan la interacción entre creadores y públicos, son las regulaciones en el uso de espacios públicos (Santillán 2013, 52).

Así, expresiones culturales que se despliegan en la ciudad tales como la música, artes plásticas, el teatro, arte circense, entre otras, son algunos de los principales lugares que han devenido en disputas, esto debido a tensiones de tipo social, económico, de formalidad e informalidad, del uso permitido y no permitido, regulado principalmente por políticas culturales y del espacio público.

Las tensiones a las que se ha venido haciendo referencia se estructuran a partir de intereses institucionales al momento de generar estrategias para el fomento de la cultura en los espacios públicos, ya que a través de los recursos económicos se generan procesos de dependencia o subordinación. De esta forma, las dinámicas alrededor de la legalidad y la legitimidad del uso

¹⁷ Ley Orgánica de Cultura (2016, 4).

del espacio público para la manifestación cultural se ve atravesada por intereses de las administraciones locales, llevando también a una tensión interna en el sector cultural en tanto a ciertas preferencias de formas y contenidos (Santillán 2013, 54).

Irina Verdesoto (2013) denomina a las preferencias culturales de las instituciones públicas como exclusiones políticas que se dan tanto en el papel como en el propio espacio público y donde las manifestaciones artísticas son punta de lanza de las disputas por él. La autora comenta además que:

[...] en torno a la novedad de la plaza, del callejón, del parque se aglutinan personas de disímiles condiciones sociales, quienes comparten el discurso estético mientras desarrollan su opinión al respecto. Es decir, es un foro callejero abierto y apto para la conspiración constante.

La exclusión es política en relación a manifestaciones callejeras que emergen desde los márgenes sociales, por la postura del discurso contestatario de la mayor parte de sus exponentes, sea desde el humor, el gesto, el street art, el graffiti o la canción (Verdesoto 2013, 39).

Para la misma autora, las políticas urbanas vienen, desde los años 70, concentrándose sobre todo en el control y la restricción del espacio público, colocando en la marginalidad a actores sociales que recuerdan cotidianamente el carácter de “paisaje humano” que tiene como esencia el espacio público, convirtiéndolo en lugar natural de tensiones, carencias y disputas, a partir de donde se construye realmente. Por tales razones, las acciones municipales deben ser conscientes de sus limitaciones (Verdesoto 2013, 43).

Cabe anotar que las exclusiones políticas de la cultura también están enmarcadas en aspectos espaciales en donde la concentración en centralidades ha sido determinante para Quito. María Fernanda López (2013) analiza como la movida cultural ha venido ubicándose primordialmente del centro al norte de la ciudad, ubicando allí escenarios como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Centro Cultural Benjamín Carrión, Alianza Francesa, Casa de la Música, Cine Ocho y Medio, etc. Según López, hay una tendencia a “centralizar el movimiento cultural artístico, como si la producción simbólica fuese patrimonio únicamente de cierto sector de la ciudad”, produciendo así tensiones y luchas de poder (López 2013, 11).

Siguiendo con el aporte de López, se han venido posicionando algunas iniciativas de autogestión como el ya conocido “Festival del Sur”, nacido en el 2001 por iniciativa comunitaria y liderado por el dramaturgo Patricio Guzmán. Para López, este tipo de

iniciativas, aunque pocas todavía, logran acercamientos en una sociedad segregada social y culturalmente, e incluso estimulan el apoyo estatal. Así mismo, amplía el espectro de acción a otros sectores. Como ejemplo, el Festival del Sur ha pasado de hacer presencia en el barrio La Magdalena, lugar del primer festival, a ampliarse a barrios como Solanda, Villaflora, Chillogallo, La Colmena, Chimbacalle, Ferroviaria y Guamaní (López 2013, 16).

Entender las dinámicas del espacio público en estos barrios populares implica necesariamente entender las distintas formas de manifestación de la cultura, ya sean permitidas o no por las autoridades, ya que atraviesan realidades sociales particulares y son una ventana para entender problemáticas o percepciones de los grupos poblacionales que las ejercen. Además, se puede decir que en muchas ocasiones nos da una visión tanto de realidades individuales como colectivas.

Consecuentemente, el espacio público no es únicamente una manifestación física petrificada, es principalmente una relación dinámica desarrollada por la sociedad y se transforma en distintos momentos y contextos, es una relación de contrastes en la que se gestan distintas formas de intervención, ya sea económica, política, y por su puesto cultural. Es el sitio en donde se “alberga pensamientos, creencias, costumbres, tradiciones, hábitos y formas de vida del individuo que la habita, que nos testimonian sobre las identidades y culturas que conforman el apego a los lugares urbanos” (Guzmán 2008, 1).

La manera reduccionista con que se había venido limitando la relación del espacio público con la cultura se desdibuja en contextos determinados, dando paso al reconocimiento de la cultura y al espacio público como manifestación de identidades; construcciones y deconstrucciones constantes.

Las lógicas de comprensión de las expresiones culturales que se han venido detallando, encuentran un punto crítico de discusión que está atravesado por la estética, cánones impuestos de la cultura, y de valorizaciones que producen una jerarquización de las mismas. Las prácticas propensas a “llevar la cultura” a sectores populares a través de espectáculos públicos gratuitos con expresiones “cultas” - conciertos sinfónicos por ejemplo - no solo que reproducen el prejuicio de “culturizar” a la población, sino que han desvalorizado las expresiones artísticas propias que contribuyen a una sociedad a reconocerse (Santillán 2013, 55).

El estudio de Eduardo Kingman (2006) sobre la ciudad de Quito de primera mitad del siglo XX - aunque distanciado notablemente en materia temporal - ha mostrado la importancia del higienismo en la organización social de la ciudad de la época, resultando completamente enriquecedor para el entendimiento de lo que se ha venido tratando hasta el momento.

Aunque los objetivos del higienismo eran primordialmente pensados desde la salubridad poblacional, sus relaciones con la cultura y la moral eran directas. Las malas condiciones de vida, enfermedades como la tuberculosis, pobreza y analfabetismo, eran consideradas como fomentadoras de degradación social y obstáculo para una condición civilizada de vida. (Kingman 2006, 304 – 305).

A su vez, el ornato funcionaba como otro aparato importante para la concreción de una ciudad moderna. Kingman escribe al respecto lo siguiente:

A finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el cuidado de las ciudades andinas estaba directamente relacionado con el ornato. No me refiero sólo a las reformas introducidas en la ciudad a partir de los criterios de “ordenamiento”, “adecentamiento” y “ornamentación”, sino a una tendencia o forma de percepción impulsada por las elites a partir de sus propias prácticas de exclusión y separación, que habían pasado a dominar el ambiente social de la época. La cultura, antes que como producción o como una forma de acumulación de un tipo de capital específico, era percibida, desde el sentido común de las elites, como adorno o como buenas costumbres (Kingman 2006, 325).

El autor continúa comentando:

El ornato era una institución que modelaba los sentidos, las formas de percepción condicionaba los gustos. El ornato público de una ciudad, así como proporcionaba comodidades a sus habitantes, podía servir para medir su grado de cultura y para establecer distancias con respecto a lo “no culto”. El ornato era, a su vez, parte importante de la “arquitectura social”, ya que normaba el comportamiento y las relaciones de las élites, así como sus criterios de distinción, diferenciación y separación con respecto a los otros (Kingman 2006, 326).

Según el estudio de Kingman, las relaciones entre higienismo y ornato radican en que el pensamiento médico moderno concebía las afectaciones corporales como parte de un sistema social en el que la “decencia” y el entorno físico estaban inmiscuidos. A su vez, el ornato se asociaba con el salubrismo para generar medidas sobre la limpieza de calles y plazas o la prohibición de crianza de animales y establecimientos como chicherías y curtiembres. Aquí,

las acciones policiales resultaban fundamentales, ya que determinan su accionar, enfocados en los sectores populares y los usos que le daban a lugares de importancia social y cultural (Kingman 2006, 327 - 328).

A pesar de las distancias temporales, en la actualidad buena parte de las estructuras de pensamiento sobre la ciudad expuestas por Kingman no resultan tan disímiles. Una revisión minuciosa del Código Municipal Para el Distrito Metropolitano de Quito (2015) expresa una continuidad de relacionamiento entre ornato, higiene, salubridad, y control policial. Aunque los ejemplos podrían ser bastantes, se exponen algunos que se consideran significativos:

SECCION II

EJERCICIO DE COMPETENCIAS

Art. ...(7).- Ejercicio de competencias.- El ejercicio de las competencias de la Policía Metropolitana está encaminado hacia la consecución de los siguientes fines fundamentales: higiene, ornato, ordenamiento y control del espacio público, información y seguridad turística, control del tránsito y movilidad, control de la contaminación ambiental, así como coadyuvar en la seguridad y convivencia ciudadana, la gestión de riesgos y demás competencias que le sean asignadas.¹⁸

SECCION IV

DE LAS OBLIGACIONES Y SANCIONES

Art. III.66.- PROPIETARIOS, ADMINISTRADORES, ARRENDATARIOS O REPRESENTANTES LEGALES.- Los propietarios, administradores, arrendatarios o representantes legales de actividades dedicadas al juego en los términos concebidos en este capítulo, están obligados a:

[...]

f) Cumplir con las disposiciones municipales referentes al ornato y la higiene, y velar por las buenas costumbres.¹⁹

SECCION PRIMERA

DEL PREMIO AL ORNATO "CIUDAD DE QUITO"

¹⁸ Código Municipal Para el Distrito Metropolitano de Quito (2015, 73).

¹⁹ Código Municipal Para el Distrito Metropolitano de Quito (2015, 963).

Art. IV. 84.- El Premio al Ornato "CIUDAD DE QUITO" Se otorgará anualmente a las mejores obras arquitectónicas, urbanísticas o de intervención en edificaciones patrimoniales y en espacios públicos, construidas en el Distrito, en las siguientes categorías:

- a) Nuevas edificaciones y/o conjuntos destinados a vivienda unifamiliar;
- b) Nuevas edificaciones y/o conjuntos destinados a vivienda multifamiliar;
- c) Nuevas edificaciones y/o conjuntos destinados a usos diferentes a vivienda;
- d) Intervenciones en edificaciones existentes ubicadas en zonas protegidas del Distrito Metropolitano y arquitectura nueva de integración en áreas históricas; y,
- e) Obras urbanísticas e intervenciones en espacios públicos.²⁰

Con todo, se considera que preguntarse por la relación espacio público / cultura a partir de los aportes investigativos y contextuales que se han tratado hasta aquí, exhortan a incluir de manera especial la categoría de lo estético. Aunque posiblemente de manera implícita, se piensa que los relacionamientos plasmados al momento implican también regímenes visuales que resultan importantes al ser delimitadores a partir de códigos sutiles, pero que configuran las vivencias en la ciudad.

Alfaro (2013) argumenta que el entendimiento y la problematización con respecto a la cultura están directamente relacionados a la estética. Desde su análisis argumenta:

La estética permite entender cuáles valores o sentidos construyen el mundo. Muestra además cómo el ser humano embellece o crea el mundo que le rodea. Pero para hacerlo, el ser humano debe controlar el espacio o entorno en el cual quiere desarrollarse. No es posible discutir sobre estética, si de por medio no hay una acción de imposición - silenciosa o evidente - de lo que es bello, culto, artístico, en la sociedad y en el arte. Por ello, la estética siempre ha estado ligada al poder, por lo que no es exclusiva de un pensar artístico o de artistas. Es una parte central de la sociedad y de relaciones sociales de clase y dominación.

La estética del poder es la expresión de una visión del mundo que se impone y que impone a través de mecanismos simbólicos, políticos, culturales, visuales y también desde el arte y la cultura, cómo piensa o cómo entiende el mundo quien detenta el poder. La historia de la humanidad ha estado plagada de experiencias de manejo estético desde el poder, los Incas, por

²⁰ Código Municipal Para el Distrito Metropolitano de Quito (2015, 1065).

ejemplo, diseñaron complejas estructuras que daban cuenta de su poderío, al igual que sus conquistadores (Alfaro 2013, 170 – 171).

En concordancia con lo anterior, se considera que el espacio público y la cultura contienen cargas discursivas que convergen en pensamientos altamente estetizados que determinan en buena medida aceptabilidades de uso y maneras de concebir visualmente la ciudad y sus dinámicas.

Aunque es importante pensar que la estetización de la que se habla no debe reducirse a una simple oposición entre “lo bonito y lo feo”, sí hay unas primeras instancias en las que dicotomías como la anterior y similares establecen posicionamientos sobre las prácticas públicas. La estética de la que se habla acá debe pensarse también como categoría relacionada a ámbitos culturales, morales, comportamentales, o incluso de contestación. Aunque la estética es un ejercicio de poder, es esa misma condición la que la expone como objeto de ataque o transgresión.

A lo que se quiere llegar es a dar cuenta que en buena medida se concibe que los dilemas sobre espacio público, cultura, y experiencias en la ciudad, están cruzados por acontecimientos conflictivos de uso de poder que tienen en la visualidad un ejercicio fundamental delimitado por esferas estéticas que lo dirigen (este tema se profundizará en el capítulo dos). Las estructuras a partir de las cuales se ha venido construyendo la ciudad de Quito y sus discursos, han estado contaminadas constantemente de estéticas que a pesar de los cambios históricos, reproducen todavía prácticas asociadas a la segregación y jerarquización de la vida social.

Capítulo 2

Entre lo público, la estética y las apropiaciones

1. Límites del “espacio público” y sus posibilidades de uso y apropiación

Asiste el mundo a una nueva geografía de sus culturas bajo presupuestos económicos y comunicacionales que han puesto a pensar de nuevo qué significa lo público hoy, como algún hito grande desde donde todavía, a pesar del lento retiro del Estado de varias de sus misiones sociales, es posible pensar en un espacio colectivo no estimado por intereses personales económicos o de otra índole, resguardado éticamente y valorado estéticamente, y donde la sociedad puede descansar y proyectarse como ente. Lo público se proyecta entonces al sentido de las democracias modernas, a un significado político para que todos aprendamos a soportarnos de modo recíproco (Silva 2013, 23).

Buena parte de las reflexiones contemporáneas sobre temas urbanos están atravesadas por la necesidad de concretar el tema de lo público como evento a partir del cual se construyen formas de relacionamiento que sustentan la vida en las ciudades. Así mismo, la mayor parte de acercamientos sobre lo público conllevan a entender que el término se encuentra íntimamente ligado a un espacio o espacios concretos que lo hacen posible. Por tal razón, y para efectos de la presente investigación, hablar de lo público implica al mismo tiempo pensar en él como espacios a partir de los cuales las ciudades configuran en buena medida los sentidos sobre sí mismas. Si en verdad lo público se ha venido convirtiendo en bastión de las democracias modernas - como lo expone Silva con cierto tono sarcástico -, se hace necesario pensar también qué papel cumple el espacio público en la tarea democratizadora que pretende ser desarrollada dentro de las ciudades.

Aunque el recorrido teórico es evidentemente extenso de acuerdo al interés general en el concepto por parte de las ciencias sociales, y más específicamente para la antropología urbana, se considera pertinente concretar que el espacio público es posible gracias a las relaciones sociales, ya que son éstas precisamente las que lo forjan. Es evidente que dicho espacio parte de una infraestructura física, en su mayor parte constituida por calles, aceras, señales de tránsito, plazas y demás. El carácter “público” entonces está determinado por las formas de relacionamientos entre personas que habitan aquellos lugares. Manuel Delgado escribe al respecto que:

Del espacio público podría decirse que es, ante todo – y siguiendo en ello a Isaac Joseph –, un lugar-movimiento, en el sentido de que es un lugar que es estructura por las agitaciones que en

él se registran, que sólo puede ser percibido, descrito y analizado teniendo en consideración no tanto su forma, como sí la actividad perceptiva y locomotriz de sus usuarios. Los empleos de ese espacio público están determinados por ciertos elementos ambientales aprehensibles por los sentidos, tales como la luminosidad, el cuidado en las orientaciones perceptivas, las referencias monumentales o el mobiliario, elementos todos ellos provistos por el planificador, pero es la actividad configurante de los transeúntes y los lenguajes naturales que despliegan, los que dotan, a esos espacio de tránsito, de su estilo, los que hacen de ellos espacios sociales y no un mero pasillo (Delgado 2002, 100).

Así, el espacio público es conjunto y diálogo entre aspectos físicos y relaciones sociales, estas últimas configuradas además por “lenguajes” implícitos y explícitos que determinan las formas de proceder sobre el mismo. Delgado ha llamado también a lo anterior un “medio ambiente comportamental” (Delgado 2002, 104), cuestión que lleva también a definir que, a pesar de ser relacionamientos ampliamente diversos y complejos, se rigen por normas establecidas tanto por las propias experiencias relacionales como por aquellas consideradas producto obligatorio de la institucionalidad en pro de la conservación de un orden determinado.

Es de considerar que autores como Armando Silva conciben más acertado el hablar de espacios urbanos. En uno de sus más recientes investigaciones el autor escribe lo siguiente:

Pero, ¿existe el espacio público? Nuevas tendencias, en especial estudiosos de la geografía, anuncian su negativa. Lo que conocemos como público es en realidad espacio urbano, mientras lo público correspondería a una instancia a conseguir. Lo público está en disputa, en confrontación permanente, posee más bien, como el arte público, una connotación política. Así, se migra de lo descriptivo, el lugar físico, a lo analítico, el debate. En realidad lo urbano tiene muchas interacciones, y una de estas es su dimensión pública que pasa de este modo por el debate, paralelo a la esfera pública. En este caso lo público no es mediado por el consumo, como sí lo serán los espacios urbanos: un parque es urbano, reglamentado e institucionalizado, justo lo que no es lo público, siempre abierto a una posibilidad de futuro, a la conquista (Silva 2013, 114).

Sin embargo, para la presente investigación se hace necesario hablar de espacio público, debido principalmente a que es la terminología con la que más se juega en cuanto a temáticas de ciudad, ya sea desde la institucionalidad, la normatividad, o los propios habitantes. Aunque la distinción entre público y urbano es necesaria, se concibe aquí que el espacio público está también mediado por el consumo, por sus formas de usos o por los reclamos sobre el mismo.

De una u otra manera, el espacio público se ha venido convirtiendo en un término de sentido común al momento de pensar la ciudad, por lo que se habla del mismo con autoridad a pesar de las dificultades que se puedan tener al momento de lograr una definición completamente satisfactoria para las ciencias sociales. En otras palabras, mientras para las ciencias sociales sigue siendo un tema álgido y de constante disertación, para las autoridades encargadas de la gobernabilidad de la ciudad y algunos habitantes de a pie, es una cuestión aparentemente concreta a partir de la cual se toman medidas para su manejo y preservación. Negar la existencia del espacio público es negar realidades que determinan la vida en la ciudad, formas de relacionamiento, de comportamiento, o lógicas de aprehensión a partir de las cuales se han venido pensando y organizando aquellos lugares de confluencia de un sin número de personas. Al final, es precisamente la creencia en dicho espacio lo que posibilita su existencia, por lo menos para todos aquellos quienes lo conciben como parte fundamental del vivir y pensar la ciudad.

Tal vez lo importante es comprender que la categoría de espacio público tiene sus propias limitaciones, producidas en buena medida por la misma estrechez y disonancia con la que se ha venido construyendo como discurso. Delgado es acertado al exponer que es precisamente allí, en la producción discursiva – ideológica, en donde se van produciendo históricamente las nociones sobre espacio público, y que se han llegado a concretar en conjunto con lo que llama la “ilusión ciudadanista”, parámetros sobre los cuales aquel espacio se convierte en un supuesto lugar de neutralidad política. Se aparenta allí que toda distinción de clase social desaparece, y por ende, que el espacio público es un crisol perfecto para la democracia contemporánea (Delgado 2011, 15 – 27).

El espacio público es aparentemente de todos y para todos, territorio de encuentros, tránsitos y sociabilidades. Pero a su vez, y en instancias más realistas, resulta un lugar de regulaciones constantes, de vigilancia aguda, definido tanto físicamente como “público” en contradicción con todo espacio y práctica privada, así como por leyes que lo resguardan y autoridades encargadas de su control. Por ende, las posibilidades del espacio público no son tan amplias como el discurso democrático construido sobre él, sino que se reducen a consideraciones de entes de poder que deciden a su manera las posibilidades de vivirlo.

Sin embargo, ante las posibilidades estrechas del espacio público, algunos autores afirman la necesidad de una lucha por la reivindicación del mismo. Si “la ciudad es el espacio público” (Borja 2011), entonces luchar por el espacio público es a su vez luchar por la ciudad.

Apoyándose en las ideas de Henri Lefebvre, David Harvey habla sobre el “derecho a la ciudad” de la siguiente manera:

El derecho a la ciudad es por tanto mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que ésta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización. La libertad para hacer y rehacernos nosotros mismo y a nuestras ciudades es, como argumentaré, uno de los más preciosos pero más descuidados de nuestros derechos humanos (Harvey 2012, 20).

El propio Harvey comenta posteriormente que desde su perspectiva, la reclamación por el derecho a la ciudad implica una tarea reivindicativa del poder sobre el proceso de urbanización, “sobre la forma en que se hacen y rehacen nuestras ciudades, y hacerlo de un modo fundamental y radical” (Harvey 2012, 21). De tal manera que, en sintonía con lo que se ha venido exponiendo hasta el momento, pensar el espacio público es pensar en dinámicas de poder, pero también en las formas de subversión de las mismas; salir del modelo democratizador a partir del cual se ha venido estructurando el discurso oficial sobre espacio público, con el que además se civiliza al ciudadano de manera conductual para evitar anormalidades que estén por fuera de parámetros establecidos.

Se concibe entonces que el reclamar el derecho a la ciudad y el espacio público es sinónimo de la necesidad de apropiación. Una apropiación alejada de las lógicas capitalistas de lucro que han llevado a la privatización de las ciudades y entendida como iniciativa de los habitantes de la ciudad que, históricamente, han estado subordinados a cumplir disposiciones elaboradas desde núcleos de poder que han definido a su modo las formas de vivir lo público.

