

# Trazos en la mirada

## El grafiti en la movilización popular de octubre de 2019

Vinicio Benalcázar





Serie Magíster

# Trazos en la mirada

El grafiti en la movilización  
popular de octubre de 2019

---

Vinicio Benalcázar



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

Serie Magíster  
Vol. 379

*Trazos en la mirada: El grafiti en la movilización popular de octubre de 2019*  
Vinicio Benalcázar

Primera edición

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones  
Shirma Guzmán P., asistente  
Patricia Mirabá T., secretaria

Corrección de estilo: Oswaldo Reyes  
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro  
Impresión: Fausto Reinoso Ediciones  
Tiraje: 120 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,  
Sede Ecuador: 978-9942-641-74-8  
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80  
Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
• [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, agosto de 2024

---

Título original:  
Visualidad, incidencia política e historicidad del grafiti producido durante la manifestación popular de octubre de 2019 en Quito

Tesis para la obtención del título de magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades  
Autor: Vinicio Ruperto Benalcázar Jácome  
Tutor: Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-3693

*A mi madre y a mi padre,  
responsables de esta necesidad  
disfrazada de constancia.*



## CONTENIDOS

LISTA DE FOTOGRAFÍAS .....	7
INTRODUCCIÓN .....	9

### Capítulo primero

VISUALIDAD Y AGENCIA EN LA INSCRIPCIÓN MURAL.....	17
FORMAS CULTURALES VINCULADAS A LA MIRADA .....	18
Al estudio de la visualidad.....	19
De lo fisiológico a lo relacional.....	21
AGENCIA EN LA MIRADA .....	24
Concepción y consecución de la política .....	24
Ejercicio político de la visualidad .....	27
EL GRAFITI, PARTE INTEGRANTE DE LA CULTURA VISUAL.....	29
Afluentes de la inscripción mural.....	29
Tipología, formas y matices.....	32
Una expresión visual .....	34

### Capítulo segundo

VISUALIDAD DEL GRAFITI PRODUCIDO	
EN OCTUBRE DE 2019 .....	37
MATICES DE UNA PROTESTA .....	38
Contexto político, social y temporal.....	39
Participación visual en la protesta.....	43
INTERSECCIONES TEMPORALES Y CULTURALES .....	47
Volver la mirada al tiempo .....	47
Contexto de la inscripción .....	50
EL GRAFITI PRODUCIDO DURANTE LA MANIFESTACIÓN.....	52
Particularidades visuales .....	53
El registro visual ampliado .....	60
Comunicación y visualidad en la protesta.....	66

### Capítulo tercero

EL GRAFITI EN LA MANIFESTACIÓN DE OCTUBRE DE 2019.....	69
PARTICIPACIONES EN CONTEXTO .....	71
Antagonismos y alianzas.....	71

Tensiones visibles en los muros.....	73
Presencia visual para impugnar.....	74
ANÁLISIS METODOLÓGICO.....	76
Metodología y archivo fotográfico.....	76
Cimiento estructural para el análisis.....	92
ANÁLISIS DEL REGISTRO VISUAL DEL GRAFITI.....	95
Un primer acercamiento a partir de lo informativo.....	95
Lo simbólico como acuerdo cultural.....	100
El registro visual como referencia.....	106
ARTICULACIONES VISUALES Y POLÍTICAS	
DEL GRAFITI EN OCTUBRE DE 2019.....	112
Articulaciones visuales.....	112
La política y lo político.....	114
<b>Conclusión</b>	
LO POLÍTICO VISUAL EN LA INSCRIPCIÓN	
MURAL EN OCTUBRE DE 2019.....	117
REFERENCIAS.....	123

## LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. <i>Fuera FMI</i> .....	54
Fotografía 2. <i>Rata en silla de ruedas</i> .....	54
Fotografía 3. <i>Chapa cobarde</i> .....	55
Fotografía 4. <i>La lucha continúa</i> .....	55
Fotografía 5. <i>Únete pueblo</i> .....	57
Fotografía 6. <i>Policías asesinos</i> .....	57
Fotografía 7. <i>Fuera Moreno</i> .....	59
Fotografía 8. <i>Resiste</i> .....	59
Fotografía 9. <i>Paredes limpias</i> .....	62
Fotografía 10. <i>Chapas asesinos</i> .....	62
Fotografía 11. <i>Moreno asesino</i> .....	63
Fotografía 12. <i>Prensa corrupta</i> .....	63
Fotografía 13. <i>No solapen a asesinos</i> .....	64
Fotografía 14. <i>Fuera Moreno</i> .....	65
Fotografía 15. <i>No al paquetazo</i> .....	65
Fotografía 16. <i>Fuera Moreno</i> .....	80
Fotografía 17. <i>Fuera Moreno</i> .....	80
Fotografía 18. <i>Fuera</i> .....	81
Fotografía 19. <i>Fuera Moreno</i> .....	81
Fotografía 20. <i>Fuera Lenín</i> .....	82
Fotografía 21. <i>No al paquetazo</i> .....	82
Fotografía 22. <i>No FMI</i> .....	83
Fotografía 23. <i>Fuera. No FMI</i> .....	83
Fotografía 24. <i>¡Prensa fake!</i> .....	84
Fotografía 25. <i>Televisor</i> .....	84
Fotografía 26. <i>Abajo prensa corrupta [sic]</i> .....	85
Fotografía 27. <i>Policías asesinos</i> .....	85
Fotografía 28. <i>Chapas HJP</i> .....	86
Fotografía 29. <i>Fuck police</i> .....	86
Fotografía 30. <i>Resiste</i> .....	87
Fotografía 31. <i>Resiste</i> .....	87
Fotografía 32. <i>El pueblo unido</i> .....	88
Fotografía 33. <i>Únete pueblo</i> .....	88
Fotografía 34. <i>Únete pueblo</i> .....	89
Fotografía 35. <i>Únete pueblo</i> .....	89