Acudiendo de nuevo a las propuestas de Manuel Delgado, los espacios públicos son intersticios, lugares delimitados pero ampliamente indefinidos por sus características básicas, o mejor aún, lugares de liminalidad:

Por definición, la calle, la plaza, el vestíbulo de cualquier estación de tren, los bares o el autobús son espacios de paso, cuyos usuarios, las moléculas de la urbanidad – la sociedad urbana haciéndose y deshaciéndose constantemente –, son seres de la indefinición: ya han salido de su lugar de procedencia, pero todavía no han llegado allá adonde se dirijan; no son lo que eran, pero todavía no se han incorporado a su nuevo rol. Siempre son iniciados, neófitos, *pasajeros*. A su vez, veíamos cómo en transeúnte está siempre *ausente, en otra cosa*,

con la cabeza en otro sitio, es decir, en el sentido literal de la palabra, *en trance*. Por eso podíamos decir al principio que el espacio público es escenario de situaciones altamente ritualizadas pero impredecibles, *protocolos espontáneos*. Esa aparente paradoja es idéntica a la que conocen las fases liminales en los ritos de paso, en las que todo está perfectamente ordenado, pero en las que, en cualquier momento, puede pasar cualquier cosa. El transeúnte es un desplazado entre sitios que, mientras tanto, crea o se desplaza a otros mundos. Es un doble viajero, porque su tránsito en un plano lineal se acompaña de un desapego del lugar en que realmente está, en favor de otro adonde le conduce su ensoñamiento o su cavilación (Delgado 1999, 119).

Así entonces, la tarea reivindicadora, de apropiación, de poder, se realiza en las propias ambigüedades que se producen a partir de las condiciones liminales del espacio público y sus habitantes – transeúntes. A pesar del aparataje normativo al que se dispone el espacio público, siempre habrá lugares, circunstancias y momentos en los que se pueda aprovechar la posibilidad de generar procesos de transformación – ya sea física, simbólica, o las dos conjuntamente – que evidencien el inconformismo por la privación de lo público, así como también las distinciones o diferencias socio - políticas que se intentan ocultar bajo la mirada democratizadora de la ciudad y sus espacios.

2. Ciudad, estética y visualidad: conformación de valores e interacciones

Si algunas discusiones sobre el espacio público han venido definiéndolo como lugar de conflictos, inestable, altamente político y preponderante para la creación de la vida urbana, la propuesta de hacer hincapié en el estudio y análisis de aspectos estéticos es de suma importancia para la comprensión de la manera en que la visualidad y el espacio público entran en diálogo.

Aunque tradicionalmente los estudios de ciudad se han enfocado en las formas en que se configura el espacio público desde aspectos físicos (arquitecturas, distribuciones espaciales, relaciones sujeto – espacio), Armando Silva concibe que las configuraciones de la ciudad, y sobre todo, las estéticas de lo urbano, son también realizadas desde lugares que trascienden lo material. Silva argumenta al respecto:

[...] la ciudad es arte en su sentido espacial, porque la arquitectura es un arte visual, o también porque la historia de las formas arquitectónicas corresponde a la historia del arte de la ciudad. Sin embargo en nuestro trabajo hemos explorado otro camino, consecuente con la filosofía de los imaginarios urbanos: cómo los habitantes de una ciudad, bajo el nuevo paradigma

temporal, inventan formas de vida urbana para crear su ciudad en calidad de acontecimiento estético y político (Silva 2008, 122).

Lo que se propone, en sintonía con la visión de Silva, es un abordaje en el que prepondera precisamente la ciudad como terreno de pugna en donde el espacio público y las relaciones sociales dadas allí están a su vez afectadas por la estética, las formas de valoración de la misma, y la propia visualidad como herramienta de disertación frente a la cual se configuran posiciones determinadas.

Figura 2.1. El espacio público y sus relaciones



Fuente: Silva (2008), Buraglia (1988), Miguel (2015), Oliveras (2006).

Con el relacionamiento propuesto, se pretende dar a entender que hay una interacción constante entre todos los factores en juego, que pueden cambiar de orden debido a que no hay una jerarquía propiamente definida, con la excepción del espacio público como lugar de puesta en escena de los componentes nombrados.

Mientras tanto, estética urbana, valor, visualidad y relaciones sociales interactúan para la configuración del propio espacio, sin olvidar que al tiempo este se reconfigura a sí mismo y al resto de elementos. Hay que tener en cuenta que lo anterior parte de condiciones altamente dinámicas, ya que además del contexto que determina límites y posibilidades, las condiciones

cotidianas hacen que no sea una cuestión cristalizada sino de interacciones cambiantes, movimientos hasta cierto punto aleatorios que permiten constantes transformaciones en el uso y producción de la ciudad y sus espacios.

Aunque el valor puede ser una catalogación muy amplia, se considera que contiene principalmente una carga simbólica que hace referencia a mundos culturales por medio de los cuales se determina la importancia o trascendencia de algo. En el caso de la estética urbana, el valor puede enfocarse sobre todo a espacios urbanos, ya sea la calle, la esquina, el barrio o la ciudad. Estos se encuentran cargados de características que definen - dependiendo de la perspectiva - la riqueza visual y experiencial del lugar. Para Buraglia (1998), la valoración de la estética urbana parte de un ejercicio de observación a partir del cual se logra suscitar emociones o sentimientos, producir experiencias placenteras, agradables y claras que posibilitan entender la posición en el espacio urbano, sus usos y virtudes, e incluso la construcción de valores colectivos (Buraglia 1998, 3 – 4).

La valoración estética está también ligada a aspectos económicos. En buena medida, el valor de los espacios urbanos depende de una valoración estética. Para Miguel (2015), existe un juego entre la estetización del espacio y la espacialización de lo estético en donde se encuentran en juego importantes: “aspectos económicos, vinculados a la producción de bienes estetizados; inmobiliarios, vinculados al valor de la propiedad; territoriales, en lo que remite a usos del espacio; morales, asociados con los criterios de clasificación valorativa (Miguel 2015, 1).

Como se puede ver, la valoración es comprendida tanto desde mundos sensibles, como desde la interacción directa de estos con aspectos económicos relacionados al territorio y las condiciones físicas del mismo; todo atravesado por la visualidad como ejercicio fundamental para la valoración, delimitada normalmente por parámetros definidos desde distintos ángulos: el urbanismo, la arquitectura, discursos patrimoniales, aspectos culturales, etc.

Es importante aquí tomar al graffiti como aquel elemento dinamizador que, aunque en ciertos momentos pareciera poco significativo, hace re pensar la estética, sus formas de valoración, y la visualidad dentro de los estudios contemporáneos sobre la ciudad. El uso del espacio público y la ciudad está inmerso en buena medida en procesos simbólicos que tienen que ver directamente con actores, discursos y jerarquías. Paula Miguel (2015) comenta con respecto a la importancia que tienen los estudios barriales para la comprensión de la estética urbana que:

En otras palabras, el espacio barrial no es un espacio aséptico, ajeno a la agencia, sino que está implicado en la producción y reproducción, que expresa tensiones entre intereses diversos en conflicto y que negocia permanentemente su valoración económica y simbólica hacia adentro y hacia afuera de su territorio (Miguel 2015, 14).

La autora concibe que el espacio “genera y reproduce, amplifica y distorsiona, oculta o expone” aspectos que demuestran las divergencias que se pueden dar dentro de las ciudades, convirtiéndolas en tensiones territoriales sobre la manera en que se definen y valoran las mismas (Miguel 2015, 10). Estos eventos, como lo señala la autora, no son aislados o extraños, por el contrario, hacen parte del relacionamiento micro y macro de cualquier ciudad.

Ahora bien, mientras la definición etimológica de estética puede referir al “vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana” en la que se logra una imagen y toma de conciencia del ser, para el caso del arte, la Estética es considerada una disciplina “que estudia la experiencia estética”, o incluso, un término más adecuado para ello puede ser “filosofía del arte” (Oliveras 2006, 21). Oliveras - basándose en los postulados de Hegel - comenta:

Hegel se conforma entonces con el término Estética dado que, “se ha incorporado de tal modo al lenguaje común que, como nombre, puede conservarse. No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es “filosofía del arte” y, más determinadamente, “filosofía del arte bello” (Oliveras 2006, 22).

A pesar de que el recorrido del término en el arte procede de la Ilustración y está completamente ligado a la idea de “hombre autónomo” generada en dicho contexto (Oliveras 2006, 23), se debe anotar que el lineamiento básico sigue estando en el carácter definitorio de la estética como forma de aprehensión de lo bello.

En buena medida, una de las características que se reclama desde los artistas urbanos, es el reconocimiento como artista, pero sobre todo, de la condición de su obra como arte. Para ello se recurre a elementos como la técnica, complejidad y concepto, y desde allí, comienzan a procurar una diferenciación del graffiti, quien estaría en menor medida dotado de estos.

Pero existe otro elemento tal vez el más importante: la generación de una armonía con el entorno. Mientras el graffiti comprende un choque visual con la experiencia urbana, el arte urbano apuntaría a mejorarla, buscando compaginar con los lineamientos estéticos preponderantes y exaltándolos por medio de una intervención que aproveche al máximo las condiciones físicas del espacio público a través de las habilidades del autor.

Esto explicaría el por qué mientras los artistas urbanos reclaman más ayuda de la municipalidad, los graffiteros prefieren seguir dependiendo de sus propios recursos que les garantiza, sobre todo, la posibilidad de seguir ejerciendo la práctica “vandal”.¹ De ahí que sea importante la sencillez como valor fundamental de la intervención; realizar con las herramientas más simples y baratas (desde latas y marcadores, hasta rocas o ácidos) - incluyendo allí la economía de la escritura que garantiza menores riesgos y mayor aprovechamiento del tiempo - un acto transgresor de calidad. Los testimonios a continuación sirven para ver cómo artistas urbanos y graffiteros denotan las formas de diferenciación de cada intervención:

Yo pienso que si son completamente distintos. Lo del graffiti es una ideología que me parece bastante respetable, el aprender en la calle, el jugársela, estar expuestos. Yo he escuchado unos casos terribles en que les cogen en la noche y a veces los tratan peor que delincuentes. Entonces entiendo que su idea, su concepto va como en hacer, rayar, vandalismo, marcar territorios, y seguir toda esta corriente wild. Pero yo creo que el arte urbano va por la idea de expresar arte, de hecho son personas que tuvieron alguna formación artística. Arte también incluyo al diseño gráfico, que también es derivado del arte, entonces hay algunos diseñadores, ilustradores, artistas, que se lanzaron a las calles con conceptos, con ideas, conocimientos de color, de proporción, de matemáticas, geometría, un montón de cosas. Entonces hay otra idea de expresar.²

La ilustración está hecha para agradar, para complacer, para generar un proceso de comunicación. Por eso cuando eres un publicista y quieres proponer una idea le pides al ilustrador “dibújame algo respecto a esta idea” para que ese algo vehiculice mi idea. En el arte hay gente que busca agradar y complacer. Yo en el arte busco chocar, busco incomodar. Cuando tú vas a un museo o una casa y tú ves que están así fuera de lugar, que tú no avanzas a comprender y te chocan. Sales del lugar y te preguntas ¿pero por qué esta persona hace eso, que chuchas está en su cabeza, qué le pasa? Por última, eso es hasta incómodo ¿Por qué? Mi búsqueda en este momento del arte era justo eso.

[...] El graffitero no busca conseguir un empleo, o que ADIDAS lo auspicie, o que el restaurante de la esquina le de trabajo para graffitear su rótulo, el graffitero lo que busca es hacerse ver. Es como un desahucio a través de la creatividad. Es como “loco, no voy a poder acceder a un montón de cosas, así que al menos tendrás que saber mi nombre”.

¹ Pintadas ilegales, sobre todo de firmas.

² Belén Bike (artista urbana), en conversación con el autor, febrero de 2017.

Ese es el graffitero, el que sale del suburbio, sale del barrio bajo... VES es del sur de la ciudad, yo soy el único VES del norte de la ciudad. Y hay otro chico que es de VES pero vive en Calderón. Somos diez u once. Sólo hay una chica. De hecho hay dos chicos que no estaban felices con que yo participe del colectivo porque ellos alegan de que mi práctica es bastante "Street Art", por los medios que uso, como el poster, el sticker, el rodillo, cosas que son del graffiti, del Street y del mural.³

Parce... creo que desde el inicio todos hacían lo mismo. Si no uno mira libros y en cuevas y hasta ahí veía el dibujito de alguien, ese también puede que haya sido graffiti. Y por qué escribían ellos, para dejar un mensaje a futuras culturas que llegaban ahí. Es lo mismo, nosotros también pintamos es por si alguien pasa por ese spot o pasa por ese caño y diga ush ahí llegaron y ahí estuvieron parchando. Así sea fumándose un porro y pintando pero llegaron a parchar ahí.

Lo chimba es que a uno lo van a recordar sólo porque escribió su nombre ahí, no la gente que quiere ver esto como cultura o como pa ganar lucas, o pa verlo como arte. No. Nosotros queremos es que nos vean la gente de abajo, lo real, los que saben del movimiento. No que confundan lo que hacemos con cosas que hacen otros artistas ya porque se hacen llamar artistas. Entonces para nosotros esto es graffiti, para ellos el graffiti es hacer algo muy grande, a gran formato, y eso es ya muralismo. Hay que saber diferenciar eso, de cuando ellos hacen un graffiti; si es graffiti o es muralismo.⁴

Lo que no me gusta de las crews es que aún se mantienen en esa onda de solo ser hip hop, no tratan de fusionar con lo andino, con lo afro, con lo cholo, con la cumbia, cosas que puedan tener esa hibridez cultural que somos. En todo sentido, yo lo que trato es contar esa hibridez entre lo andino, lo urbano, entre lo campesino, y es como identificarme con la gente directamente. A mí me gusta esa frase de que es sentimiento popular porque eso es lo que trato de expresar, el sentimiento popular, es comunicación popular con la gente.⁵

En cuanto al estilo, en el camino del graffiti necesitas tener un avance o a su vez un progreso, que es el que les estaba diciendo que uno comienza primero haciendo tags en la calle, después throws up, después dos D, después semi Wild, después Wild, entonces con este recorrido aprendes cosas, también conoces gente, y comienzas. Ese es el camino evolutivo de un escritor de graffiti, a menos que hayas visto un millón de videos y tengas todas las revistas del mundo

³ HTM (artista urbano), en conversación con el autor, mayo de 2016.

⁴ Ne Al (graffitero bogotano), en conversación con el autor, enero de 2017.

⁵ Izreal (artista urbano y graffitero), en conversación con el autor, octubre de 2016

donde solo copies, copies, copies, como ahora se da con esto del internet, porque antes no había.⁶

Entonces ahora cualquiera se puede hacer bueno solo copiando los trazos. Y también eso se da cuenta uno después de un tiempo, porque alguien saca un graffiti y ya después de un tiempo uno ya ve ese graffiti en el internet, entonces uno se da cuenta que no se están superando sino más bien dedicándose a copiar, pienso que desde ahí la gente se ha dedicado a hacer eso pero el verdadero camino o el progreso en el que tiene que estar envuelto un escritor de graffiti es en el que uno atraviesa todos estos niveles y ahí tú tienes como ya experiencia y puedes hablar con conocimiento, porque hay mucha gente que comienza a rayar o de una un dos D, pero es porque o copia o a su vez no dura nada de tiempo, dura poco tiempo, y eso es también lo que lo hace a un escritor de graffiti es la constancia, como decía, el respeto no te lo haces pintando dos años y ya la gente te respeta, no sino es una vida entera de estar pintando, de saber qué es lo que hay, lo que no hay, levantarte, leer los muros, cuando vas en el bus leer lo que está escrito en las paredes, sabes quién está activo, sabes quién es el nuevo King de la calle, quien no está, pienso que por ahí va este tema evolutivo del graffiti.⁷

A pesar de que una parte del arte contemporáneo intenta romper con la idea de lo bello, es en el término “abyecto” donde se podría encontrar el sentido más similar a la idea del graffiti vandal. Una acción visual que produce repudio, rabia, ruptura de los códigos estéticos, pero también del decoro, de la moral y las buenas costumbres.

Con base en lo anterior, no considero que sea correcto llamar al graffiti vandal “anti – estético”, debido a que existen lógicas internas que buscan garantizar también sus propios parámetros de “belleza”, cuestión que se puede notar en los testimonios de graffiteros expuestos anteriormente. La técnica con la lata o el marcador, el manejo de los fondos, de los colores, de las sombras, o simplemente la habilidad caligráfica de las firmas, hacen parte de las denominadas “skills” o habilidades que intentan demostrar los graffiteros, tanto en las calles como en eventos especiales organizados por ellos mismos. Las experiencias graffiteras que serán expuestas posteriormente dan cuenta de ello.

Finalizando el presente sub acápite se puede decir, a manera de resumen, que la ciudad, sus estéticas, el graffiti y la visualidad, son temas íntimamente ligados a conflictos sociales diversos. Los valores de los que se ha venido hablando (culturales, estéticos, simbólicos, económicos) conforman tanto imaginarios como decisiones a partir de donde se construyen

⁶ Guff 45 (graffitero), en conversación con el autor, octubre de 2016.

⁷ Jhonny 81 (graffitero), en conversación con el autor, octubre de 2016.

los sentidos de la ciudad. Los muros bombeados de la ciudad de Quito son a su vez el reflejo de “muros simbólicos” que han sido construidos históricamente mediante diferenciaciones sociales que restringen constantemente las verdaderas posibilidades de construcción social inclusiva de la ciudad (Caldeira 1996 en García Clanclini 2001, 101).

3. Ciudad y graffiti: la experiencia quiteña

Necesariamente las calles, plazas y parques de la ciudad se han convertido en escenarios de participación política y social usados principalmente por los jóvenes de las ciudades a través de procesos históricos y estético – culturales. Esta población, aunque no única, ha encontrado en estas acciones una forma de exteriorizar las realidades de las que son parte en su vida cotidiana, y por ende, se han convertido en una forma fundamental de uso y expresión.

Dentro de lo anterior, es posible enmarcar al movimiento graffitero como uno de los más notorios dentro de dinámicas de la ciudad en las que se pretende, dentro de diversos objetivos, poner en jaque las rígidas construcciones propuestas por la institucionalidad. En el caso de la ciudad de Quito, el graffiti ha venido aumentando progresivamente, a tal punto que ya es difícil encontrar lugares donde no haga presencia.

Aunque el tema de investigación planteado no está encaminado hacia un estudio formal de juventudes, es necesario anotar que la práctica graffitera es realizada, para el caso quiteño, por una población que oscila entre los 15 y 33 años aproximadamente, esto de acuerdo a las personas entrevistadas más la revisión bibliográfica del caso (Picech 2016; Villegas 2014; Ensignia 1993). Así, hablar de graffiti en Quito implica referirse a una población delimitada por un periodo de vida concreto que permite dedicar tiempo y energías difícilmente posibles en otros periodos.

La independencia relativa adquirida en los periodos nombrados, que se hace difícil en edades más cortas debido a las características propias de los primeros años (vulnerabilidad, desconocimiento, cuidado y control familiar, escolar, estatal, etc.), posibilita la experimentación en el espacio público, mientras la inserción en dinámicas de la llamada “adultez” - asociada al ideal de realización económica, familiar y profesional - comienza a impedir que la práctica siga siendo parte del cotidiano vivir.

Autores como Feixa (1999) consideran que la condición de juventud refiere a un sentido de subalternidad de un grupo de personas que se encuentran viviendo un estado transitorio hacia la adultez, y es precisamente este carácter transitorio lo que ha llevado al menosprecio de los

discursos culturales juveniles (Feixa 1999, 85). Feixa también explica que dentro de la catalogación de joven existen factores étnicos, de clase, género, territoriales y generacionales que definen diferencias importantes para comprender el término (Feixa 1999, 85 - 95).

Lo anterior ayuda a comprender mejor el fenómeno del graffiti en Quito, ya que hablamos de un proceso que enmarca diferenciaciones importantes de quienes han estado inmiscuidos en tal práctica. Sin embargo, la demarcación etaria (15 – 33 años aprox.) puede utilizarse para varias generaciones de jóvenes quienes, en momentos determinados, incursionaron en el acto de intervenir en lo público a través de distintas formas de pintadas como producción de sentidos sobre las mismas. Feixa comenta que aunque los jóvenes pasan a ser considerados como adultos, nuevas cohortes generacionales las reemplazan, lo que no quiere decir que los sentidos identitarios sean iguales. Existen “acontecimientos generacionales” a partir de los cuales se configuran nuevas formas o variaciones de las auto calificaciones o “modelos retóricos” que afectan a los grupos juveniles, sin decir que se produzca una homogenización total de los ellos (Feixa 1999, 85 - 89).

En cuanto al inicio del graffiti en Ecuador, la autora Alicia Ortega (1999) comenta que los primeros graffitis del Ecuador pertenecen al siglo XVIII, incluyendo allí al reconocido prócer independentista Eugenio Espejo de quien se dice, solía grabar “consignas de libertad en las paredes coloniales de la monástica ciudad quiteña”; o la célebre frase “último día del despotismo y primero de lo mismo” que apareció poco después de la declaración de independencia ecuatoriana (Ortega 1999, 40).

La pesquisa del graffiti moderno remite a los años 70. La dictadura de Guillermo Rodríguez Lara produjo la movilización de jóvenes pertenecientes a movimientos o partidos de oposición [Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR)], Federación de Estudiantes Universitarios (FEUE), Juventud Comunista Ecuatoriana (JCE)]. Allí se incluía la ejecución de pintas de carácter panfletario (Mafla y Moscoso 2014, 43).

Por su parte, Alex Ron comenta en su libro *Quito: una ciudad de graffitis* (2007), que hacia los años ochenta se veían ya intervenciones simples, construcciones a partir de frases cortas pero cargadas de ironía, elaboradas con pintura y brocha por un reducido número de graffiteros (incluyendo al propio Ron). La tendencia descrita estaba cargada de mensajes poéticos, políticos o amorosos y fue incrementando en cantidad progresivamente.

Para los años noventa, las inscripciones en paredes empezaban a ser “firmadas” de distintas maneras (figuras geométricas, firmas simples, dibujos) por sus creadores, a la par que acentuaban su presencia en sectores definidos. Según Ensignia:

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 sorpresas, esperando la próxima elección o huelga que obligara a tacharlas. El hecho graffitero expresaba claramente los límites de un sector socio-económico (Ensignia 1993, 24).

Con lo anterior, la condición de acto realizado principalmente por jóvenes puede ser asociada a condiciones socio – económicas, primordialmente de clases medias, y los sectores geográficos demarcados por la aparición constante de graffitis están asociados a lo mismo. De tal manera, el graffiti contemporáneo se empieza a perfilar como una práctica definida por condiciones de juventud, socio – económicas y delimitada espacialmente.

Para el año dos mil, Alex Ron habla de un cambio notable, tanto por la aparición de técnicas y estilos cada vez más variados y complejos, como por la proliferación de un gran número de personas dedicadas a esta práctica (Ron 2007, 20-21). La llegada al país de la cultura hip hop, gracias a dinámicas migratorias comprendidas en el periodo de los años 60 – 70, posibilitaron el contacto con tendencias urbanas foráneas, en este caso de Estados Unidos, produciendo el posicionamiento del graffiti asociado simbólicamente y estilísticamente a dicho movimiento. Así mismo, los medios masivos de comunicación tanto nacionales como internacionales (Video Show, Sintonizando, MTV, por ejemplo) acentuaban el fenómeno. La migración turista en los 90 de clases medias también fue un factor importante para el contacto con la cultura hip hop (Burneo 2008 en Picech 2016, 39).

Según Mailer (2010) las bases de la cultura hip hop remiten a los guetos neoyorquinos de los años sesenta, lugares en donde:

Desde temprana edad, jóvenes afroamericanos y migrantes latinos empezaron a escribir masivamente sus firmas en las paredes de la ciudad, estaciones y vagones del metro. La posibilidad de escribir sus nombres en un contexto altamente desigual y segregacionista fue una forma para decir “aquí estamos” (Mailer 2010 en Mafla y Moscoso 2014, 46).

Para María Cecilia Picech (2016), aunque la influencia norteamericana del hip hop - incluyendo la industria cultural alrededor del mismo - es importante para entender las bases

del movimiento, desde los años 90 en Quito se vino dando una apropiación muy desde el contexto serrano. Al parecer, se fueron conformando “crews” o grupos de graffiteros que estaban en estrecha relación con movimientos sociales (Picech 2016, 40).

Aunque la primera agrupación de hip hop The New Breed, se conforma hacia 1988 conjugando jóvenes del norte y el sur de la ciudad, poco después se separó debido a diferencias producto de aquella línea imaginaria que viene configurando la ciudad históricamente. Mientras que los del sur se quedan con el nombre, los del norte fundan Tzantza Matantza, una de las agrupaciones ecuatorianas más reconocidas dentro de la escena local e internacional. Luego surgen los HHC de Solanda y los Tales y Cuales en el centro (Burneo 2008 en Picech 2016, 41).

El proceso del hip hop continua, pasando por una asociación del movimiento con el surgimiento de pandillas barriales en rivalidad - que tanto acentuaban demarcaciones territoriales como sentidos identitarios a sus sectores de vivienda - hasta la configuración de nuevos grupos de hip hop quiteño, programas de radio y revistas. La rivalidad de grupos entre norte y sur, que se consideraban diferenciados socio – económicamente y que producía cierta legitimación o deslegitimación para pertenecer a la movida hip hop, de acuerdo al ideal de una forma de vida llena de dificultades como principio cultural, intenta resolverse mediante la conformación de la Comunidad Hip Hop Ecuador que pretendía agrupar las distintas crews en un lugar común (Picech 2016, 43).

A pesar de que la iniciativa nombrada intentó la eliminación de diferenciaciones simbólicas que provenían de sentidos territoriales, como también la eliminación de la estigmatización como pandilleros o delincuentes - esto a través del acercamiento a la institucionalidad -, el escenario actual muestra una fragmentación ligada a identidades territoriales / barriales, étnicas, y que incluso siguen manteniendo cierta dicotomía norte – sur, aunque menos acentuada. Sin embargo, ha aumentado la escena local considerablemente, lo que se puede notar en la existencia de mayor número de festivales y conciertos. Destaco acá el “Festival del Ghetto” que se realiza anualmente en Solanda (Picech 2016, 44 – 46).

En cuanto al graffiti, desde el año 2005 se han venido produciendo algunos festivales auspiciados por la municipalidad, pretendiendo un cambio de perspectiva de una visión estigmatizada en la que se percibe al graffiti como un atentado al espacio público y cargado además del sentido criminalizador que recae aún en el movimiento hip hop, por una posición en la que se empieza a considerar como expresión artística a la que se le debe conceder

espacios autorizados para su desarrollo. Eventos como el “Festival Urbano de Arte y Cultura Andina Sarta Indígena” (2008 - 2010) o el “Festival Internacional de Arte Visual Urbano Detonarte” (2009 - 2015) son algunos ejemplos.

En una entrevista con Belen Biker, artista urbana que conoció algunos de los festivales anteriormente nombrados, opinó lo siguiente:

Debo de admitirlo, Quito es una ciudad todavía bastante conservadora, y creo que las propuestas gráficas no están tan desarrolladas. Hay unas buenas semillas, unas buenas intenciones, unos que destacan más que otros, pero siento que no hay todo un entorno artístico en el que se pueda desarrollar esto. Por ejemplo en Colombia cuando voy, todos los días hay actividad; un taller de serigrafía, luego un taller de mosaico, luego que reunámonos y tuniemos un muro, entonces todos los días son a mil. En cambio aquí tienes que salir por ti mismo, si quiero pintar tengo que hacerlo independientemente de si tengo apoyo o no.

Los festivales que yo he visto acá fueron Detonarte, que me parece espectacular. Ese es un festival increíble porque dio la apertura a muchos chicos, aproximadamente a cien que tuvieron pintura gratis. Entonces desde ahí como que se detonaron nuevos talentos artísticos para el mural.

También hubo otro festival que a mi parecer le tengo muchas críticas, que se llamaba Galería de arte urbano. Para mí fue desastroso porque no fue una convocatoria a artistas urbanos, a pesar de que el enfoque del festival iba por ahí, se convocó a artistitas tradicionales como Guayasamín. A pesar de no estar vivo se hizo presente en el festival gracias a su escuela, igual Viveros.

Entonces a mí no me parece justo que estos artistas, que son de la vieja guardia, se vean representados por sus escuelas, en este festival de arte urbano cuando ya hay artistas que están representando esta escena, por eso no estoy de acuerdo.⁸

Debido al progresivo acercamiento entre colectivos de graffiteros y municipalidad, se generó la Ordenanza Metropolitana 0282 de 2012 en la que se incluían algunas estipulaciones elaboradas a partir del diálogo entablado con dichos colectivos y donde se concretaron algunos de los principales aspectos que delimitan hoy en día temas legales sobre el graffiti y sus realizadores. Primero, se habla de los graffitis como “expresiones artísticas alternativas”. Segundo, se divide la ciudad de Quito en “áreas patrimoniales y turísticas libres de

⁸ Belén Bike (artista urbana), en conversación con el autor, febrero de 2017.

intervención y áreas en las que se pueden realizar intervenciones de este tipo con previa autorización del dueño del predio y de la administración zonal correspondiente”. Tercero, se especifican multas de dos remuneraciones completas a quien realice intervenciones urbanas fuera de los lugares autorizados o sin el permiso respectivo, pero también al dueño del predio “que no tramite la autorización para la intervención de la fachada”, quien será multado con el “30% de una remuneración básica unificada”. Por último, se designó a la “Fundación Museos de la Ciudad” como ente encargado de la creación de proyectos referentes a graffiti y arte urbano (Mafla y Moscoso 2014, 61).

La consecución de este tipo de aparentes consensos entre municipalidad y grupos de graffiteros no debe ser interpretado como un lugar armónico en el que el fenómeno del graffiti es aceptado dentro de las políticas de la ciudad, sino más bien como forma de regulación. La idea de considerar “los rayados, pintas, grafitis y similares no controlados, como elementos no arquitectónicos que alteran la estética, la imagen del paisaje urbano, y que generan sobre estimulación visual agresiva, invasiva y simultánea sobre el ciudadano común” (Ordenanza Metropolitana 0332 de 2010, 47 - 48) que se plasmaba en la Ordenanza 0332, sigue estando presente - aunque de manera implícita - en las actuales maneras de delimitación para la producción de pintadas. Al fin y al cabo, el común denominador de las dos Ordenanzas vigentes hasta el momento (0332 de 2010 y 0282 de 2012) es el control por parte de los entes de gobierno autorizados, quienes determinan la legalidad o ilegalidad del graffiti y las respectivas formas de proceder frente a la práctica.

Es de agregar que tras la puesta en marcha de la ordenanza 0332, la Alcaldía firmó una Carta Compromiso en el 2011 - aparentemente recogida en la ordenanza 0282 - con algunos representantes del movimiento hip hop y graffitero, en la que se acordó lo siguiente:

Respetar y promover las expresiones y prácticas culturales del movimiento hip hop y demás colectivos de grafiti, dentro de un proceso de diálogo y participación.

Garantizar la protección y preservación del patrimonio histórico y cultural y de las zonas de libre intervención por parte del movimiento hip hop y utilizar exclusivamente los espacios autorizados para expresiones de arte urbano.

Reconocer al grafiti como una expresión cultural dentro de su contexto social, por lo cual el movimiento hip hop y los colectivos artísticos de grafiti acordarán con las respectivas instituciones los espacios para la intervención.

Promover relaciones respetuosas, con el fin de reconocer sus prácticas culturales y expresiones estéticas, así como potencializar sus capacidades a través del fomento de espacios de capacitación, educación y formación (Mafla y Moscoso 2014, 61).

Sin embargo, el análisis de estas dos ordenanzas deja ver que la mayor parte de los acuerdos quedaron relegados a principios de regulación más que de reconocimiento cultural. No en vano, termina siendo elocuente que, tanto la “Ordenanza Metropolitana De Gestión Integral De Residuos Sólidos Del Distrito Metropolitano De Quito 0332”, como la “Ordenanza Metropolitana Que Regula El Uso, Rehabilitación Y Mantenimiento De Las Aceras, Mantenimiento De Las Fachadas Y Cerramientos; Y, Preservación Del Arbolado Público Urbano En El Distrito Metropolitano De Quito 0282”, sigan siendo las que contienen con especificidad las reglas frente a la práctica graffitera, lo que muestra en definitiva que, más que considerarse una expresión cultural que condensa realidades históricas de la ciudad y sus jóvenes, son pensada como una práctica que ensucia, deteriora y atenta contra el espacio público, el ornato y el patrimonio.

Algunas opiniones frente a lo anterior muestran en buena medida la manera en que piensan varias personas dedicadas al graffiti y el arte urbano sobre las estipulaciones legales creadas para el manejo del espacio público:

Siempre que lo ven pintando a uno le dicen a eso no se hace, es vía pública, pero el “público” es lo que hace que yo pueda usarlo como quiera. Si yo permito que vayan y jueguen fútbol en ese espacio público, o jueguen cartas o tomen, o echen marihuana en ese espacio público, por qué yo no voy a poder ir a pintar ese espacio público, si también me pertenece a mí.

También depende de qué esté haciendo uno, porque hay veces que uno no está haciendo bombing, sino también caracteres, muñequitos, y ahí si la gente lo felicita. Entonces ahí es cuando uno encuentra el hueco que dice, porque si me ven haciendo letras me regañan y cuando me ven haciendo un dibujo ahí si me dicen: “que bonito”, y la gente pasa a felicitarme y estoy haciendo lo mismo, estoy rayando la puta pared con las mismas latas.⁹

Creo que es un movimiento que está en ese proceso pero el municipio lo está cortando y prohibiendo. El graffiti está siendo penalizado y es como que... ¿qué otra herramienta tiene la gente para poder expresarse a parte de la calle? Entonces tampoco se puede hacer teatro, tampoco se puede pintar, tampoco se puede hacer música, entonces dónde la gente puede reunirse. Eso no me gusta a veces de la ciudad. Por eso hago vandal, es como mi respuesta a

⁹ Ne Al (graffitero bogotano), en conversación con el autor, enero de 2017.

ese ritmo que te imponen de máquina. “Que es patrimonio” te dice la ciudad, no puedo rayar porque es patrimonio, pero los eco vías, como te sueltan de humo negro y al patrimonio lo dejan en hollín cachas... y eso si está bien. Pero uno está ahí pensando ¿qué le pongo a la gente, que comparto? Es una misión. Por eso es más riesgoso, porque yo lo hago en la zona centro, y cada vez se pone más difícil, más cámaras, pero eso le hace más loco porque el que corona ahí y no pueden borrarle es como pfff... Es un movimiento que está naciendo y hay que imponer nuevos estilos.¹⁰

Actualmente, la ya citada Ley Orgánica de Cultura (2016) replica los parámetros culturales y patrimoniales analizados en el capítulo uno con detalle en el apartado titulado: Quito: espacio público y cultura, pero agrega también algunos principios del que se puede destacar el siguiente:

Cultura viva comunitaria. Se promueve la cultura viva comunitaria, concebida como las expresiones artísticas y culturales que surgen de las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades, a partir de su cotidianidad. Es una experiencia que reconoce y potencia las identidades colectivas, el diálogo, la cooperación, la constitución de redes y la construcción comunitaria a través de la expresión de la cultura popular (Ley Orgánica De Cultura 2016, 4).

Aun así, la ordenanza 0332 y 0282 resultan buenos ejemplos para observar como algunas expresiones de lo que también podríamos llamar “cultura popular” de grupos juveniles, sigue siendo considerada como formas de expresión irregulares que conciernen más al campo del urbanismo. Se pone en evidencia una contradicción que sigue teniendo origen en la rígida concepción con la que se interpreta la cultura; se asocia al patrimonio y a formas estrictas de comprensión de lo autóctono.

Con respecto al punto anterior, Andrade (2014) menciona que los dilemas sobre cultura en Ecuador se encuentran enmarcados principalmente por tensiones implícitas del concepto que son constantemente pasadas por alto al momento de definirla. Tanto la concepción del término como “universalista” y a su vez desde “relativismos particularistas”, han generado un entramado confuso a partir del cual “la cultura” se ha tornado altamente esquematizada y definida con un sentido patrimonial a partir de las estipulaciones de la UNESCO (Andrade 2014, 233 – 235).

¹⁰ Izreal (artista urbano y graffitero), en conversación con el autor, octubre de 2016.

Lo anterior explicaría entonces el por qué para Quito, toda expresión cultural está obligada a acogerse a las lógicas de una ciudad “patrimonializada”, lo que no permite tan abiertamente cambios estéticos que se encuentren al margen de dichas formas. Allí por supuesto, el graffiti sigue siendo un atentado constante de una ciudad idealizada estéticamente. En la misma línea, el sur es considerado como un lugar que rompe con la conformación de un discurso estético, directamente relacionado además a la consecución del valor simbólico del centro histórico y la progresiva ocupación del norte de la ciudad como lugar privilegiado para los sectores de mejores condiciones económicas.

Así entonces, la realidad que enmarca la producción de graffiti en Quito actualmente pasa por entender primero que nos encontramos en una ciudad a la que podría llamarse “hiper estetizada”, gracias a su condición patrimonial que impone rígidos esquemas de creación de sus imágenes, pero sobre todo, del uso del espacio público como uno de los ejes importante de ello. Segundo, que no siempre es posible llegar a acuerdos entre la municipalidad y los graffiteros, esto debido a un apoyo irregular por parte de la primera, pero también el hecho de que los graffiteros no siempre quieren o pueden esperar a que se produzcan dichos espacios. Y tercero, la inevitable constante del graffiti como acto espontáneo y transgresor de ciertas dinámicas urbanas.

Con respecto a lo anterior, Armando Silva (2013) comenta que el graffiti implica en su sentido más básico, tanto paredes dispuestas para la acción como el impulso ciudadano que lleve a la realización de una escritura y, al mismo tiempo, la configuración del muro como escenario representacional de un motivo. De tal manera, es necesario comprender a las pintadas en espacios públicos como objetos naturales de las ciudades a lo largo del tiempo - sin que esto signifique que sea una acción aceptada - que además se caracterizan estructuralmente como productos continuos de deseos urbanos, lo que explica su permanencia hasta el día de hoy (Silva 2013, 26).

Así entonces, hablar de deseos y a la vez de elementos tales como espontaneidad y transgresión, implica preguntar sobre el papel que juega el vandal dentro del graffiti en la ciudad. Para no complicar innecesariamente con categorías demasiado amplias y diversas con las que se ha intentado dividir los diferentes estilos de intervenciones urbanas, se puede resumir a este estilo específico - que es el más constante en Quito - como aquel que se elabora sin ningún tipo de permiso de autoridades reguladoras del espacio público o dueños de viviendas y establecimientos. Pintadas, rayadas rápidas hechas desde el anonimato - pero

con el reconocimiento interno del círculo graffitero - y que son precisamente las que suelen producir más incomodidad, molestia, e incluso desconcierto del transeúnte cotidiano a quien se le dificulta entender sobre el cómo y por qué de dicho acto.

Figura 2.2.



Graffiti vandal en la calle 6 de diciembre de Quito. Fuente: Fotografía Jonh Viasus 2015.

Es el graffiti vandal al que las autoridades encuentran como principal enemigo de la conservación del orden sobre la estética urbana. Aquellos garabatos que “ensucian” la ciudad y son producto de “vándalos” que, mediante actos “vandálicos”, irrumpen y atentan contra las normas e incluso la propia vecindad. No son de extrañar tales opiniones, ya que la construcción de la idea de espacio público desde un pensamiento civilista ha producido su concepción como lugar aparentemente armónico, de comunidad, en el que solamente los intereses comunes de la totalidad de la población son posibles (Delgado 2011, 22). Así, cualquier acto “enarmónico” resulta transgresor tanto para la ciudadanía como para las instituciones encargadas de su manejo y subsistencia.

La mayor parte de nociones negativas sobre el graffiti vandal están encaminadas hacia ideas de deterioro de los sectores donde son realizados. Además de la presencia de criminalidad con la que son asociados, se habla constantemente de una forma de detrimento tanto físico como moral de los espacios. Todo esto se relaciona directamente con uno de los aspectos más importantes para el caso de estudio; la experiencia visual con la que se delimita estéticamente

la construcción de la ciudad y el barrio. De tal manera, se considera que espacio público, valor, estética y visualidad van de la mano al momento de indagar sobre el papel del graffiti.

Dentro del contexto estudiado, el espacio público de Quito - más allá de lograr ser lo que las autoridades anhelan - sigue estando en constante disputa con distintos grupos graffiteros que mediante la ya clásica intervención vandálica, siguen demostrando el antagonismo sobre las posibilidades reales de un lugar común. Para ello, se valen de la acción prohibida reiterada que hace efecto en la visualidad de la ciudad y la convierte en campo físico y simbólico de batalla.

4. Solanda: barrio y graffiti

García Canclini (2001) concuerda con otros autores que “sólo es posible captar la complejidad de lo urbano si se comprenden las experiencias de comunidades, tribus y barrios como parte de las estructuras y redes que organizan el conjunto de cada ciudad” (Holston y Appadurai 1996, Hannerz 1992 en García Canclini 2001, 107).

Siguiendo la idea anterior, centrar la atención en un barrio como Solanda puede hablar también del sur de Quito, e incluso de la ciudad de Quito y sus dinámicas frente a la estética urbana. En un mismo sentido, y como también lo han expuesto autores anteriormente citados aquí [Carrión (2007), Silva (2013) y Santillán (2013)], abordar desde una perspectiva temática la ciudad implica a su vez dialogar de manera directa o indirecta con cuestiones económicas, culturales, políticas, comunicacionales, y demás aspectos que colaboran con el entendimiento del entramado urbano.

El primer encuentro con Solanda, producto del interés por la movida graffitera en Quito, se dio debido a consejos de amigos quienes me recomendaron el lugar, primordialmente para que conociera el sur de la ciudad y la movida graffitera allí. Según ellos, “el sur era otra cosa”, muy diferente al entorno acostumbrado de la vida flacsiana. Ne Al, graffitero colombiano que vive en Bogotá, pero visita constantemente Solanda debido a que vivió parte de su infancia allí, me comentaba:

Quando vivía en Quito, siempre fui acá de la zona (Solanda), y conocí a Místico y a Mamba, que ya también tienen como nombre. Por ellos es que he conocido a toda la gente del graffiti de la zona, por ellos conocí a la FTP, por ellos conocí a la VES, gente que empezó con nosotros y ahora ya es parte de la familia a la que uno pertenece.

Yo creo que el sur es lo más plagado de graffiti en la ciudad de Quito y donde están los mayores artistas de graffiti del sur, es en Solanda, o pues todos han parchado por ahí. En eventos que han sido en Solanda es donde he conocido a los “pirobitos” más ásperos de acá, a los tesos de tesos. La mayoría de graffiteros de Solanda son los que mueven la parada, son los que saben a quién brindarle un spot, entonces son como los dueños, los caciques. Y eso es lo que uno respeta, llegar a un barrio y poder pintar con los caciques de ese barrio.

He hablado con varia gente y me dicen que Solanda es de los barrios donde hay más graffiti. Y sí, en Solanda se ven muchos escritores y se ven cosas buenas, porque uno llega a un barrio y que lo vea todo plagado por ciertos personajes uno dice ushhh, es otro nivel, porque ya lo cogen en serio, no por bobada ni por burla, no por salir a gastarse un tag o una lata, los manes ya lo cogen en serio. La única parte donde se ve plagado es el sur y Solanda es uno de esos pedazos donde está plagado.

Acá hasta ahora están empezando a coger estilos, a hacerse del estilo de su propia crew, manejar sus letras, y eso es lo que hace crecer al movimiento. Últimamente se ha estado creciendo el movimiento acá, demasiado. En Quito, a dos años hacia acá, ha empezado a crecer mucho. No sé si será porque los ven pintando, o porque los ven parchados, o sólo porque les llama la atención, pero muchas de esas personas influyen a otras, a que se metan en esto, y uno no sabe que la otra persona, así sea muy chiquito, que se vaya a hacer algo más teso que uno. Eso es chimba, que uno llegue de aquí a veinte años y ustedes entrevisten a otra persona y el man sea el más teso de acá de Ecuador, y le diga no parece por Kaos, por la VES, por la FTP, por todos ellos me guie, ellos fueron mis ejemplos a seguir, entonces uno dice, bueno, por lo menos mi graffiti sirvió de algo.¹¹

A pesar de que la primera impresión fue menos “exótica” de lo que me esperaba, ya que Solanda no resultaba a simple vista un barrio distinto a cualquier barrio popular de Bogotá (Kennedy, Fontibón, Galán, Venecia, etc.), si resultó de mucho agrado volver a sentir calles más vivas, gente en abundancia por la calle comercial llamada “La J”, restaurantes, tiendas, panaderías, peluquerías, comercio informal, droguerías; todo aquello que después de las nueve de la noche era difícil de encontrar hacia el norte de la ciudad.

¹¹ Ne Al (graffitero bogotano), en conversación con el autor, junio de 2016.

Figura 2.3.



“La J”. Fuente: Fotografía Jonh Viasus 2017.

Aunque varias personas (taxistas, amigos quiteños, vecinos, por ejemplo) me advirtieron de “lo peligroso” que era Quito, sobre todo hacia el sur, la sensación de inseguridad tampoco fue palpable. Por el contrario, la mayoría de visitas al barrio fueron bastante gratas. La gran cantidad de oferta alimenticia, en su mayoría a precios bastante módicos, fue tal vez uno de los mejores aspectos a resaltar.

Por otro lado, la amabilidad de las personas con quienes se llegó a interactuar fue incomparable. La mayoría de establecimientos y viviendas que se llegaron a visitar, aunque modestos, estaban llenos de un sentido de vecindad que sólo tiempo después pude llegar a sentir en los entornos que solía frecuentar hacia el norte.

En ese mismo contexto, llegué a Black Book, tienda de graffiti en donde conocería a mis principales compañeros de investigación. Desde el primer momento, los dueños de la tienda de graffiti, o como bien dice su letrero “Graffiti Dealers”, se mostraron abiertos a colaborar en lo que se necesitara. Tal vez la buena disposición fue producto de quien nos presentó, amigo de larga data de ellos y habitante de vieja guardia del barrio.

Sin conocer mayor cosa del barrio además de las que he venido anotando, mis indagaciones comenzaron queriendo hacer preguntas en torno al graffiti y las experiencias de quienes, además de la tienda, conformaban una crew llamada FTP (Fuck Tha Police). Aunque las conversaciones informales fueron innumerables, fue Guff 45 quien brindó los primeros testimonios que servirían además para distintos ejercicios audiovisuales.

La entrevista con Guff 45, integrante y co - creador de FTP, ayudó a entender el origen de la crew y su sentido, esto muy ligado también a lo que se ha venido hablando frente a la intervención vandal:

Mí Aka¹² es Guff 45, tengo 29 años. Mi primer encuentro con el graffiti es en 1993 cuando llego al barrio de Solanda, y lo que más me impactaba era lo que las paredes estaban rayadas, de donde yo venía las paredes estaban limpias o en su defecto, deterioradas, pero no rayadas.

[...] Al transcurso de los años conocí a Frog, y una vez salimos a rayar y entonces los tombos nos cogieron y nos llevaron al cuartel, y ahí salió un man más tuco que me imagino era el que mandaba y salió a darnos un escarmiento pienso yo, pero o sea fue un abuso total de autoridad, fue como una brutalidad policiaca que siempre acostumbramos a decir, y entonces, con esto, tuvimos que venir a donde mi mamá porque pensaban que éramos como ellos, no sé, que éramos pobres y que robábamos, que se yo que piensan los manes, pero pienso que hasta ahora siguen en lo mismo.

Ese día nos golpearon, volvimos a la casa, pero ese mismo día volvimos a salir. Entonces salimos, rayamos, nos desahogamos, que era lo que nosotros hacíamos, y de ahí dijimos que necesitábamos algo que nos represente. Entonces pensamos, pensamos, pensamos, entonces a la final nos decidimos ponernos tres letras que era FTP, que significa “Fuck Tha Police”. Eso fue más o menos por el 2003, y con esto es más o menos el comienzo del crew.

De ahí nos vinimos con más gente que tenía la misma ideología y ya con eso nos fuimos haciendo más fuertes, en el sentido de que ya no éramos sólo dos, sino éramos ya tres, con el tiempo fuimos cuatro y así. Con eso ya sumamos gente que nos respaldaba. No gente importante con cargos en el gobierno, sino más bien nuestra propia gente, nuestros propios panas, funcionando como uno, como una sola crew que tiene como objetivo el pintar en contra de alguien que está ahí pero que nadie lo dice. La brutalidad policiaca nos pasa a todos y solo pocos se atreven a decirlo; entonces, pienso que por ahí está el que algo me represente. Por ahí va lo de la crew.¹³

La conformación de FTP proviene del acercamiento de Guff 45 a un nuevo lugar de residencia, el barrio Solanda, que conllevó a su vez al contacto con la práctica del graffiti. El establecimiento de lazos de amistad atravesada por el salir a rayar produjo además el evento coyuntural para el nacimiento de FTP, un encuentro desagradable con la policía que

¹² El Aka puede ser interpretado como seudónimo u alias, pero formalmente viene de la abreviación en inglés de la frase “Also Know As”, muy importante para la identificación en el círculo graffitero, ya sea en la interacción personal o en las firmas de la calle.

¹³ Guff 45 (graffitero), en conversación con el autor, abril de 2016.

determinó tanto la lógica fundamental de pertenencia a la crew como el papel antagónico de la policía.

Aunque imbuidos en un lenguaje propio del graffiti norteamericano, aspecto que se hace evidente sobre todo en el constante uso del idioma inglés o también en las formas de funcionamiento como grupo graffitero, Guff muestra la manera en que el barrio y sus particularidades del momento (años 90) generaron procesos culturales de construcción identitaria. La aprehensión del ejercicio de graffitear y sus códigos, en su mayoría foráneos, toman sentido en la experiencia barrial, no sólo por considerarse “un cuerpo” que conjuga varias personas de unas condiciones similares, sino porque se comparte el sentido antagónico anteriormente nombrado.

Figura 2.4.



Fuck Tha Police: Graffiti vandal de FTP crew en Solanda. Fuente: Fotografía Jonh Viasus 2016.

Para Hall (2013), las cuestiones de oposición son necesarias al momento de afianzar aspectos identitarios en personas o grupos que comparten un conjunto de símbolos y practicas particulares. Pero lo que importaría acá es que esta oposición crew / policía está mediada por una relación de poder bastante marcada:

Así, mientras que parece que no podemos desprendernos de ellas, las oposiciones binarias también están abiertas a la acusación de ser reduccionistas y bastante simplificadas, tragándose todas las

distinciones en su estructura más bien rígida en dos partes. Más aún, como el filósofo Jacques Derrida (1970) ha argumentado, hay muy pocas oposiciones binarias neutrales. Un polo es usualmente el dominante, el que incluye al otro dentro de su campo de operaciones. Siempre existe una relación de poder entre los polos de una oposición binaria. Debemos realmente escribir blanco/negro, hombres/mujeres, masculino/femenino, clase alta/ clase baja, británico/extranjero para capturar esta dimensión de poder en el discurso (Hall 2013, 432).

El antagonismo descrito es producto de un contexto muy propio. Solanda, para los años 90, era ya considerado un barrio popular, con una alta migración de ecuatorianos provenientes de distintos lugares del país, algunos con contactos familiares en Estados Unidos, y también una marcada presencia de colombianos. Al tiempo, y como se vio anteriormente, estas migraciones fueron las causantes de la llegada de la cultura hip hop que empezó a establecerse con fuerza en Solanda. Las características del barrio (popular, de migrantes, de dificultades socio – económicas, pandillerismo, presencia de drogas, estigmatizado) hacía que fuera el perfecto lugar para ser considerado un “ghetto” quiteño.

Sin embargo, los noventa son a su vez una etapa de transición tanto generacional como de la movida juvenil en Solanda. El testimonio de Christian Benavides, uno de los habitantes de Solanda que vio aquella transición y quién además hizo posible los primeros encuentros con Solanda y su gente, resulta sumamente útil para entender el proceso:

En los tiempos, hablamos de los noventas, este barrio era netamente rockero. Los raperos comienzan a entrar en el dos mil, con toda la ola de migración. Con la ola de migración empezaron a juntarse en la calle los muchachos, por ahí salió algún raperin y empezó toda la onda del rap como que más duro, y desplazó. Al tiempo de ahora, ha desplazado totalmente a la gente rockera. Rockeros ya casi muy pocos verás. Pero realmente este era un barrio rockero. Si conocías a Solanda era porque era un barrio de rockers.

Uno de los episodios más funestos que hubo era justamente lo... cuando Abdalá Bucaram era presidente, y tener el pelo largo era sinónimo de crimen. Y aquí hubo una vez un concierto en el MAUE, María Augusta Urrutia se llama ese colegio, y los vecinos llamaron a la policía y nos agarraron, nos metieron unas “pisa”, ¡nos cortaban el pelo con corta uñas! Esto tuvo una repercusión súper grande, salió en MTV internacional.

La ola de violencia era súper compleja porque la violencia era más por drogas, porque esta manzana era mía y de mis panas más que otra cosa. En ese tiempo había muchos bailes en terrazas, de ahí salen los Guffis, les conocimos a los “Guffis” (FTP) y a todos estos manes

loco, porque estos manes igual caminaban, les gustaba el reguetón, el rap, e iban a los bailes de terrazas. Antes todos los bailes eran en terrazas.¹⁴

Un asunto interesante tiene que ver con la represión y estigmatización que tuvieron en su momento las juventudes rockeras de Solanda. Aunque las características son bastante lejanas entre la cultura rockera y del hip hop, las dos generaciones se identifican como grupos segregados y víctimas de la violencia ejercida por la policía, que veía y sigue viendo en los grupos juveniles sinónimos de criminalidad. De tal manera, el menosprecio de los discursos juveniles a partir de la idea de proceso de vida transitorio y que el propio Feixa (1999) comenta, suele catalogarse como “una enfermedad que se cura con el tiempo” (Feixa 1999, 85), es lo que también hace que se den aquellas acciones violentas por parte de la policía que, considerándose con la autoridad moral suficiente, reprende a gusto aprovechándose también de su posición de poder institucional.

En cuanto al proceso de transformación cultural, si bien para Christian el momento crucial del establecimiento del rap (término que alude al principal género musical dentro de la cultura hip hop) es en los años dos mil, de acuerdo a los datos recogidos desde las investigaciones ya citadas y el testimonio de Guff 45, se puede decir que el proceso inicia hacia los años noventa y se acentúa en los dos mil. Antes, Solanda contaba con una cultura juvenil rockera que, como bien expone Christian, poco a poco fue siendo desplazada por nuevos grupos de jóvenes que se identificaban con el hip hop.

Al parecer esta transición, más que producir enfrentamientos entre los dos grupos (rockeros - hip hoppers), generó en su momento la continuación de problemáticas sociales concernientes a la distribución y el consumo de drogas. En otra de las conversaciones con Christian, comentaba que para su época (años 80) era muy común el consumo de ellas, más no la presencia de pandillas. Ya para los noventa, el consumo seguía siendo generalizado, incluyendo a las nuevas generaciones que, ya dentro de dinámicas propias del hip hop, acudían también al consumo de drogas como práctica cotidiana, así como a la sectorización de algunas manzanas por el control del negocio:

Antes era bien marcado lo de las pandillas. Se puso como un tiempo de moda. Llegaron a haber unas cincuenta pandillas en el barrio si no es más. Entonces cada barrio, cada manzana, cada sector tenía su... desde los “Latin Kings”, los “Slimers” y los “Vatos Locos”, que eran

¹⁴ Christian Benavides (habitante de Solanda), en conversación con el autor, mayo de 2017.

como las pandillas más grandes, hasta las pandillas más ridículas que eran como “Los Faraones del Rap”, cosas así que eran muchachos de cada manzana (risas). Es que justo se metió el rap, ahí fue la transición del rock al rap, hablamos del año dos mil ya. Ahí comenzó ya la nota de las pandillas como tal y vino con esta nota del rap verás. Yo supongo que con esta nota del guetto y estas guevadas. Y vino en esa época “Cypress Hill”, “Control Machete”, se puso de moda todas estas notas ahí.

Yo conocí muchos Latin Kings que vinieron de Estados Unidos y llegaron acá al barrio, de hecho vivieron un tiempo con nosotros. Nosotros éramos rockerotes y todos validos verga. A nosotros nos respetaban todos estos manes porque los coronas, los altos mandos de los Lating Kings, nosotros les teníamos de hijos. Nosotros les hacíamos fumar, les decíamos “fuma fuma”, y los manes blanqueadotes (risas). Y los manes dentro de un tiempo han sido los duros, los jefes de todos estos manes. Y nosotros llegábamos y les pegábamos así “que más Juampa”, ¡pa!, y un sequito de unas ochenta personas atrás “¡oye por qué te dejas pegar!” “No, los manes son panas”, y era porque teníamos un lazo más de confianza, más que el gueveo, era porque vivieron con nosotros, nos conocíamos full, pasamos hambre juntos. Yo tenía muchos panas que en la ola de migración se fueron papás, mamás, otros ni regresaron. Yo tenía un amigo en particular, uno de mis mejores amigos, tiene casi mi misma edad, yo soy mayor por seis días. Entonces, el man ponte, creció sin papá y sin mamá. Nosotros sabíamos a veces robarnos las cosas de la casa para la casa del man, o le ayudábamos a pagar el arriendo entre todos los panas.

Ahora veo que la música ha logrado, no desunir, pero ahora ya nos son los Lating Kings o los Vatos Locos Ahora son los hip hoperos, y dentro de los hip hoperos están “Mugre Sur”, los “Flava”, que son grupos musicales, que hacen su propia nota. Los graffiteros, que tú les chacha a los manes, pero que no son una pandilla como tal, sino que buscan su espacio, su parte creativa, artística, y lo expresan de esa forma, más allá de “estar delinquiendo” digamos. Aunque cuando están, no quisiera caer en esencialismos pero, se meten en ese vuelo de rapero y hay que ser violento no... se meten en ese vuelo los muchachos y saben estar haciendo guevadas.

Pero de ahí, que me llevo con toda la gente de ahora, tal vez por esta historia que te digo. Tal vez hay ahora muchachitos que cuando yo era pequeñito no me conocían, y peor ahora, y que ahora digamos son así los que manejan el barrio loco. Pero yo llevo, los manes tienen respeto, me saludan. O a veces ponte he visto que dicen “robémosle al man”, y se han gozado: “¡róbale!” jajajaja “¡róbale si puedes!”. Yo me gozo, porque tal vez si puede, pero yo les saludo: “qué más chamos”, y así, y jodemos, me pongo a conversar. Ponte un día estuvimos ahí en la casa de un pana, y han puesto unas cámaras de seguridad de esas chiquitas. Y llegan

los manes fumados, así todos locos “robémonos estas cámaras”. Y le digo “y para qué te vas a robar, te vas a sacar la puta colgado de ahí robándote la cámara para que te den unos tres dólares, cinco dólares, estas borracho. Más te vas a sacar la puta que por lo que te van a dar”, les digo, “o no entiendes esa lógica”, así le digo. Y el man, se ponen a pensar así en la “grifotera” y dicen como: “si, de gana me estoy sacando la pucta por guevadas”.¹⁵

El auge del hip hop en Solanda, producto del contacto migratorio con Estados Unidos, hizo que se replicara, a la manera quiteña, la conformación de pandillas que recogían lógicas “gangsta”; una variante plasmada en buena parte de la producción de música rap en la que se exaltan estilos de vida asociados al delinquir, territorialidades por el dominio del negocio de drogas y las acciones violentas, todo esto tomado como expresión propia de barrios marginales en el que la sobrevivencia depende “del más fuerte”. En una de las preguntas sobre graffiti realizadas al señor Navarrete, líder y habitante del barrio desde sus inicios, recordaba cómo fue la época más conflictiva con ciertos grupos juveniles asociados al hip hop y la comparaba con la situación actual:

Antes incluso era un poco más fácil conversar con los grupos antagónicos: los Latin Kings, los Vatos Locos... ¡y había batallas campales! Pero ahora no se les identifica así tan fácil.

Entonces salen del colegio, unos dos o tres muchachos, y se pegan por ahí los traguitos o están medio drogados, y se compran sus “pshhhhhhhh” (aerosoles). Entonces no es una organización con quien se pueda negociar, es individualmente.¹⁶

Según lo hablado con los integrantes de FTP, las pandillas han disminuido considerablemente, así como aquellas territorialidades de los noventa. Algunos grupos de graffiti que guardan aún lógicas similares, como SDS¹⁷ (South Dirty South), no tienen ya las mismas influencias barriales que las que se tenían en la época. Los consensos con los demás grupos de graffiti son claros, respetar las intervenciones realizadas por cada graffitero o crew, a no ser que ya se encuentre lo suficientemente deteriorada.

La disminución de la violencia gansta está marcada por la consolidación de crews como grupos culturales, ya sea alrededor de la música rap o del graffiti, con los que se viene

¹⁵ Christian Benavides (habitante de Solanda), en conversación con el autor, febrero de 2017.

¹⁶ Señor Navarrete (habitante de Solanda), en conversación con el autor, febrero de 2017.

¹⁷ Se intentó un acercamiento al grupo hacia inicios del 2017, sin embargo, los integrantes no se interesaron por la investigación. En uno de los recorridos por Solanda, Jhonny 81, otro de los integrantes de FTP, señaló uno de los graffitis de SDS y la manera en que este había sido tachado por alguien. Al respecto, Jhonny comentó que ello podría generar molestias en SDS por cuestiones territoriales en las que FTP no está incluida.

buscando en parte, la legitimación individual y grupal de personas que han venido siendo estigmatizadas socialmente por algunos habitantes del barrio, la policía, y entes oficiales que criminalizan dichas prácticas por medio de resoluciones municipales. En este camino, los integrantes de FTP hacen parte de un proceso legitimador, ya que por medio de la creación de la tienda se viene buscando un modo de vida que, sin dejar de ser alternativo, produce un efecto de inclusión a los ojos de quienes han venido viendo al movimiento como nocivo o peligroso:

Teníamos ciertas ideas de qué vamos a hacer de la vida y a qué le vamos a apuntar. Entonces decidimos apuntarle a algo en lo que realmente somos buenos, que era el graffiti, o pensamos que somos buenos. Bueno, eso lo decide cada quien que ve, pero comenzamos por ahí, viendo qué va a ser el futuro, qué es lo que vamos a hacer en sí, porque ya después que tienes 25 ya comienzas a pensar para dónde quieres jalar. Entonces dijimos: “bueno, pongámonos una tienda de graffiti”, y dijimos: “si ya, busquémosle el nombre”. Sólo nos faltaba el espacio...

[...] También apostamos full a la marca, manejar una marca como marca, no decir, “esto es el logotipo de mi negocio”, y gracias a Dios pudimos entender el valor de lo que es cuidar la marca, cómo movernos en las redes sociales, y pienso que eso fue lo que nos ayudó bastante, porque el momento en que decidimos ponernos la tienda, no nos pusimos la tienda como FTP, o sea como el grupo de graffiteros, sino que dijimos: “separemos las cosas mejor”, “porsia” llega a haber alguna cosa legal o alguna cosa.¹⁸

Al separar Black Book de FTP, el “cuerpo crew” del que nos habló en un inicio Guff 45 toma dos formas particulares. Por un lado se tiene una organización legalizada a partir de una marca que se dedica a comercializar productos para graffiti, incluyendo indumentaria, aerosoles, marcadores, cuadernos, etc. Curiosamente, el carácter de tienda, de establecimiento comercial a partir del cual se expenden diversas marcas de renombre mundial (Evans, Montana, MTN 94, entre otras), hace que no pueda tildarse de ilegal una práctica que es entendida dentro de dinámicas capitalistas. Sin embargo, es al final la propia tienda quien termina siendo el epicentro de la producción graffitera en buena parte del sur de Quito. El reconocimiento de Black Book ha hecho que muchos de los graffiteros de distintos barrios del

¹⁸ Guff 45 (graffitero), en conversación con el autor, julio de 2016.

sur acudan allí para conseguir implementos, participar en festivales, eventos, o simplemente para “bocetear”¹⁹ en la única mesa que se encuentra a la entrada de la tienda.

Por otro lado, se tiene a FTP como aquella parte vandal del cuerpo crew que se dedica a ejecutar las acciones transgresoras. Al final, una parte del funcionamiento de FTP crew depende del juego económico entre legalidad e ilegalidad, posible gracias a aquel intersticio del objeto comercial que, al ser producto, es completamente legal, pero al momento de darle uso, termina siendo herramienta de transgresión. Aunque la mayoría de los integrantes de FTP tienen trabajos alternos, el proyecto Black Book sigue siendo el intento por perpetuar el estilo de vida al que le han apostado:

Soy Jhonny 81. He firmado así durante hace ya algunos años Yo, además de hacer graffiti tengo un trabajo en una empresa. Tengo ya 28 años. He estado en esto ya casi 10 años. Seguimos pintando con los panas desde hace mucho tiempo, somos tres en esto.

Mi vida se mueve en el graffiti, mi vida diaria, cotidiana. Pero lo que me motiva es esto, pintar, decorar los muros, decorar mi barrio primero, y hacerlo de una forma diferente. Seguimos en esto, aunque nos pongan las leyes que nos pongan, porque eso es lo que nosotros queremos demostrar, que no es solamente una pintada nada más sino una mezcla de muchas cosas. Queremos hablar mediante los muros, y queremos decir lo que cada uno quiere, en la calle, a su forma de ser.²⁰

Se puede decir que el sentido más importante que puede llegar a tener la crew es el de familiaridad. Al final, e independientemente de las dos caras nombradas, la conformación de la crew implica directamente la creación de vínculos afectivos. En el caso de FTP, los integrantes comentan que fue a partir del encuentro en el barrio y de las experiencias vividas allí, en las calles, a través del graffiti, lo que llevó a pensar en la formalización de amistades entrañables expresadas como una crew:

Mi nombre es Frog 23, y soy de la FTP crew de Quito – Ecuador. Representamos arte graffiti. Estamos desde el año 2005 como crew. En lo personal, pinto desde que era niño, y con el paso del tiempo me fui desarrollando más hasta que conocí el graffiti, a los panas Guff 45, Jhonny 81, la gente de la crew.

¹⁹ “Bocetear” es un ejercicio básico. Desde los tags hasta las piezas más elaboradas parten de bocetos iniciales en cuadernos que pueden ser llamados “de práctica”. Es a estos a los que se les llama “black books”. En las palabras de Guff 45, “todo graffitero debe tener uno de estos”.

²⁰ Jhonny 81 (graffitero), en conversación con el autor, abril de 2016.

Más que panas somos considerados familia, con ellos estamos aprendiendo a crecer, expresando nuestro estilo, nuestra revolución que es en este caso con la pintura. Tratamos de expresar lo que sentimos. A veces protestamos mientras pintamos.²¹

Durante la mayoría de recorridos por calles y callejones característicos de Solanda, las pintadas de FTP remitían a gran cantidad de recuerdos, de experiencias con “los panas”. De esta manera, y aunque difícil de imaginar para el ojo desapercibido, cada pintada es para el grupo, parte de una memoria individual y colectiva plasmada en aquellas paredes atiborradas de tags y bombas, cúmulos de recuerdos de crews, generaciones de jóvenes que, por distintas razones, encontraron en el graffiti una manera de ser en el espacio público, siendo más que un lugar de tránsito, el entorno natural para el quehacer cotidiano:

Comienzo, como todos, a hacer graffiti en la última hoja del cuaderno, poniendo el nombre de uno o poniendo lo que se te ocurre en letras dobles, muchos tags. Igual, conocí mucha gente en el barrio, en esta parte del parque blanco, conocí amigos que tenían esta pasión por el graffiti, que era la de poder pintar lo que veías, entonces me enseñaron a rayar. Rayábamos en las resbaladeras, con marcadores de 8 mm la punta, biselada, entonces comencé a acercarme al graffiti de a poco.²²

Pinto en todo lado. Yo he visto gente que sólo pinta en el barrio y de ahí no salen. Quedarse quieto es... pierdes mucho tiempo in hacer nada. La idea es consumir latas, que te vean y contaminarles visualmente y ya. No hay objetivo a la final, pero yo me siento bien. Como que a la final el ser y el alma está ahí, y yo me llevo bien. En algún rato, como dice Ne Al, está la gente real y dice: “loco vi por ahí tu nota y sigue ahí ya cuantos años y vos sigues pintando, esa es loco”. Y nos ven felices, que estamos transmitiéndoles vida.²³

Mientras tanto, los vecinos del barrio en su mayoría ven con recelo al graffiti y sus practicantes. Aunque la experiencia o el conocimiento sobre el tema matizan considerablemente las opiniones, es posible decir que es sobre todo la práctica vandal la que más produce molestia en las personas. Carlos Orozco, colombiano radicado en Solanda hace aproximadamente 23 años, habla sobre cómo ve el graffiti allí:

Yo el tema de los graffitis lo conocí de pelado. Cuando era pelado yo fui break dancer. Por ahí conocí un poquito la cultura del graffiti, del buen graffiti, el graffiti artístico. Pero tuve un accidente y hasta ahí me llevo la carrera de bailarín de break dance.

²¹ Frog 23 (graffitero), en conversación con el autor, abril de 2016.

²² Guff 45 (graffitero), en conversación con el autor, febrero de 2016.

²³ Ka os (graffitero), en conversación con el autor, junio de 2016.

Sabía diferenciar lo que era bueno y lo que era rayar entre comillas. Ya después vine a aprender un poquito de lo que era esa cultura, pero cuando llegue a este barrio me di cuenta que era de mucha cultura musical en diferentes ámbitos. Hay mucho poder aquí en ese aspecto. Por estar unido a los chicos del grupo, a los del barrio, cada uno tiene una tendencia diferente. Hay los hip hoperos, los raperos, los reggaetoneros, los que tocan reggae, y por ese grupo de amigos conocí a los graffiteros. Entonces empecé a entender esta cultura, por qué rayaban, cuál era su arte; a diferenciar, y empecé a entender qué era porque ya con el conectarte con la gente, con los artistas musicales, los raperos me explicaron en lo que consistía el hip hop y que el graffiti estaba metido entre las ramas fuertes de la vaina.

Me gusta cuando es artístico, cuando se genera arte, se hace algo bonito, se embellece algo feo, y no me gusta cuando es vandálico, cuando sales y encuentras la puerta de tu casa o tu pared vuelta nada y no algo bonito. Admiro los buenos trabajos, pero veo que es un arte abandonado, muy poco apoyado por el Estado. Acá es penado fuertísimo, entonces: ¿cómo haces para generar un arte que es perseguido?

Yo también fui pelado, yo también fui loco, yo fui de la Nacional, entonces imagínese... entonces me acuerdo que alguna vez tuve mi primer tarro de pintura en spray, y la sensación de tener un aparato de estos, lo que uno quiere es rayar, escribir en donde sea. Además uno es desesperado buscando un punto en donde hacerlo. Cuando ya lo puedes hacer fluye esta magia, este poder.

Conozco muchos chicos porque he hecho bastantes documentales sobre el underground de eso, entonces como que: “no, que es un modo, un estilo de vida” y cada uno tiene su visión de eso. Como te digo, a mí no me mata el estar rayando paredes sin contenido. Chévere que usted deje una vaina que usted diga “uau que chévere”. Aquí por ejemplo hace poco hubo una afluencia fuerte de venezolanos a raíz del conflicto que hay, y me encuentro con un graffiti bien bonito, bien interesante, que decía: “fuera venezolanos de Ecuador. Atentamente: colombianos”. Entonces se encuentra uno con cositas bien interesantes. O por ejemplo cuando coges una pared que esta “vuelta nada” y la dejas bonita, me gusta, pero rayar por rayar no me mata a mí. Pero bueno, es un estilo de vida y toca dejarlos.²⁴

El señor Navarrete, fuente importante para conocer la historia del barrio por su incidencia como dirigente, comentó esto:

Nosotros hicimos pintar hace poco tiempo aquí el mercado, y usted le ha visto. Y vaya a ver si entiende algún graffiti que tenga un mensaje, que sea beneficioso, incluso para ellos mismos...

²⁴ Carlos Orozco (colombiano habitante de Solanda), en conversación con el autor, diciembre de 2016.

no. Usted aquí encuentra pintados, rayados, los medidores... no tiene sentido. Yo estoy de acuerdo de si hacen un graffiti, hasta para admirarlo, que tenga un significado, pero yo estoy completamente en desacuerdo de ese tipo de actitudes de los jóvenes, porque ellos querrán dar un mensaje pero ni a los contrarios de ellos no le ubican qué es lo que dice.

[...] En la mayoría de las casas casi ya ni pintan. Entonces cogen y ponen baldosa o ponen cerámica, para evitar los graffitis.

Usted tiene su casa. Usted coge, le arregla a su casa bonita, y al otro día, “pun”, rayado. Por más cosa que le hagan, usted se va a molestar. Ese es el malestar. Porque no hay lugares adecuados para que alguien que le gusta hacer sus cosas vaya y exprese su pensamiento, incluso su descontento.

Yo estoy de acuerdo que cada uno tiene que expresarse a su manera, pero no transgrediendo los derechos de las otras personas. Usted tiene todo su derecho de hacer, hasta donde tiene un límite que le coarta la situación; mi derecho también. Entonces eso no se respeta. Pero si yo tengo una casa y una fachada bonita, y si viene un grupo y dice: “vea, yo quiero hacerle una fachada en su casa”, como lo hacen en algunas partes, yo dijera: “píntele”.²⁵

Blanca Álvarez, habitante del barrio desde hace 18 años, lugar en el que vive y se sostiene económicamente gracias a la tienda que posee, dijo lo siguiente:

¿Qué piensa de los graffitis del barrio?

Eso se ve feo pues. Da mal aspecto a la ciudad.

¿Por qué cree eso?

Porque a veces pintan bonitas cosas, pero aparte pintan otras cosas que no llaman la atención.

¿Por qué cree que pasa eso?

Creo que es porque andan los chicos sin trabajo, desocupados; por la desocupación.

¿Cómo le gustaría ver al barrio?

Para lo que era antes si ha cambiado... Será porque hasta las diez de la noche atiendo. Ya después dicen que es peligroso.

¿Qué le falta al barrio?

Que pongan unos juegos bonitos, y no los que estaban para estar sentados los que se drogaban. No ve como venían ahí en los juegos... ahí si era peligroso.

²⁵ Señor Navarrete (habitante de Solanda), en conversación con el autor, febrero de 2017.

¿Le han pintado la casa?

Sí.

¿Y qué ha hecho?

Vuelta volver a pintar. Por eso ya no pinta el Enrique (el esposo), porque dice: “vuelta para que me pinten”... sólo así el cemento y no más.²⁶

De esta manera, el barrio Solanda está mediado tanto en su estética como en sus relaciones sociales por el graffiti. Las intervenciones “vandálicas” hacen sentir desde la visualidad cotidiana a los graffiteros del lugar, mientras que la preocupación vecinal por sus fachadas hace que incluso se cubran con baldosas de diseños diversos para facilitar la limpieza de los graffitis, configurando cada vez más un barrio estéticamente “embaldosinado”.

Las intervenciones a través de la práctica graffitera han llevado a que, por medio de conflictos, molestias, rabias, increpaciones o incluso resignación, los habitantes se tomen como una cuestión muy seria e importante la forma en que se intervienen los espacios públicos. Así se reflexiona directa o indirectamente por el delgado límite de lo público y lo privado: a partir de las experiencias de “pintar y volver a pintar” los elementos que, considerados parte de su propiedad, miran a la calle, exponiéndolos a los azarosos e indescifrables tags de jóvenes aparentemente anónimos, pero que al final son también sus propios vecinos.

²⁶ Blanca Álvarez (habitante de Solanda), en conversación con el autor, septiembre de 2016.

Capítulo 3

Graffiti y audiovisual

1. Graffiti, graffiteros y audiovisual: usos y construcciones de lo audiovisual en torno a la práctica graffitera quiteña*

Además de considerar al graffiti como un elemento fundamental para la comprensión de algunas dinámicas de apropiación del espacio público desde iniciativas ciudadanas - que propenden por prácticas irregulares que posibilitan la construcción simbólica y estética de aquellos -, nuevas tendencias apuntan al trabajo con medios audiovisuales como una tarea paralela que viene siendo cada vez más habitual.

Las intervenciones urbanas, en su mayoría ilegales, son constantemente grabadas y reproducidas en redes, dando reconocimiento a la labor realizada y al mismo tiempo produciendo cierto tipo de archivo audiovisual graffitero. Lo anterior hace parte entonces de un acervo de imágenes de la ciudad, de los espacios públicos, y de las cotidianas intervenciones sobre los mismos.

Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (2004) conciben que toda producción de imágenes conforman buena parte de las realidades socio - culturales contemporáneas en constante construcción. Al respecto las autoras comentan:

Las imágenes no sólo nos rodean, también nos configuran, no sólo las interpretamos, sino que las construimos, las creamos. Por ello, forman parte del proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y, en este sentido, forman parte también de nuestra realidad “interna”, forman nuestra subjetividad. Por este motivo, una aproximación cultural a la imagen nos recuerda que las imágenes que elaboramos no son sólo un reflejo de nuestro mundo, sino que configuran nuestro mundo simbólico y, por lo tanto, nuestra realidad más vital: lo que pensamos y sentimos que somos.

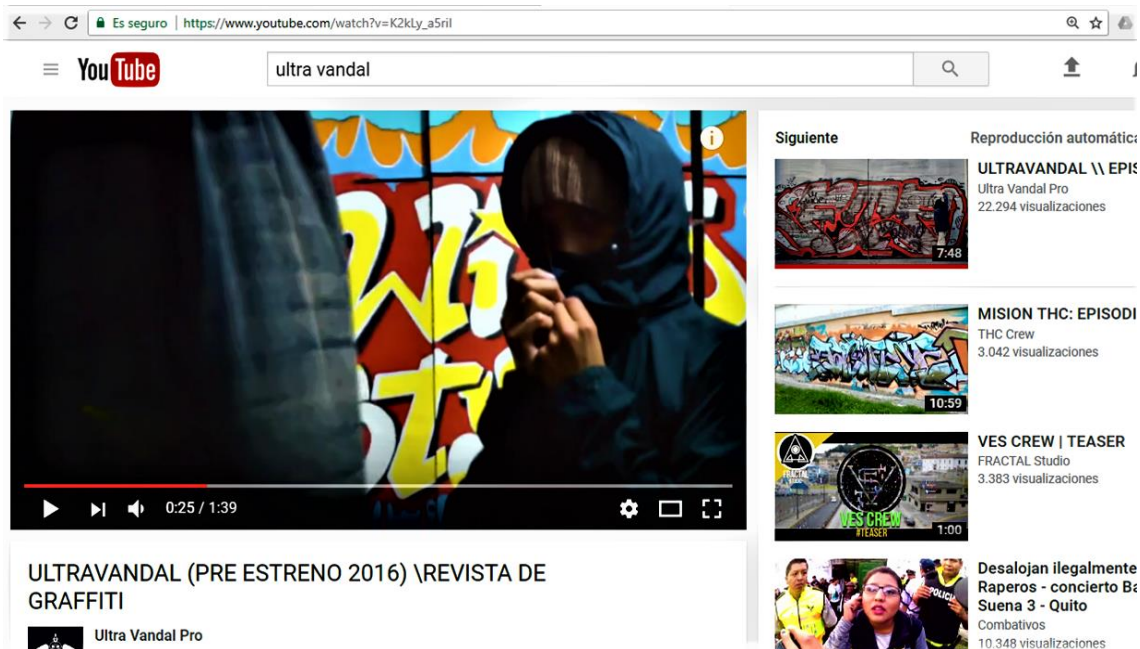
[...] Las imágenes configuran nuestro entorno, tienen efectos reales sobre la conciencia y sobre la acción humana, sobre nuestras relaciones sociales y con el medio natural, sobre nuestra percepción de los otros pueblos y de nuestra identidad; por esto decimos que constituyen la realidad en que vivimos (Ardèvol y Muntañola 2004, 13-14).

* El presente sub acápite surge en su mayor parte del trabajo final para la materia de Antropología de la Representación dictada por el profesor Hugo Burgos en el año 2016 para la maestría de Antropología Visual en FLACSO - Ecuador.

Se puede decir entonces que el espacio público es construido y reconstruido con el graffiti, pero a su vez, los propios graffiteros se construyen desde las imágenes que producen, tanto en los muros como a partir de sus producciones audiovisuales. En otras palabras, mientras los graffiti son creaciones que reflejan construcciones identitarias individuales y colectivas plasmadas en el espacio público, la praxis del graffiti ha venido construyendo otro tipo de imágenes expresadas audiovisualmente. La presencia en las calles no se evidencia solamente por el propio graffiti o las firmas, sino que es también registrada por cámaras usadas por los propios graffiteros para, posteriormente, producir narraciones audiovisuales que son subidas a internet. El “estuve aquí” es acompañado por un registro que permite observar el proceso de intervención, sus avatares, y puede ser replicado a un público amplio.

Estas creaciones muestran una especie de ciudad underground, aquella ciudad diurna y nocturna en la que grupos de jóvenes salen a bombear el espacio público sin que muchos se den cuenta. La ciudad graffitera ya no está exclusivamente en el espacio público físico, sino que ahora se encuentra también de manera virtual y a disposición de quien interese. Es por este último factor - la facilidad de acceso a este tipo de información - que suelen manejarse con bastante cuidado las identidades de quienes aparecen en escena.

Figura 3.1. Video de pre estreno Ultra Vandal.



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=K2kLy_a5riI 2016.

En este punto, se debe anotar que narración y discurso son puntos fundamentales para la comprensión de estas construcciones audiovisuales. Stuart Hall (2013), en su análisis sobre el concepto de discurso de Foucault, escribe:

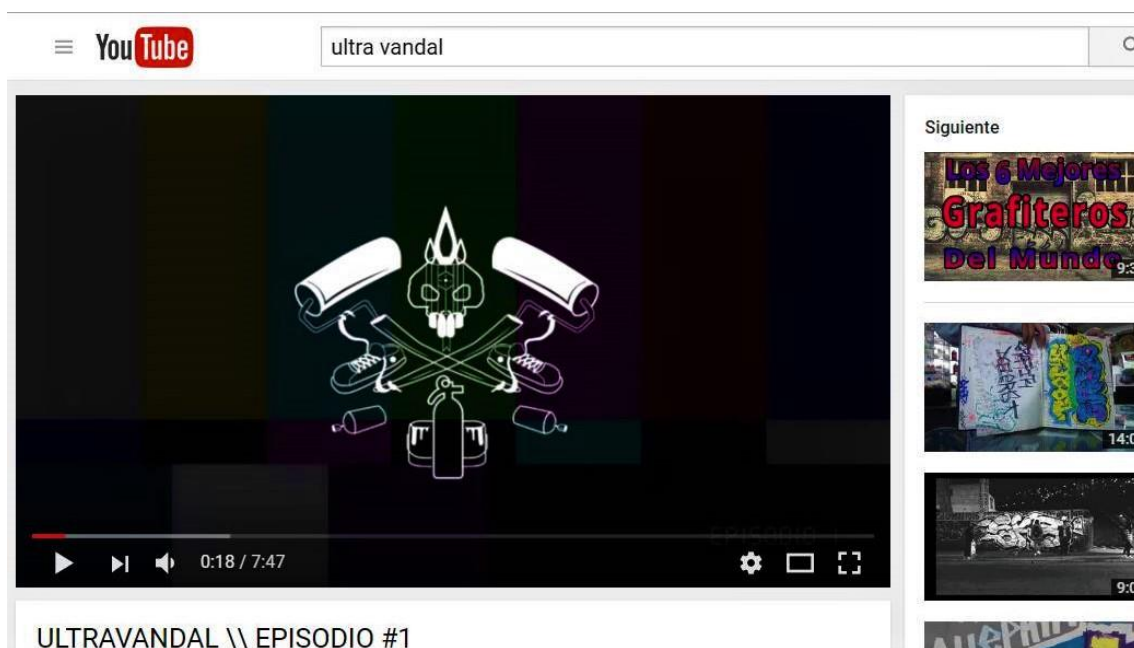
Es un concepto sobre el lenguaje y la práctica. Intenta superar la distinción entre lo que uno dice (lenguaje) y lo que uno hace (práctica). El discurso, dice Foucault, construye el tópico. Define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca de un tópico. También influencia el modo de poner en práctica y usar las ideas para regular la conducta de los otros. Así como un discurso “rige” ciertos modos de hablar sobre un tópico, definiendo un aceptable e inteligible modo de hablar, escribir o comportarse; del mismo modo por definición, “excluye”, limita y restringe otros modos de hablar o conducirnos en relación con el tópico o de construir conocimiento sobre el mismo (Hall 2013, 483).

A pesar del énfasis en una concepción hegemónica del discurso, el razonamiento es útil en la medida en que nos habla sobre la relación entre práctica y lenguaje, pero también en cómo el discurso determina formas de comportamiento. Para el caso, hablamos de un comportamiento contestatario como eje del ser graffitero y que implica unas formas específicas de construcción de sus imágenes.

De tal manera, es importante entender que hay una estrecha relación entre el graffiti y la ciudad que se concreta básicamente en configuraciones discursivas que giran alrededor de la manera en que la ciudad se utiliza. Esta utilización, sobre todo en lo que tiene que ver con aspectos del llamado “espacio público”, es a su vez una cuestión que conlleva a la manera en que la ciudad es representada. Dicho de otra manera, la forma en que se usa la ciudad está en directa relación con lo que se quiere representar de ella, y así mismo, es allí donde surgen las discursividades propias del tema.

El movimiento de producción audiovisual graffitero “ultravandal” (en el que FTP ha participado) es uno de los más notorios en el trabajo con lo audiovisual. Este reúne gran cantidad de intervenciones de distintas crews, grabadas y editadas para posteriormente montarlas en la red de Youtube principalmente. Buena parte de los graffiteros de la ciudad han quedado registrados en alguno de los videos realizados por este grupo de trabajo que se identifica bajo el sello de una calavera cruzada por dos rodillos, acompañada de latas, botes de pintura, un extintor y unos tenis de estilo hip hop.

Figura 3.2. Ultra Vandal Episodio #1

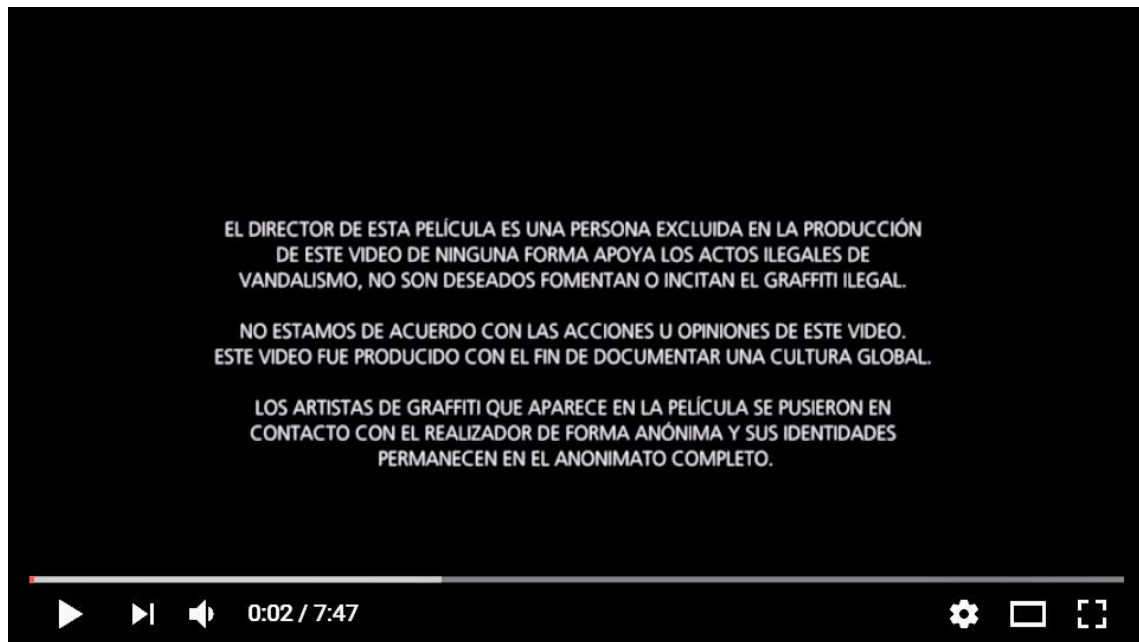


Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=mMCEeLd0I44&t=2s> 2016

Junto al tema vandal, se suman aspectos direccionados hacia la transgresión constante, tanto de las leyes como del espacio público que, en contraposición al sentido democrático con el que se pretende manejar desde el discurso institucional, se concibe como lugar de apropiación cotidiana y desmedida. Los escenarios son ampliamente diversos, al igual que las técnicas y estilos utilizados. Desde intervenciones realizadas con marcadores especiales en ventanas, señales de tránsito, paredes y demás, hasta algunas a gran escala realizadas con extintores, los graffiteros registrados, literalmente se apropian de cuanto lugar vean propicio para una pintada.

En todas las producciones audiovisuales señaladas se mantiene constantemente el anonimato de los personajes; gorras, pasa montañas o pañoletas, acompañan los recorridos. Con una misma intención, la forma de edición de los productos es llevada de tal manera que la identidad no se ponga en evidencia. En uno de los videos encontrados, la edición estuvo a cargo de una persona ajena al grupo, por lo que el inicio del video está acompañado del siguiente anuncio:

Figura 3.3. Producción audiovisual vandal y anonimato



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=mMCEeLd0I44> 2016

Así entonces, lo importante es sobre todo, mantener oculta la identidad de los integrantes de la crew en el medio masivo, ya que esto les podría generar problemas con las autoridades municipales al ser considerados contraventores constantes de las normas vigentes de manejo del espacio público. En diálogos entablados se habló varias veces de todas las complicaciones que se pueden llegar a tener al ser identificado como graffitero, ya que tanto los policías como incluso los propios vecinos han llegado a utilizar la violencia como represalia por las intervenciones realizadas.

Por lo anterior, el sentido vandálico de las intervenciones se encuentra acompañado de la construcción de imágenes anónimas e identidades ficticias (nombres ficticios) a partir de las cuales se manejan los audiovisuales, así como también la manera en que se reconocen entre ellos en el día a día. Se puede decir que, en paralelo a la vida cotidiana en donde se encuentra incluida las relaciones familiares, vecinales o laborales, se da la necesidad de creación de identidades alternas que permiten la realización de la práctica, disminuyendo riesgos tanto para sí mismos como para personas cercanas a ellos. La mayoría de identidades alternas son construidas a partir de experiencias de vida o de elementos de gran importancia individual

(ídolos, gustos personales, etc.), por lo que normalmente se encuentran cargadas de altos contenidos simbólicos.¹

Sin embargo, el juego con el anonimato ha producido la asociación del graffitero como delincuente, generando procesos de otrificación constantes. Personas ceñidas a los discursos oficiales del espacio público conciben a todo aquel que salga de estos como un “otro” que atenta directamente con sus deseos de imagen sobre la ciudad o el barrio. En cierta medida, el anonimato necesario para lograr intervenciones ilegales sin mayores problemas posibilita al mismo tiempo la criminalización desde el punto de vista institucional, policial, y de parte de algunos habitantes vecinales. Esto lleva a pensar que la presencia en el espacio público está legitimada siempre y cuando sus ocupantes sean visibles y fácilmente identificables.

Contrariamente, el anonimato lleva a la asociación con sentidos negativos de la persona.

En su análisis sobre los discursos del otro, Hall (2013) comenta:

Las fronteras simbólicas mantienen las categorías “puras”, dando a las culturas significado e identidad únicas. Lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar”: la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritos. La tierra en el jardín está bien pero en la habitación es “asunto fuera de lugar”, un signo de contaminación, de fronteras simbólicas que están siendo violadas, de tabúes rotos (Hall 2013, 433 - 434).

Para el caso, buena parte de lo que el autor llama categorías “puras” sí se encuentran escritas, cristalizadas en leyes y códigos de conducta, o en su defecto, penales. El graffitero es en suma un desadaptado en el momento en que decide afectar aquel espacio sagrado al que se le ha denominado “espacio público”. Irrumpe a su antojo rompiendo intencionalmente las normas que, en teoría, garantizan la democratización del espacio. Allí se convierte en el otro criticado, perseguido, discriminado, criminalizado. Paradójicamente, es a través de la creación de un “otro” de sí mismo (concretado en el Aka), como se logra también cierto grado de protección, e incluso reconocimiento dentro del ámbito del graffiti. Es precisamente en ese punto donde toma valor la producción de videos graffiteros, ya que con ellos se dan a conocer los trabajos realizados, la calidad de los mismos en un amplio sentido (técnica, lugar, riesgo, complejidad)

¹ Como apunte, debo decir que al momento no conozco los nombres reales de ninguno de los graffiteros entrevistados. No considero que se deba a una desconfianza hacia el investigador, sino más bien una costumbre bastante interiorizada a la que me adapté desde el primer acercamiento. Aunque podría preguntar los nombres reales, sería una cuestión innecesaria para la investigación, además de irrespetuosa con los compañeros con quienes he venido trabajando hasta el presente año.

y la persistencia del graffiti como hecho constante e inagotable dentro de la estética de la ciudad.

Por otro lado, el graffiti ha venido siendo también abordado de manera significativa por los medios de comunicación públicos y privados. Aunque estos no dependen de ninguna manera de los graffiteros, su incidencia en el abordaje sobre el graffiti y el espacio público es contundente, sobre todo en la conformación de la opinión pública sobre el tema. Es por esto que se considera que la construcción discursiva audiovisual sobre dichas temáticas no puede comprender únicamente la producción graffitera, sino que se deben incluir esas otras formas a partir de las cuales se forman imágenes del graffiti.

Noticias producidas con respecto al graffiti y la ciudad de Quito muestran un conjunto de posiciones en las que se evidencian dos tendencias que van definiendo el manejo mediático. Mientras algunas toman al graffiti como una práctica vandálica que daña la imagen de la ciudad, haciendo énfasis en relaciones de dicho elemento con términos como “suciedad” o “desorden”, otras muestran un cierto sentido de incorporación dentro de las dinámicas ciudadanas, regulado por entidades oficiales que definen tanto los espacios como las maneras de proceder “correctas” al momento de realizar una intervención.

En una línea similar, se habla de arte urbano, aludiendo a tendencias estéticas relativamente novedosas que apuntan a un tipo específico de intervención en la cual se lleva el arte de galería a las calles, ya sea replicando murales de artistas altamente reconocidos o promoviendo incentivar a los graffiteros en la adopción de una estética similar a la del arte de galería. También se promueve que cada intervención esté dentro de todos los parámetros legales del momento. En resumen, se intenta delimitar tanto el sentido estético de toda intervención callejera como los parámetros institucionales que deben regir las mismas.

Cada una de las noticias maneja sobre todo un discurso que enfatiza en los usos correctos e incorrectos del espacio público, este último tratado como lugar definido casi por sentido común. Aunque la mayor parte del tiempo se habla de espacio público haciendo referencia a lugares de tránsito (calles, paraderos, semáforos, etc.), es evidente la importancia que se le da a la opinión oficial como principal exponente de lo que debe ser dicho espacio. El testimonio de servidores públicos es a su vez acompañado de un buen número de opiniones ciudadanas que refuerzan, el ideal de una ciudad en la que toda intervención debe estar regulada por entidades públicas y sus representantes. Aunque los ejemplos recogidos fueron variados, el

siguiente ejemplo mediático - tal vez el más reciente hasta el momento - sirve para ilustrar el manejo mediático:

Graffitis: una realidad que ensucia el sur de Quito (Graffitis invaden los espacios públicos del sur):

Esta es la calle José Abarcas ubicada en el sur de Quito en el sector de Solanda. Prácticamente no hay una vivienda que no registre graffitis o manchas en su fachada.

Los vecinos de Solanda dicen que la situación es insostenible:

Opinión ciudadana (Sección): “Los vecinos del barrio quieren tener un barrio bonito, bien pintado, pero más se demoran en pintar, que los chicos en graffitear”.

En este sector no se libran ni las paradas de buses, o el parque ecológico que ya no tiene más espacio para los graffitis. Desde la Secretaría General de Coordinación territorial del Municipio de Quito, nos indican que ya trabajan en un proyecto para hacer frente a este tema a través de un sistema interinstitucional.

José Luis Guevara (Secretario de coordinación territorial): “Ya hemos iniciado conversaciones con colectivos, en donde ellos nos han manifestado desde su experiencia también como ve este tema del “arte urbano” por decirlo algo. Entonces vamos consensuando con ellos, espacios donde ellos puedan expresarse y así, de esa manera, tener un apoyo con estos colectivos. Creemos y estamos convencidos de que el control más acuerdos con estos colectivos, y más los ciudadanos empoderados en el control de nuestro espacio público, podemos tener un resultado favorable para esto”.

Quienes fueron captados por las cámaras del ECU 911 fueron retenidos y obligados a pintar lo que ensuciaron, y otros a realizar trabajos comunitarios. Así continúa esta lucha por la recuperación y el cuidado del espacio público, mientras las autoridades planifican una fuerte campaña de concienciación de la importancia de cuidar nuestro entorno.

En Quito, Jorge Loayza, 24 Horas.²

Lugares limpios, rigurosamente manejados por la municipalidad, desde las leyes hasta los procedimientos, son acompañados por una construcción discursiva que apunta hacia una manera particular de lo que se podría llegar a llamar “ciudad deseada”. Mitchell (2005) ya ha hablado de las imágenes deseantes, aludiendo a la idea imágenes productoras de deseos por

² Jorge Loayza, “Graffitis: una realidad que ensucia el sur de Quito”, vídeo 03:08, <http://www.teleamazonas.com/2016/05/grafitis-una-realidad-ensucia-sur-quito/>

parte de los observadores. Para el caso, no son los graffitis propiamente los objetos detonadores de deseos, sino que es la propia ciudad concebida como imagen la que genera los distintos posicionamientos discursivos.

La ciudad concebida como imagen es al mismo tiempo generadora de deseos; una imagen deseada dentro de parámetros construidos y establecidos. Pero entonces ¿hay alguna relación entre la ciudad deseada y ciudad representada? Desde lo expuesto hasta el momento, la imagen de la ciudad conjuga el deseo y sus formas de representación. El deseo de una imagen de ciudad particular conlleva a formas de representación de la misma. Se puede decir que, aunque la imagen de la ciudad de Quito no es propiamente la que se desea desde una posición oficial – institucional (y en muchos casos ciudadana), el trabajo noticioso trabaja en pro de una forma de representación.

Aunque las calles de Quito se encuentran altamente graffiteadas debido a deseos propios del movimiento y sus estéticas particulares de intervención, las imágenes de los noticieros muestran distintas críticas y prácticas llevadas a cabo para una construcción estética homogénea y altamente delimitada. Teniendo en cuenta que estos noticieros buscan llegar a públicos masivos, es de agregar que la llamada “concienciación” frente al manejo de los espacios públicos, de la que se habló en el ejemplo anterior, es una manera de difundir una única perspectiva de imagen de ciudad.

La ciudad deseada y representada se concreta en discursos y acciones grabadas meticulosamente para públicos, en su mayoría ya adaptados a dichos discursos de ciudad. Al respecto, Ardèvol y Muntañola explican que toda imagen consumida se encuadra en contextos determinados que fijan el modo de ver y concebir las imágenes, y que inevitablemente determina las opiniones de las mismas (Ardèvol y Muntañola 2004, 19).

En este caso, los discursos difundidos no son novedosos, sino producto de tradiciones teóricas modernas en las que el espacio público debe ser indiscutiblemente un lugar democrático, y por ende, en manos de las instituciones garantes de ello (Carrión 2007). Así, dichas formas de representación son también repeticiones de discursos sobre la imagen idealizada de ciudad. Ciudad idealizada, deseada y representada, todo en constante interacción.

Encuentro entonces un juego complejo de legitimación y deslegitimación en el que los usos audiovisuales son fundamentales para ello. Mientras las voces oficiales encuentran lugar en los noticieros, las redes sociales son el lugar en el cual el movimiento graffitero viene

ganando reconocimiento y legitimación desde la figura clandestina. Aunque estos últimos no son pensados propiamente para lograr una legitimación en los sectores que ven con ojos criminalizadores la práctica, si son producciones que consolidan a la misma dentro de sus ejecutores.

Mientras las imágenes noticiosas dan a conocer una lucha institucional por el control del espacio público, la producción audiovisual graffitera muestra que dicha lucha es perdida todos los días. Lejos de un control real de la estética urbana por parte de la institución, el movimiento graffitero continúa demostrando que las disputas por la imagen de la ciudad no siempre pueden ser consensuadas, menos aun cuando se parte de imposiciones bastante alejadas de una construcción colectiva real, incluyente y fuera de parámetros de subordinación.

2. FTP y la experiencia de construcción audiovisual colaborativa

La razón principal que conllevó al planteamiento de un producto audiovisual fue pensar en la relevancia de las imágenes alrededor del graffiti en Quito. Mientras los graffiteros utilizan cada vez más el video como herramienta de comunicación, legitimación y representación de sus modos de vida a partir de la práctica graffitera, los medios masivos de comunicación, sobre todo noticieros, han venido divulgando imágenes negativas que la mayoría de veces acentúan los sentidos criminalizadores con los que se ha concebido la práctica desde visiones institucionales. Ante dicho escenario, la investigación no podía ser ajena al fenómeno, concebida además a manera de cierta lucha de imágenes a partir de las cuales se vienen estructurando las maneras de pensar el graffiti, los graffiteros, la estética urbana, el barrio y la ciudad.

De tal manera, buena parte de la carga simbólica y discursiva debía ser manejada a partir del uso de las propias imágenes, concibiendo al audiovisual como un lenguaje que maneja sus propios códigos y que sólo pueden ser expresados desde allí. Aunque se intentara explicar la manera en que se construyen las distintas narrativas sobre el graffiti quiteño a partir de un texto escrito exclusivamente, elaborar una narrativa propia que juega con algunas de las imágenes encontradas en el camino investigativo y también con aquellas elaboradas y pensadas para los objetivos particulares de la investigación, ayudó a enriquecer el trabajo desde aquel plano audiovisual que consta de sus propias maneras de construcción y diálogo con la sociedad.

También se considera que la producción audiovisual proporcionó la posibilidad de un mayor acercamiento al grupo social, desarrollando en conjunto una tarea de interés para las dos partes. Poner en escena al barrio, graffiti y graffiteros, utilizando la cámara como eje de interacción y generación de argumentos, permitió un dinamismo que muy seguramente no hubiera sido el mismo al prescindir de ella. Aunque normalmente las indagaciones sobre fenómenos sociales utilizan herramientas y métodos diversos para el levantamiento de datos (encuesta, etnografía, entrevista, etc.), la mayor parte del tiempo son elaborados exclusivamente por el investigador, e incluso llegan a pasar desapercibidos por el actor social quien se ve presa de un cúmulo de preguntas curiosas sobre un tema determinado. En este caso, el uso de la cámara compromete a las partes en tanto se juega con la construcción de imágenes y discursos estéticos más que con una construcción individual del investigador exclusivamente pensada para la argumentación académica. Para el caso, la importancia de la generación de imágenes sobre el tema conlleva una labor de alta responsabilidad en un ámbito en donde la visualidad es un ejercicio constante; ésta es precisamente una de las razones por las que el compromiso e interés por el trabajo audiovisual se hizo completamente relevante.

Tanto para graffiteros como habitantes de Solanda, la elaboración y utilización de imágenes audiovisuales representaron la posibilidad de re-construcción de sí mismos ante una ciudad que viene - también por medio de imágenes y testimonios audiovisuales – estigmatizándolos, ya sea por las preconcepciones negativas de la práctica graffitera o por las construcciones peyorativas del sur de Quito. De tal manera, la lente concebida como herramienta propia de la reivindicación, denuncia, o la aprehensión de la complejidad social, amplía los espectros de interés e interacción de los actores sociales en el trabajo de campo del investigador, acercando los fenómenos e intereses particulares desde la preocupación ética-política de aquello que quedará registrado como forma de mostrarse a sí mismos ante públicos futuros a los que se procura claridad de posicionamientos. Se constituye así, a partir de los intereses diversos, un mismo lugar para el aprovechamiento: la cámara como colaboradora en la construcción y difusión de discursos en un mundo altamente mediatizado. En esta línea, Carmen Guarini comenta:

Hoy sabemos y podemos afirmar que la imagen filmada no es meramente el resultado de una captación, de una reproducción inocente, sino el resultado de una relación que implica las partes que la construyen (filmador y filmado) y el objeto que media en esta relación (la cámara, el equipo técnico). Por eso la imagen no vehiculiza sólo información sino también expresión, pero el valor etnográfico o antropológico de la misma no es una propiedad del

objeto producido (la imagen) sino el producto de una relación entre las partes que la constituyen (Guarini 2014, 113 – 114).

Así, el trabajo investigativo en Solanda implicó también una tarea adquirida como proceso de aprendizaje personal y a su vez como un compromiso implícito con el grupo de graffiteros de FTP. Teniendo en cuenta que buena parte de las investigaciones de maestría terminan siendo productos que en pocas ocasiones van más allá de cierto carácter endógeno del conocimiento académico, se consideró que podía ser importante la generación de un producto audiovisual que sirviera tanto a graffiteros como al investigador para los fines que se vieron necesarios por cada quién. Por tal razón, se planteó la idea de un documental colaborativo.

Ahora bien, a pesar de que el entendimiento del término “documental colaborativo” encierra distintas maneras de trabajo, la siguiente cita resume en buena manera los aspectos que se consideraron importantes para su comprensión:

Para empezar, es posible identificar diferentes formas y modalidades de colaboración. Esta suele referirse a la relación entre el antropólogo-documentalista y los sujetos-personajes, pero puede darse igualmente entre diferentes personajes delante y/o detrás de la cámara; el tipo más básico radica en la aceptación de los sujetos para ser grabados y brindar su testimonio, para convertirse en personajes de un documental. También puede suceder que las distintas comunidades tomen las cámaras por iniciativa propia o a través de un proceso de transferencia de medios, o se involucren en la elaboración del guion, o participen en recreaciones y dramatizaciones, como actores que se representan a sí mismos, o que con su voz y sus testimonios formen la pista sonora en la posproducción, o bien como parte de la cadena de promoción, difusión y distribución del filme (Zirión 2015, 57 – 58).

Mientras tanto, Ardèvol define:

La propuesta del cine participativo es buscar formas de colaboración entre el realizador y la comunidad filmada; esto supone dar un paso más hacia la integración del sujeto en todos los niveles de la producción cinematográfica, desde su concepción hasta sus metas, ponerse a disposición de los sujetos y, con ellos, construir el texto. De esta forma, el cineasta reconoce su entrada en el mundo de los sujetos y les pide que impriman directamente sobre el celuloide su propia cultura. Explicitando su rol, el cineasta logra un incremento del valor del material como dato. Mediante su interacción consciente, logra un mayor flujo de información. Y ofreciendo a los sujetos participar en el filme consigue una mayor comprensión de su mundo. De este intercambio entre realizador y sujetos surge un proceso dinamizador; el producto final será mucho más denso y preciso sobre las formas en que los sujetos perciben el mundo. Pero

también conseguirá un efecto dinamizador en la comunidad. La colaboración de los sujetos en la toma de decisiones sobre el rodaje y el producto supone considerarlos como co-autores; además supone que el filme tendrá una utilidad para ellos y repercutirá en sus vidas. El público a quien va destinado el film es también, y ante todo, la propia comunidad. No es un "contra-regalo" en el sentido de Jean Rouch, sino que el film es también propiedad de las personas que han colaborado en la producción y responde a sus expectativas. El film etnográfico es, desde esta perspectiva, una co-producción. (Ardèvol 1994, 113 – 114).

La intencionalidad de la construcción audiovisual no fue entonces un acompañamiento o refuerzo de la investigación estrictamente académica. Se pensó para un trabajo de campo en donde los intereses del investigador no resultaran ser una camisa de fuerza que delimitara con ortodoxia el proceso, sino más bien lo contrario, que abriera la posibilidad de interacción total, así esto conllevara a alejarse de los centros de interés delimitados inicialmente para la indagación.

Con ello no se pretendió exponer a las personas como dueñas de una razón principal, sino una realidad poco conocida en donde se lograra visibilizar a los graffiteros como seres humanos que construyen sentidos en la ciudad a partir de intervenciones visuales contundentes que despliegan la relevancia del “ver la ciudad”. El ejercicio del graffiti es a su vez una manera de apropiación de la mirada, llamando la atención en el espectador desprevenido para quien, posiblemente, los distintos espacios del entorno público pasarían desapercibidos de no ser por la generación de incomodidad, curiosidad o molestia a partir del objeto visual. Sin duda, la ciudad es construida en buena medida por el ejercicio visual sobre sí misma o incluso por los fenómenos de invisibilización que también se dan allí.

Así entonces, el producto audiovisual determinó metodológicamente la creación conjunta de un “texto” altamente comunicativo, maleable, accesible, de fácil distribución, llamativo, y que permite cierta economía discursiva a partir de la cual es posible exponer un conjunto de vivencias, prácticas y sentidos que comúnmente, o a simple vista, parecieran carentes de toda coherencia social.

2.1. De la teoría a la práctica

El aterrizaje metodológico y de las ideas expuestas anteriormente comienza por un primer acercamiento a mediados del 2016. Después de algunos diálogos iniciales que iban consolidando el conocimiento mutuo con FTP, se dio la oportunidad de crear un primer producto que hablara básicamente de la propia crew. Adicionalmente, se intentó incluir parte

de los intereses investigativos propios con respecto a la estética urbana, enfocando esfuerzos para ello en la asociación del graffiti con la estética barrial. En cuanto al espacio público, se pensó inicialmente que el tema iría surgiendo a medida que se fuera trabajando en el quehacer graffitero, pero resultó siendo un tópico algo difuminado en este primer ejercicio.

Esta primera experiencia de trabajo audiovisual resultó bastante enriquecedora ya que permitió una compenetración con los integrantes de FTP, cuestión que no hubiera sido posible mediante la realización de entrevistas etnográficas alejadas de la incursión en intervenciones. El acompañamiento a la realización de graffitis y los recorridos por Solanda mediados por la cámara animaron a las dos partes, principalmente porque se produciría un producto audiovisual que serviría para el reconocimiento de la labor realizada por FTP, como producto investigativo, y también para la promoción de la tienda de graffiti Black Book.

Aunque en una primera instancia el primer producto terminó siendo más útil para el ejercicio académico, ya que las ocupaciones de los integrantes de FTP y del investigador no permitieron concretar una buena manera de difusión, para el 2017 se llegó al *II Festival de Cine Etnográfico del Ecuador*, oportunidad perfecta para realizar algunas correcciones que fueron sugeridas por FTP después de diálogos y que permitieron mejorarlo. Después de los ajustes realizados, se envió al festival un segundo corte, quedando seleccionado para su presentación:

Figura 3.4. Black Book - FTP en el Festival de Cine Etnográfico



Fuente: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-cine-etnografico-llega-a-7-parroquias>

2016

Aunque no se esperaba algún tipo de reconocimiento además del ser seleccionado y proyectado, el producto terminó ocupando la primera plana del diario El telégrafo en su sección cultural, convirtiéndose en la imagen publicitaria del evento. Si bien el primer pensamiento fue de preocupación, teniendo en cuenta la importancia del anonimato para los integrantes de FTP, el reconocimiento del audiovisual produjo a su vez cierto sentido de legitimación del grupo. La narración terminó siendo expuesta como la historia de tres jóvenes habitantes de Solanda que hacen “arte urbano”. Sin mayores molestias o peros, la cuestión fue motivo de alegría conjunta.

Con lazos aún mayores producto del reconocimiento del festival y el medio de comunicación, el trabajo siguió su camino, esperando realizar un tercer producto que logrará concretar algunas ideas a las que no se llegaron anteriormente. Sin embargo, distintas eventualidades entorpecieron las labores, provocando conversaciones esporádicas vía internet por donde se realizaron correcciones, comentarios y generación de ideas para la escaleta inicial.

Adicionalmente, Black Book venía organizando eventos culturales de graffiti y rap que relegaron al nuevo producto a un segundo plano en las labores cotidianas de FTP. Con todo, se siguió trabajando de acuerdo a las posibilidades, quedando en responsabilidad del investigador la mayor parte del producto audiovisual. Se introdujeron las principales ideas del grupo graffitero pero también se dio vía libre para la inclusión de elementos audiovisuales que contribuyeran con la investigación académica. Como constante, la flexibilidad narrativa del audiovisual siempre estuvo presente de parte y parte.

Es importante considerar que aunque nunca se dieron momentos de desencuentros contundentes, si se llegó a un punto en el que se sintió un agotamiento mutuo de trabajo, aspecto que causó la pérdida relativa de entusiasmo por un nuevo producto. Sin mayores dilemas al respecto, se concentraron esfuerzos en el acercamiento al barrio desde habitantes de Solanda distintos a FTP: otros actores de la escena del graffiti en Solanda y Quito, artistas urbanos con quienes se realizaron algunas entrevistas y vecinos del barrio que aportaban desde sus puntos de vista a la investigación.

Mientras la experiencia de trabajo con graffiteros era fácilmente lograda por el uso de la cámara y su importancia como herramienta legitimadora, muchos de los vecinos del barrio la miraban con desdén. Ya fuera por timidez, desconfianza o desinterés, el uso de la cámara se tornó difícil para el acercamiento a los testimonios vecinales. Solo gracias a algunos conocidos, y acudiendo al sentido de vecindad muy propio del contexto quiteño - que toma

además un poco más de fuerza hacia el sur desde mi perspectiva - se logró que algunas personas “acolitaran” con la investigación de buena manera.

Las preguntas que surgieron por parte de las personas entrevistadas apuntaban hacia el ¿para qué hablar del graffiti? y, especialmente, una preocupación sobre dónde saldría la entrevista. Algunas de las respuestas coincidían con opiniones recogidas por medios de comunicación; reflejaban el descontento haciendo énfasis en la pared como parte de la propiedad privada, concibiendo la fachada una extensión del inmueble, por lo que debería idealmente reflejar los deseos estéticos del dueño. Algunos tomaban ciertas formas de acción para evitar al graffiti en la fachada, como por ejemplo poner baldosas que permitan borrar sin mayor dificultad las firmas. Los disgustos iban acompañados de argumentos criminalizadores de la práctica; todo a manera de testimonio con esperanza de difusión masiva.

Lugares que se consideraron importantes para la sociabilidad barrial como el mercado, estaban fuertemente restringidos para poder grabar allí. Durante la toma de fotografías y grabaciones, se acercaron guardias para preguntar el objeto de las mismas y solicitando los permisos respectivos, evidenciando un sentido de cuidado de la imagen del lugar. Por fortuna, las personas encargadas no tuvieron mayores reparos para permitir el registro.

Otro aspecto importante con respecto al trabajo audiovisual fue la aparición de cierta sensación de inseguridad al momento de utilizar la cámara y demás instrumentos de grabación en campo. Los testimonios y consejos de habitantes del barrio con respecto a robos y actividades delictivas realizadas por grupos tanto del barrio como de los alrededores, fueron produciendo una prevención constante, cuestión que se sintió sobre todo cuando se estaba grabando en solitario o con poco acompañamiento. Reflexivamente, esto se pensó como un impedimento investigativo, ya que la naturalidad con la que se debe abordar el trabajo de campo se dificultó notablemente. La única manera de buscar solución fue procurar estar acompañado de algún conocido del barrio la mayor parte del tiempo en que se realizaban grabaciones en la calle.

Con todo lo anterior, el trabajo investigativo realizado a partir de herramientas audiovisuales implicó siempre tener en mente el alto grado de responsabilidad sobre la imagen de las personas. Mientras el trabajo con graffiteros dependía de la consecución de un producto satisfactorio y flexible, involucraba al mismo tiempo el cuidado de los mismos frente a una práctica estigmatizada y perseguida por la policía y algunos habitantes de Solanda.

Manteniendo el debido respeto por las opiniones vecinales, estas fueron consideradas de trascendencia para una mirada crítica sobre el fenómeno, pero evitando caer en algún tipo de menosprecio o reproducción de estigmatizaciones sociales, teniendo en cuenta que al final, el posicionamiento del investigador se inclinaba primordialmente hacía la comprensión de la práctica graffitera. Aun así, se debe apuntar que fue trascendental el exponer distintas posiciones de los actores involucrados en el tema. Con esto no se buscaba la generación de una ilusoria imparcialidad, sino que parte de un necesario posicionamiento ético frente a los actores. Antonio Ziri3n comenta al respecto lo siguiente:

Toda filmaci3n de un documental es un encuentro, una oportunidad de di3logo entre personas. Hay una constante retroalimentaci3n entre quien representa, lo representado y la representaci3n, que puede ser vista como una experiencia, un performance o un experimento de relaci3n social (Ziri3n en D3az y P3rez 2012, 128).

As3 pues, la dimensi3n 3tica con los actores involucrados se convirti3 en, como lo ha llamado Ziri3n (2012), “un dilema que plante3 paradojas sin 3nicas salidas”, pero abri3 m3ltiples opciones en donde se hizo necesario identificar cu3les eran las m3s adecuadas para la manera en que se abordaba la investigaci3n (Ziri3n en D3az y P3rez 2012, 124).

Para finalizar el cap3tulo se debe anotar que uno de los mayores retos audiovisuales estuvo en lograr mostrar a Solanda en sus particularidades. M3s all3 de que esto se haya logrado satisfactoriamente o de manera parcial, sirvi3 sobre todo para tomar mayor conciencia en que el lenguaje audiovisual sigue siendo un proceso de aprendizaje. El ejercicio investigativo y las clases respectivas de maestr3a ayudaron a ver los aciertos y falencias que seguramente quedaron reflejadas en el producto final. Las necesidades de formaci3n y pr3ctica en narrativas y herramientas audiovisuales son procesos de largo aliento que resultan altamente provechosas al momento de una investigaci3n como la planteada aqu3.

3. Graffiti en Solanda: din3micas de construcci3n est3tica de un barrio al sur de Quito (Gui3n documental)

El gui3n documental incluido en esta secci3n de acuerdo a las estipulaciones de FLACSO, tuvo algunas modificaciones a partir del trabajo de rodaje en campo. Las ocupaciones laborales de los integrantes de FTP, las obligaciones acad3micas que hac3an parte del ciclo pedag3gico y las propias condiciones cotidianas de las din3micas barriales iban marcando los cambios sobre la marcha. Por ende tanto el gui3n como la escaleta no tuvieron mayores transformaciones sobre el papel a los planteados inicialmente, raz3n por la cual lo presentado

a continuación hace parte de las ideas primarias que se lograron consolidar escrituralmente de manera conjunta con FTP. A continuación los resultados:

Story line

Solanda es un barrio al sur de Quito, un barrio popular. Allí sobresale el comercio, el movimiento, la viveza propia de un barrio popular, pero sobre todo sus graffitis. Firmas, bombas, murales, y en resumen, todo tipo de pintada urbana. Sin embargo, un barrio graffiteado es también un barrio de conflictos por sus espacios, adentrado en una guerra simbólica entre muros, postes y andenes, entre lo que es mío, de todos, y de nadie.

Aunque la presencia de grupos de graffiteros (crews) es amplia, la de Fuck Tha Police es contundente. Se apropian, rayan, bombardean con graffitis, guste a quién le guste. Gustos y disgusto, vecinos molestos, comprensivos o simplemente indiferentes, autoridades vigilantes, todos en un mismo barrio; en el tire y afloje constante por lo que se ve y también por lo que no.

Sinopsis

El barrio Solanda es uno de los barrios más representativos del Sur de Quito. Además de su historia como proyecto de vivienda popular, es actualmente uno de los barrios con mayor densidad poblacional, amplias dinámicas comerciales y particularidades culturales que hacen del lugar uno de los entornos urbanos más importantes para ésta parte de la ciudad.

Uno de los aspectos más notorios del barrio es la constante presencia de graffitis, elemento indiscutible en la estética del mismo. Sin tener un dato numérico fehaciente al respecto, no es descabellado pensar que aproximadamente el 90% de sus espacios públicos (calles, parques, callejones, etc.) se encuentran marcados bajo diversos estilos de “rayadas”, realizadas además en buena medida por sus propios habitantes. Lo anterior no significa que dicha práctica sea aceptada por el resto de sus habitantes o mucho menos por la municipalidad y sus reglamentaciones al respecto. Siendo así, ¿Cómo es que se construye la estética del barrio Solanda a partir del graffiti? Teniendo en cuenta principalmente que las dinámicas de construcción están mediadas por conflictos que refieren a divergencias entre puntos de vista sobre la manera en que se deben intervenir los espacios públicos, procurando allí una materialización que tenga efectos, sobre todo, en el campo de lo visual.

La historia gira en torno a algunos de los graffiteros de Solanda, a la manera en que han venido relacionándose con el barrio, y sobre todo, a sus concepciones frente al graffiti y su papel dentro de la estética del barrio. Sin embargo, la perspectiva graffitera se pone en diálogo tanto con aquellos habitantes fuera de la escena del graffiti, como de la municipalidad y su papel de ente de poder oficial que norma y regula el uso de los espacios públicos.

Así entonces; calles, muros, callejones, esquinas, andenes, y demás elementos de lo público, son el escenario primordial en el que se desarrollan las tensiones constantes alrededor del graffiti, las posibles disputas por espacios concebidos de maneras diferentes, la práctica como tal, y las distintas interacciones entre actores y el entorno urbano.

(Lo anterior es una sinopsis provisional, que será modificada a partir de la historia que se elabore con FTP).

Perfiles de personajes y locaciones

Fuck Tha Police (FTP), es uno de los crews o grupo de graffiteros más reconocidos dentro de la escena del sur de Quito. Aunque sus marcas distintivas pueden verse en otros lugares de la ciudad, es en ésta parte de la ciudad en donde se hacen más evidentes. Guff 45, Frog 23 y Jhony 81 son los miembros más importantes del crew, quienes además de trabajar en conjunto en las calles, tienen una tienda de graffiti a la que le apuestan parte de sus vidas como proyecto productivo atado a su pasión por la práctica. De tal manera, ya sea desde la legalidad o ilegalidad, la cotidianidad de los personajes está rodeada de aerosoles, marcadores, bocetos, indumentarias, y demás elementos del quehacer graffitero.

Guff 45: Tranquilo, silencioso, reflexivo. Aunque pareciera uno de los miembros más pasivos de la crew, es tal vez la cabeza de ella. Trajinado por su forma de vida pasada, su estado de salud no es el mejor durante buena parte de sus días. Aun así, sigue adelante con sus estudios de diseño gráfico, con su novia y su hijo. Pero su principal actividad sigue siendo aquella que tanto lo impactó al llegar al barrio: los graffitis. Se sigue moviendo, con su vandal, con sus letras, que al final son para él, el verdadero graffiti.

Frog 23: También de pocas palabras, incluso más que Guff. No siempre anda con ellos, pero es otro de los fundadores de FTP. Pocas palabras, la mayoría contundentes del tipo “sí” o “no”. Su mejor lenguaje está en sus graffitis.

Jhony 81: Extrovertido, performático, casi rock star. Él si habla, a veces más de lo que uno quisiera. Muy alegre, también padre de familia, trabajador de banco, hincha ferviente del Barcelona. Su Facebook se mueve todos los días, entre el apoyo a su equipo y contiendas ideológicas con otros graffiteros, y es que para él también el graffiti es su modo de vida, su sentir, su barrio.

Los tres personajes confluyen en la práctica graffitera, pero sobre todo en uno de sus proyectos como amigos entrañables, Black Book; una tienda graffitera. Allí venden aerosoles, camisetas, marcadores, gorras, pasa montañas, cuanto instrumento se use para salir a las calles a rayar. La tienda es a su vez un punto ciego, un lugar parecido al espacio público, porque ahí se mueven entre lo legal y lo que, en teoría, no se puede. El sistema posibilita el lucro, la iniciativa, la pequeña empresa, y también todas esas cosas que él mismo procura evitar. Se puede decir que Black Book es la coyuntura, la bisagra que posibilita a FTP moverse entre lo legal y lo ilegal.

Las locaciones estarán determinadas por los espacios propios del barrio en los cuales suelen moverse los integrantes de FTP. La mayoría de ellas serán exteriores (calles, parques, callejones, etc.), pero también se tendrá muy en cuenta la tienda de graffiti y - de ser posible - las casas de algunos de los integrantes. También es importante tener en cuenta que puede darse la posibilidad de trascender los límites barriales teniendo en cuenta que en muchas ocasiones las pintadas son realizadas en otros lugares de la ciudad, lo que no obstaculiza la mirada local que se pretende tener de Solanda.

Los moradores, es decir los vecinos del barrio (tenderos, habitantes, transeúntes) también son personajes importantes para el audiovisual. Aunque no es posible generar una descripción detallada de ellos ya que no se ha logrado un acercamiento a éstos por el momento, se espera lograr poco a poco entablar conversaciones - a manera de entrevista etnográfica - que permitan conocer sus puntos de vista sobre el barrio, los graffitis, y sus vecinos productores de rayadas.

La posición institucional se verá representada por aquellas imágenes de archivo en donde dichas voces hagan presencia. En su mayoría se han encontrado buenas imágenes que hacen referencia sobre todo a las estipulaciones jurídicas frente al manejo del espacio público y la realización de graffitis en él. Se enfatiza en las prohibiciones y las multas, además de las medidas que lleva a cabo la municipalidad para el permanente control de la práctica graffitera.

Es necesario aclarar que también se espera dar uso de diversidad de imágenes de archivo, tanto de graffiteros como de noticieros, las cuales servirán de apoyo al momento del montaje y se conjugarán con las narraciones que sean recogidas en el trabajo de campo. Sin embargo, serán escogidas cuidadosamente para que sean coherentes con la línea argumentativa.

Tratamiento

Se propone contar una historia que enlace la práctica de los graffiteros de FTP, sus productos visuales (incluyendo aquí tanto los graffitis como algunos audiovisuales realizados por ellos mismos) y la manera en que la estética barrial se construye a partir de relacionamientos vecinales. Por tanto, la atención central y el eje narrativo serán llevados principalmente desde la voz de los graffiteros, sus experiencias como moradores e interventores de la estética del barrio Solanda. A su vez, dichos testimonios serán contrastados con voces de habitantes del barrio que no estén relacionados con la práctica, pero que de seguro tendrán opiniones diversas frente al tema. La voz institucional también será tenida en cuenta, ya sea por medio de entrevistas a funcionarios o la utilización de imágenes de archivo de medios masivos de comunicación (noticieros y prensa).

De manera general, las entrevistas que se realicen van a enfocarse en las historias de llegada al barrio, teniendo en cuenta el alto grado de migración al que está expuesto Solanda. A partir de allí, se buscará interrogar sobre la relación que pueda haber entre llegada e instalación en el barrio y la forma en que se generan las iniciativas por intervenirlo a partir del graffiti, pero también, las resistencias o divergencias frente a esa manera de intervención urbana. En resumen, se busca comprender las relaciones entre historia e identidad barrial a partir del uso de sus espacios públicos para la ejecución de pintadas y las distintas dinámicas que surgen a partir de ello.

Llagadas y partidas, estadias fugaces o largas, lugares altamente concurridos por gran cantidad de personas de las cuales algunas se quedan y otras se van, todo aquello posiblemente reflejado en el sin número de graffitis que evidencian tanto física como metafóricamente la historia del barrio, sus características particulares y las formas de relacionamiento con el mismo por parte de sus moradores. De tal manera, se piensa una narración que comience por historias de llegadas, prosiga con formas de interacciones que muestren la manera en que se ha venido construyendo la estética del barrio a partir del graffiti, y que finalice con testimonios de partidas en las que los graffitis terminan siendo también los principales protagonistas y narradores de todo aquello que pasó por allí. De una u otra

manera, la interpelación con los graffitis conlleva a una elaboración de memoria barrial escrita en sus superficies. Ésta perspectiva no deja en un segundo plano la estética, sino más bien propende por la idea de que una estética barrial depende directamente de la historia del lugar y sus habitantes.

Algunas secuencias propuestas:

Inicio: Créditos FLACSO.

Secuencia 1: Imágenes rápidas de archivo de noticieros, acumuladas, de diferentes épocas.

Secuencia 2: Panorámica de Quito e imágenes de distintas calles de la ciudad, incluyendo también caras, animales, lugares emblemáticos.

Secuencia 3: Imágenes de Solanda. Esquinas, parques, gente, graffitis.

Secuencia 4: Tienda de graffiti Black Book, tomas del quehacer cotidiano en la tienda, de sus espacios, planos detalle de sus vitrinas y demás elementos de la tienda.

Secuencia 5: integrantes de FTP hablando de su barrio, de lo que piensan de él.

Secuencia 6: Imágenes de archivo de graffiteros, de intervenciones, sobre todo nocturnas.

Secuencia 7: Entrevistas con vecinos barriales, de sus distintas perspectivas del barrio, enfocadas sobre todo al graffiti.

Secuencia 8: Integrantes de FTP hablando sobre sus graffitis, sobre sus opiniones de lo que hacen en las calles del barrio.

Secuencia 9: Autoridades municipales, voces institucionales sobre el espacio público.

Secuencia 10: Recorridos por las calles con FTP; las historias de sus graffitis, lo que dicen o esperan que digan.

Secuencia 11: Planos detalle de graffitis a ritmo acelerado, acompañado de música ecuatoriana.

Secuencia 12: Opiniones concluyentes reunidas. Imágenes cortas de los integrantes de FTP, de vecinos, de autoridades municipales, que hagan alusión a conclusiones individuales finales; rápidas, ya sean concretas o divagantes. Al final no hay una sola respuesta, hay varias,

entremezcladas, que den a entender que no hay una respuesta final, pero sí un barrio lleno de diversidad y de contrastes.

Secuencia 13: Final. De nuevo Quito y sus espacios urbanos (Eco vía, calles y demás). Tomas rápidas en donde preponderen los graffitis y la gente, todo acompañado de música ecuatoriana.

Fin: Créditos finales a todos los participantes y FLACSO.

Propuesta estética

Se espera generar constantemente contrastes entre colores llamativos y grises, haciendo alusión a la relación entre los colores del graffiti y los lugares en dónde son pintados. En un mismo sentido, se espera conseguir un buen número de planos detalle de todo tipo de elementos graffiteros a la par de logares propicios para intervención. Dichas imágenes serán importantes para la atmosfera visual. Lo anterior debe estar acompañado de sonidos ambiente, pero también de algunos que sean producto de los propios elementos (latas, marcadores, etc.) en contacto con las superficies. Así entonces, grises de ciudad y coloridos graffitis, sonidos urbanos y que hagan referencia a aquellos que son producidos específicamente por el acto de graffitear, todo bajo ambientes fríos y cálidos, dependiendo de la locación y el momento.

En cuanto al ritmo, éste será principalmente rápido en todo lo que haga referencia a imágenes de archivo o tomas callejeras, pero se espera que el producto final general sea acelerado la mayor parte del tiempo, tal como normalmente implica toda intervención ilegal, también llamada vandal desde el quehacer graffitero. Sin embargo, es posible que el ritmo desacelere notablemente en aquellas entrevistas que se consideren demasiado importantes para el tema del graffiti y su relación con el espacio público. Aquí también se le dará preponderancia a la historia barrial desde sus habitantes.

Uno de los aspectos más complicados será el de manejo de iluminación, teniendo en cuenta sobre todo que buena parte de las tomas se realizarán en ambientes difíciles de controlar como los exteriores. Se procurará evitar la sobreexposición y jugar con la luz que el día posibilite. Ya en interiores, se usarán las luces que sean necesarias para lograr el mejor resultado posible. De ser necesarias tomas nocturnas, la iluminación estará limitada por los equipos de grabación que se utilicen, sin importar que se genere ruido o demás efectos, ya que se considera que esto ayudará a la construcción del ambiente de intervención graffitera.

Por el lado de la musicalización, se propone evitar a toda costa la asociación del graffiti con el Rap o Hip – Hop (y derivados), y más bien dar una identidad más “autóctona” al utilizar música ecuatoriana. Aunque no es muy común, la revisión de archivos audiovisuales graffiteros ha evidenciado el gusto por el uso de música propia del Ecuador, alejando la tradicional asociación entre graffiti y los géneros musicales anteriormente nombrados, muy propia del contexto norteamericano. Aunque la práctica del graffiti se puede encontrar en la mayoría de ciudades a nivel global, se considera importante generar un ambiente muy autóctono, para lo cual es muy importante el uso de musicalización que apunte a ello.

El montaje obedecerá a lo descrito anteriormente en las secuencias esperadas. Sin embargo, tanto las secuencias como la escaleta, y de ser posible el montaje teniendo en cuenta los tiempos de entrega, esperan ser construidos o reformulados en trabajo conjunto con FTP. El trabajo colaborativo será crucial para el producto en general, por lo que hay que aclarar que toda la propuesta está expuesta a cambios a partir de un trabajo previo que espera realizarse lo antes posible.

Cronograma (tentativo)

1. Concreción de ideas con respecto a: ideas centrales, escaleta, tratamiento, y demás aspectos que se consideren importantes para una construcción colaborativa. Entre el 4 y el 14 de febrero.
2. Selección de imágenes de archivo: 18 al 21 de Febrero.
3. Concreción de plan de rodaje teniendo en cuenta tiempos de FTP: 25 al 26 de febrero.
4. Rodaje 4 al 31 de marzo.
5. Montaje y edición: 8 al 23 de abril.
6. Revisión conjunta con FTP 29 de abril.
7. Revisión con tutora: 1 al 5 de mayo
8. Correcciones: 13 al 20 de mayo
9. Entrega final 31 de mayo.

Equipo técnico

Debido al amplio interés de FTP por la producción audiovisual, se espera que durante buena parte del rodaje sean ellos mismos parte del equipo técnico. Sin embargo es una cuestión que falta por concretar debido a las obligaciones laborales y familiares de cada uno de ellos.

Por otro lado, se está buscando actualmente posibles colaboradores para el rodaje, en su mayoría compañeros de FLACSO.

En el caso particular de la edición, se viene considerando la colaboración de Christian Benavides con quien ya se ha hablado al respecto.

Escaleta

Escaleta inicial documental graffiti Solanda							
ESCENA No.	PLANO	ANGULO	DESCRIPCIÓN	MOVIMIENTO CÁMARA	AUDIO	DURACIÓN	CONTEXTO
1			Créditos iniciales FLACSO - Ecuador		Ninguno	1/2 Min.	
2	Detalle	Frontal, picado, contrapicado.	Imágenes de la Ciudad de Quito: Calles, Ecovías, gente, Panecillo, señales de tránsito, semáforos, luces, centro histórico, cholas	Estática	Ambiente	1min	Escenario externo; de día (mañana o tarde). El entorno es completamente urbano, con todo aquel elemento que muestre las características de vida de la Ciudad de Quito; todo aquello que haga sentir que se está en ésta ciudad y no en cualquier otra.
3	Generales, detalle, medios, etc.	Frontales	Cortes de noticias sobre graffiti y espacio público en Quito y Solanda	Estática, paneos	Ambiente	1 Min.	Calles de Quito y Solanda, espacio público, autoridades hablando al respecto
4	Generales, detalle, medios, etc.	Varios	Tomas de las calles de Quito y Solanda, todo con graffitis	Estática, paneos	Por definir	1 Min.	Calles de Quito y Solanda, callejones y demás.
5	Generales, detalle, medios, etc.	Varios	Testimonios de graffiteros de Solanda (F.T.P.), Ne Al, Sambo, Ka Os. Opiniones sobre el graffiti y el barrio	Estática, paneos	Ambiente	4 Min.	Calles de Solanda, parques, Black Book, etc.
6	Generales, detalle, medios, etc.	Varios	Transiciones rápidas de pintadas y muros	Varios	Por definir	10 Seg.	Calles de Quito y Solanda, callejones y demás.
7	Medios y detalles	Frontales	Entrevistas a vecinos del barrio Solanda sobre lo que piensan del barrio, su estética y los graffitis	Estática	Ambiente	4 Min.	Tiendas, casas, parques, y demás sitios donde se realicen las entrevistas a la gente de Solanda.
8	Generales, detalle, medios, etc.	Varios	Transiciones de tomas del barrio	Varios	Por definir	10 Seg.	Calles de Solanda, parques, Black Book, etc.
9	Medios y detalles	Frontales	Testimonios de representantes de la municipalidad sobre espacio público, graffiti y leyes al respecto	Estática	Ambiente	4 Min.	Oficinas, etc.
10	Detalles	Pícados, contrapícados, frontales	Transiciones con latas, marcadores, y demás elementos de graffitear	Varios	Sonidos de latas, agitadas, marcadores rayando, etc.	10 Seg.	Calles, Black Book, espacios cerrados y difuminados
11	Generales, detalle, medios, etc.	Varios	Producción audiovisual graffitera (imágenes de archivo que se puedan incluir)	Varios	Por definir	4 Min.	Calles, pintadas, día, noche, etc.
12			Transición a negro		Por definir	6 Seg.	
13	Generales, detalle, medios, etc.	Varios	Testimonios finales de graffiteros, a modo de cierre. Que tengan preponderancia las palabras sobre el que hacer graffitero y el futuro, expectativas	Estática	Ambiente	4 Min.	Calles de Solanda, parques, Black Book, etc.
14			Cierre. Con créditos finales, acompañado de un pequeño recuadro en donde salgan tomas cotidianas de Solanda, Black Book, fiestas de graffiti, detalles de latas, brochas, sonrisas, y curiosidades que hayan quedado registradas en lo que se ha grabado		Por definir	4 Min.	Calles, pintadas, día, noche, etc.

Conclusiones

El trabajo de investigación realizado fue producto de dos años de indagaciones en torno a la estética urbana y el graffiti, fijando la atención en la experiencia producida en el barrio Solanda, sur de Quito. Aunque inicialmente se pensó realizar la indagación en Bogotá, teniendo en cuenta los procesos llevados a cabo allí en los últimos años y apoyados por la Alcaldía Mayor de Bogotá, se decidió acertadamente explorar el contexto quiteño y sus particularidades.

Uno de los primeros retos fue precisamente comprender el contexto de la ciudad de Quito, lo cual condujo a comprender que existen procesos históricos complejos en los que la conformación y crecimiento longitudinal de la ciudad estaba acompañado de procesos sociales. Allí, la segregación poblacional ha determinado al tiempo una segmentación urbana que viene enmarcando los estudios de la capital ecuatoriana. A pesar de que mi ciudad de origen, Bogotá, sufre también de segregaciones similares, las particulares características de la ciudad de Quito, de las que resalta su alto grado de patrimonialización, hace que las diferencias empiecen a demarcarse contundentemente.

De manera similar, algunas de las consideraciones a partir de las cuales se viene concibiendo la cultura como eje estructurante de dinámicas de la ciudad, hacen que todas las expresiones que encuentran como escenario principal el espacio público, se encuentren estrictamente delimitadas por parámetros completamente relacionados al proceso de formación histórica y la patrimonialización. Este último elemento se encuentra acompañado del corte turístico que se ha venido dando tanto a la ciudad como al país, y aunque ello no fue incluido de manera importante en el estudio, hace parte de las características que van conformando discursos estéticos en torno al manejo de la urbe.

Es precisamente con respecto a la construcción de la imagen de la ciudad en donde comienzan a tomar forma los relacionamientos entre la estética urbana, el espacio público y el contexto histórico – cultural determinado. El juego entre espacio público y estética urbana produce valores simbólicos, políticos e inclusive, monetarios. Allí mismo, las relaciones sociales dentro de la ciudad y sus juegos con la visualidad como ejercicio primordial de los discursos estéticos van tomando preponderancia en la configuración de tensiones al respecto.

El acercamiento al sur de la ciudad de Quito, y especialmente al barrio Solanda, fue completamente enriquecedor para empezar a cotejar el marco teórico referente al espacio

público, la estética urbana y el graffiti, con las experiencias, historias y vivencias barriales. Fue en dicho espacio donde el encuentro y trabajo asiduo con la FTP crew resulto lo suficientemente bueno para la comprensión del movimiento graffitero del sur de Quito, del propio barrio, e incluso de algunas dinámicas que terminan expresándose en la ciudad.

La historia de transición generacional y cultural que se evidencia en el surgimiento de la movida hip hop del sur, espacialmente en Solanda, da un panorama suficiente para entender la importancia del movimiento en la producción y sentidos particulares del espacio público y sus estéticas. De tal manera, la adopción y re significación del hip hop en el nuevo escenario cultural produce cambios en las formas de relacionamiento social, transformaciones estéticas, y las dinámicas barriales. Gracias a ello además, Quito se convierte en lo que se ha considerado aquí, en una ciudad de “bombas y más bombas”.

En una línea similar, a pesar de la tendencia a favorecer al arte urbano como práctica aceptable al momento de considerar alternativas a la estética urbana de las ciudades contemporáneas, el movimiento graffitero continúa encontrando en la acción escrita o “writer”, la producción de sentidos distintivos a concepciones hegemónicas de lo estético con relación a lo urbano. Los graffiteros del sur de Quito se mantienen críticos ante procesos de estilización y homogenización del que las instituciones públicas pretenden, ya sea bajo preceptos “participativos” y “democráticos” producidos desde lugares de poder.

La diferencia estética con el arte urbano está definida por las experiencias de vida. Ejemplos como la puesta en marcha de la tienda Black Book es una forma de “profesionalización” del ser graffitero, de poder convertirlo en su modo de vida sin necesidad de ir al extremo de ser artista urbano y abandonar el sentido graffitero original. Para FTP es mejor estar en el intersticio entre lo legal y lo ilegal mediante la comercialización de productos que garantizan estabilidad económica, conservación cultural, y auspicio del vandal.

Hay que considerar que el trabajo de campo y los diálogos establecidos con los distintos actores ayudaron a comprender que hablar del graffiti, del barrio y su estética urbana, estaba relacionado con conflictos sociales atravesados por aspectos como la segregación, las migraciones, cambios generacionales y apropiaciones discursivas. En una de las notas de campo finales escribí las siguientes dos preguntas: ¿Acaso el graffiti es una apropiación estética que puede hablar de la segregación histórico – espacial de Quito? ¿Es el graffiti una experiencia estética popularizante, pero a la vez generadora de una identidad barrial? Al momento, creo que sí. De acuerdo con las entrevistas realizadas, encontré que eventos como

los nombrados (migración, segregación, etc.) hacen parte de una cadena de producción de formas simbólicas de apropiación del espacio, pero también de identidades barriales, compañerismos y prácticas de consolidación de estrechos lazos sociales. Allí, el graffiti ha resultado un dinamizador primordial que además ha generado una estética graffitera característica de Solanda.

Mientras las posiciones que conciben al graffiti como un elemento estético turgurizador del espacio público trabajan por el control de este, la apropiación y re significación ha llevado a una afirmación positiva de la estética sureña. Aquellas “pintadas y rayones” que “ensucian la ciudad”, son también acaparadoras de un sin número de muros intervenidos - en su mayoría mediante el pulimiento progresivo de técnicas caligráficas -, conformando así un acervo cultural de varias generaciones de graffiteros que han utilizado, “como pedro por su casa”,¹ las calles de su barrio para sus procesos de vida. Más que rayones sin sentido, encuentro en Solanda vestigios de gran cantidad de jóvenes que asumieron como parte de su forma de vida, tomarse en serio cada pedazo de su barrio.

Las posiciones encontradas, que resultan hasta cierto punto irreconciliables, no deben ser tomadas como correctas o erróneas. No hay acá una verdad más valida que otra, sino constructos a partir de concepciones diferenciadas de lo que debería ser la estética urbana. Mientras posiciones tradicionales y enmarcadas como se dijo ya, en un contexto patrimonializado y cultural, apuntan a entenderla a manera de “paisaje” y su relación con la visión de belleza proveniente del arte de galería (cuestión que explicaría en muy buena medida la creciente aceptación del arte urbano), la experiencia graffitera viene incomodando con sus propias discursividades estéticas a dichas tradiciones. Al final, esta búsqueda de incomodidades es la que permite poner ojo crítico y mantener las discusiones sobre lo urbano en constante movimiento.

En ese sentido, y después de pasado algún tiempo de reflexión sobre la experiencia de campo en Solanda, he considerado que puede haber con concepto bastante cercano al fenómeno de construcción estética del barrio Solanda. Aunque adoptándolo de manera bastante heterodoxa, pienso que la idea de “bricoleur” expuesta por Lévi-Strauss (1962) funciona en cuanto a ejercicio de construcción a partir de los elementos que se tienen a la mano y en respuesta a situaciones determinadas. El bagaje estético producto de experiencias anteriores o de algún

¹ El término propio del argot bogotano, bastante digno de un “rolo”, refiere a llegar a un lugar ajeno y, sin mayor pudor o restricción moral, apropiarse de él a como viene en gana.

tipo de conocimientos prácticos sobre formas de ornamentación del entorno, viene produciendo un conjunto de estrategias en las que cada quien responde en pro de sus propias lógicas visuales.

Así pues, como evento propio de Solanda y su forma de construcción estética, producto en buena medida del constante graffiteo, pero también de factores propios de las necesidades familiares, sumado a ello aspectos como la constante migración (que implica la presencia de nuevos moradores en el barrio), necesidades comerciales o económicas, o el mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes y los gustos estéticos propios de cada quién, llevan a una construcción estética diversa, casi de libre albedrío, en donde la municipalidad no posee mayor injerencia, exceptuando la prohibición del graffiti como objeto estético ilegal en el entorno. La utilización de baldosas que permite eliminar graffitis fácilmente, produce a su vez la multiplicidad de fachadas con sus respectivas texturas, colores y figuras. Aquello está incluso acompañado de transformaciones estructurales de las casas que además han venido siendo modificadas poco a poco para lograr mayor capacidad, sobre todo de manera vertical ante la imposibilidad de ampliarse hacia los lados.

De manera similar, la práctica graffitera se adapta a sus necesidades, así como a las restricciones que impone el entorno urbano (prohibición, vigilancia, estigmatización, utilización de materiales que impidan la intervención). Cada vez surgen más formas de realizar piezas frente a los nuevos retos que imponen los habitantes o la municipalidad. Es así como las técnicas y formas se modifican, producto de un contrapunteo constante entre las distintas maneras de construir la estética barrial. Es precisamente aquel contrapunteo el que obliga a:

[...] arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores (Lévi-Strauss 1997, 36 - 37).

La estética de Solanda entonces, no está delimitada por una conformación premeditada de sus habitantes frente a un proyecto estético particular, sino que más bien depende del cotidiano relacionamiento, en muchos momentos antagónico entre ellos. Pero como ya dije anteriormente, es el antagonismo sumado a las formas de relacionamiento, lo que hace posible la construcción estética del propio entorno barrial.

Por último, el compromiso con la labor audiovisual, y en sí, con el pensamiento desde el campo de la antropología visual, no fue en absoluto una tarea adicional. Por el contrario, fue la que abrió puertas - y varias latas de aerosoles - para llegar a comprender la movida graffitera, el sur, Solanda y Quito. Empezando por la observación como ejercicio empírico del que se ha desprendido la idea de que la propia antropología ha sido visual desde sus inicios, hasta el uso de las cámaras y grabadoras de sonido como medios tecnológicos que vienen posibilitando la creación de narrativas cada vez de más fácil acceso y distribución, los productos realizados determinaron las formas de relacionamiento con los actores, con el entorno, y la manera en que se construyen discursividades que están por fuera de la producción académica escrita.

Bajo la misma línea, el compromiso político adquirido desde la generación y manejo de las imágenes se evidencia en la necesidad de dar a conocer estas realidades diversa, evitando sobre todo - como ya viene pasado - la innecesaria criminalización de personas que, aunque siendo parte de una misma sociedad, parecieran ser desprovistas de sentido, dando preponderancia al frío mobiliario urbano como objeto final que configura la ciudad. Es evidente que la criminalización de la práctica graffitera, del graffiti y los graffiteros, resulta una medida exagerada que conlleva a la exaltación de la violencia contra los que son también habitantes legítimos de lo urbano. Faltaría entonces aclarar que las formas de habitar la ciudad pueden y deben ser diversas, y la negación de dicha diversidad es al tiempo la negación de una de las condiciones básicas de construcción de ciudad.

Finalmente, muchas de las experiencias, del conocimiento adquirido, y las buenas anécdotas que fueron forjando relaciones sociales suficientes y completamente agradables, estuvieron mediadas por la cámara, el boom, e incluso el entretenido y asombroso juego con el Dron con el que, un día, nos dedicamos a ver a Solanda desde las alturas. En aquel momento, y casi llevados por el movimiento y el zumbido del aparato, llegó Guff 45 y otros panas al Parque Ecológico para encontrarnos al Chris y a mí “estrenando juguete”:

Figura 4.1.



Parque Ecológico de Solanda. Fuente: Fotografía con dron de Christian Benavides 2017.

Glosario

Aka: Seudónimo u alias, que formalmente viene de la abreviación en inglés de la frase “Also Know As”, muy importante para la identificación en el círculo graffitero, ya sea en la interacción personal o en las firmas de la calle.

Bombing: “Bombardear” o “bombing” en inglés, es el nombre que se da en el ámbito graffitero al salir a pintar. Aunque los estilos de pintadas son variados, todas ellas se consideran “bombas”, piezas elaboradas apresuradamente y con las que se busca llenar la ciudad de graffitis.

Crew: Grupo de graffiteros organizados en pro de la práctica graffitera.

Graffiti: Práctica urbana que consiste en la intervención del espacio público mediante elementos gráficos diversos.

Tags: Firmas que hacen presencia en muros, señales de tránsito, vidrios, buses, puertas, etc., y que son realizadas por graffiteros quienes mediante la elaboración de aquellas se dan a conocer como interventores asiduos del espacio público. Normalmente son de tamaños moderados, monocromáticos, y en su mayoría de difícil legibilidad.

Writer: Es la manera clásica con la que también se hace referencia al graffitero.

Lista de referencias

- Achig, Lucas. 1983. *El proceso urbano de Quito (ensayo de Interpretación)*. Quito: Colegio de Arquitectos de Pichincha.
- Aguirre, Milagros, Fernando Carrión y Eduardo Kingman. (2005). *Quito Imaginado*. Bogotá: Taurus.
- Alfaro, Eloy. 2013. “Clase, poder y estética: centralidades en la cultura”. En *Culturas y política cultural en el DMQ. Una colección de ensayos*, 167 - 176. Quito: Instituto de la ciudad.
- Andrade, Xavier. 2014. “Patrimonio, concepto y alternativas”. En *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*, 228 - 247. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Ardèvol, Elisenda. 1994. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora. http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm.
- Ardèvol, Elisenda y Nora Muntañola. 2004. “Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen”. En *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Borja, Jordi. 2011. *Revolución urbana y derecho a la ciudad*. Quito: OLACCHI.
- Buraglia, Pedro. 1998. “Estética urbana y participación ciudadana”. *Bitácora urbano territorial*. <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18840/19732.html>.
- Caldeira, Teresa. 1996. “Un nouveau modele de ségrégation spatiale: les rnurs de Sao Paulo”. En *Revue internationale des sciences sociales. Villes de l'avenir: la gestion des transformations sociales* 147.
- Carrión, Fernando. 1987. *Quito: crisis y política urbana*. Quito: Editorial El Conejo.
- _____. 2007. “Espacio público: punto de partida para la alteridad”. En *Espacios públicos y construcción social, hacia un ejercicio de ciudadanía*, editado por Olga Segovia, 79-100. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Delgado, Manuel. 1999. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2002. *Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- _____. 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Díaz, Vázquez y Montfort Pérez, ed. 2012. *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) - Laboratorio Audiovisual.
- Ensignia, Marco. 1993. “Entre el spray y la pared. Graffiti: liminidad en el espacio urbano”. Tesis de Maestría, FLACSO – Ecuador.
- Feixa, Carles. 1999. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- García - Canclini, Nestor. 2001. “Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica”. *Revista Jangwa Pana* 1.
- Guarini, Carmen. 2014. “Filmando la alteridad”. En *Antropología e imagen: pensar lo visual*, Carmen Guarani y Marina Gutierrez De Angelis (Coords.). Buenos Aires: Sans Solei Ediciones.
- Guzmán, Carlos. 2008. “Las nuevas síntesis urbanas de una ciudadanía cultural (La ciudad como objeto de consumo cultural)”. *Organización de Estados Iberoamericanos*. <http://www.oei.org.co/sintesis.htm>.
- Hall, Stuart. 2013. El espectáculo del “Otro”. En *Sin Garantías*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich (Comp.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- _____. 2013. “El trabajo de la representación”. En *Sin Garantías*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich (Comp.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Harvey, David. 2012. *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kingman, Eduardo. 2006. *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO-Universidad Rovira e Virgili.
- _____. 2004. “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”. *ICONOS* 20: 26-34.
- Lévi-Strauss, Claude. 1997. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- López, María Fernanda. 2013. “Democratización y democracia cultural”. En *Culturas y política cultural en el DMQ. Una colección de ensayos*, 9-20. Quito: Instituto de la ciudad.
- Mafla, Camila y Raúl Moscoso. 2014. “Espacios comunes, significados distintos: graffiti, arte urbano y políticas públicas en la ciudad de Quito”. *Questiones Urbano Regionales. Revista del Instituto de la Ciudad* 3: 41 – 84. ISSN: 1390-9142.

- <http://www.institutodelaciudad.com.ec/red-de-conocimientos/revistas/25-revista-questiones-urbano-regionales-volumen-iii-numero-2.html#/4/.html>.
- Miguel, Paula. 2015. “La estetización del espacio y la espacialización de lo estético en Buenos Aires. Una mirada desde la producción”. *Revista Bifurcaciones* 20.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *¿What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ortega, H y Riaño-Alcalá Pilar. 2007. “El refugio desde la experiencia de la población” En *Migración forzada de colombianos. Colombia, Ecuador, Canadá*. 63 – 91. Ecuador: Publicaciones Flacso.
- Ortega, Alicia. 1999. *La ciudad y sus bibliotecas. El grafiti quiteño y la crónica costeña*. Quito: UASB, Corporación Editora Nacional.
- Oliveras, Elena. 2004. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía.
- Picech, María. 2016. Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip hop en la ciudad de Quito en el periodo 2005-2015. Tesis de Maestría, FLACSO – Ecuador.
- Regalado, Fabián. 2015. “Origen estructural de la segregación espacial en Quito: una hipótesis”. En *Cuestiones Urbanas* 1: 73-92.
- Ron, Alex. 2007. *Quito: una ciudad de grafitis*. Quito: Editorial El Conejo.
- Santillán, Alfredo. 2015. “Imaginario urbano y segregación socioespacial. Un estudio de caso sobre Quito”. En *Cuadernos de vivienda y urbanismo* 16: 246-263.
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-16.iuss>
- _____. 2015. “Quito, materialidad y ficción de una ciudad segregada. Un balance de la bibliografía disponible”. En *Cuestiones Urbanas* 1: 93-115.
- _____. 2013. “Los espacios públicos y la dinámica cultural en Quito: reflexiones críticas”. En *Culturas y política cultural en el DMQ. Una colección de ensayos*, 47-58. Quito: Instituto de la ciudad.
- Silva, Armando. 2008. *Los imaginarios nos habitan*. Quito: OLACCHI.
- _____. 2013. *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Verdesoto, Irina. 2013. “Gestión del espacio público para la cultura”. En *Culturas y política cultural en el DMQ. Una colección de ensayos*, 33-46. Quito: Instituto de la ciudad.
- Villegas, Marialina 2014. Graffiti y Street art como prácticas corporales (o de cómo la experiencia de la ciudad pasa por el cuerpo). La Floresta y Chillogallo. Tesis de Maestría, FLACSO – Ecuador.

Wacquant, Loic. 2006. *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Zirión Pérez, Antonio. 2015. "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada". *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (Enero-Junio). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39348247003>> ISSN 0185-4259.

Documentos oficiales

Código Civil. 2016. Congreso Nacional del Ecuador.

Código Municipal Para El Distrito Metropolitano De Quito. 2015. Concejo Metropolitano de Quito.

Código Orgánico De Organización Territorial, Autonomía Y Descentralización. 2010.

Presidencia de la República del Ecuador.

Constitución de la República del Ecuador. 2008

Ley Orgánica de Cultura. 2016. Presidencia de la República del Ecuador.

Ley Orgánica de Régimen Municipal. 2001. Codificación. Congreso Nacional del Ecuador.

Ordenanza Metropolitana n° 069. 2002. Concejo Metropolitano de Quito.

Ordenanza Metropolitana n° 0192. 2011. Concejo Metropolitano de Quito.

Ordenanza Metropolitana n° 0282. 2012. Concejo Metropolitano de Quito.

Ordenanza Metropolitana n° 0332. 2010. Concejo Metropolitano de Quito.

Plan Metropolitano de Desarrollo Territorial. 2015. Consejo Metropolitano del DMQ. Acceso 28 Diciembre. [http://gobiernoabierto.quito.gob.ec/wp-](http://gobiernoabierto.quito.gob.ec/wp-content/uploads/documentos/interactivos/PLAN/files/assets/downloads/publication.pdf)

[content/uploads/documentos/interactivos/PLAN/files/assets/downloads/publication.pdf](http://gobiernoabierto.quito.gob.ec/wp-content/uploads/documentos/interactivos/PLAN/files/assets/downloads/publication.pdf)

Territorio, Hábitat y Vivienda. Censo 2010. Alcaldía de Quito. Acceso 20 de Diciembre.

http://sthv.quito.gob.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=90