Fotografía 36. <i>Escritor</i> .....	90
Fotografía 37. <i>Fuera patojo</i> .....	90
Fotografía 38. <i>No FMI</i> .....	91
Fotografía 39. <i>Antisistema</i> .....	91
Fotografía 40. <i>Muerte al dictador</i> .....	92

# INTRODUCCIÓN

---

Un trazo sobre la pared enuncia. Un enunciado inscrito declara. Una declaración visual manifiesta. En Ecuador la movilización popular de octubre de 2019 fue el escenario para la exposición de exigencias. Las paredes que circundaban el perímetro de las protestas trasmutaron en canales para manifestar visualmente la inconformidad. Este hecho se convirtió así en espacio para la exteriorización de plataformas y demandas sociales. Las diversas actorías presentes en la coyuntura recurrieron a múltiples recursos para sostener su participación.

En ese contexto, luego del intento de censura informativa por parte de cierto sector de la prensa,<sup>1</sup> y una vez que los hechos fueron incontenibles, el interés de los distintos medios de comunicación estuvo centrado en la protesta. Marchas, plantones, enfrentamientos, concentraciones, cierres viales y cacerolazos eran parte de las acciones que concitaban el interés mediático. No obstante, las paredes generaron también atención

---

1 Algunos medios de comunicación decidieron sumarse a la coyuntura censurando los hechos. Una de las formas de expresar esa participación fue bloqueando la información relacionada con la protesta. En el «Informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia respecto de los hechos ocurridos en Ecuador entre el 3 y el 16 de octubre de 2019» se detallan los casos relacionados con la censura informativa ejercida por varios medios de comunicación (2021, 190) y al «sesgo informativo en el contexto del paro nacional» (182).

para varias miradas. El insistente aparecimiento de inscripciones sobre los muros delataba una presencia como parte de la protesta.

Las graffías dibujadas sobre los diferentes soportes se establecieron como componentes complementarios al paisaje de la movilización. Los múltiples trazos fueron la expresión visual de un contexto de tensión y exigencias en contra del régimen y sus aliados convertidos en representaciones del poder. El país, durante esos días, vivió un contexto de confrontación y antagonismos no solo políticos, sino también simbólicos. Ese es, precisamente, el interés que esta investigación revisa: la visualidad y la presencia de las dimensiones política y cultural en los muros durante las protestas.

El martes primero de octubre de 2019 el presidente Lenín Moreno Garcés informaba al país una serie de decisiones económicas. Difícilmente alguien podía imaginar las repercusiones de ese anuncio. De entre todas las medidas adoptadas, la eliminación del subsidio a los combustibles motivó el mayor rechazo en la población. El resultado fue una respuesta social casi inmediata. Se detonaron varias convocatorias a la movilización desde algunos sectores sociales. Fueron doce días de protestas, con un desenlace favorable para los sectores movilizados. La presión social arrinconó al gobierno y el mandatario se vio obligado a retroceder en sus intenciones. Luego de un proceso de negociación, el régimen derogó las medidas impuestas. Las secuelas de esta coyuntura fueron una multiplicidad de personas detenidas o con procesos judiciales arbitrarios, cientos de heridos, varios muertos y numerosas denuncias de violaciones a los derechos humanos (Comisión Especial para la Verdad y la Justicia 2021).

Durante este contexto y en el ámbito de lo visual, otro de los resultados fue una prolífica producción de inscripciones murales. En varias plataformas virtuales es posible encontrar registros fotográficos como evidencia de estas presencias. Esa producción visual no es resultado de sucesos fortuitos, sino que responde a relaciones sociales, culturales e históricas. Dentro de los fundamentos de lo que se denomina *cultura visual* se sugiere que es posible tejer una mirada del entorno a partir de establecer relaciones con la experiencia y las preconiciones propias de un sujeto o una sociedad (Mirzoeff 2016a, 20). Esto implica que la mirada, una vez superada la idea del reflejo fisiológico, es efecto de las prácticas

circundantes en el contexto individual y ampliado. Por lo tanto, para revisar la producción visual, generada en los muros durante el contexto de movilización en octubre de 2019, el presente estudio abre el espectro ampliamente. En ese sentido, se revisan categorías como «cultural visual», «política» y «grafiti» para avanzar hasta el análisis de la problemática.

El grafiti, en su generalidad, tiene un extenso universo y, al ser una expresión cultural en desarrollo, difícilmente se puede arriesgar una clasificación concluyente. Algunas de sus variantes están socialmente asimiladas y a otras se las concibe como expresiones periféricas para ciertos sectores de la sociedad.

En la coyuntura de la que se ocupa esta investigación, el grafiti tuvo una presencia particular. Una de sus variantes más conocidas, la *pinta*, al igual que en otras coyunturas, apareció en medio de la movilización, sin embargo, en este contexto hubo una presencia que podría pensarse nueva. En medio de las protestas emergieron trazos a los que visualmente se los diferenciaba del resto. Estas inscripciones, por algunas de sus características, guardaban ciertas relaciones con lo que se denomina *graffiti writing*.

En ese sentido, la propuesta específica de este documento es revisar los trazos vinculados a esta variante en sus distintas articulaciones e indagar en qué medida el grafiti producido durante la manifestación popular de octubre de 2019 en Quito, al ser expresión visual de la protesta, tiene función política e historicidad. Es una búsqueda que reflexiona en torno a estas expresiones gráficas insertadas en el espectro de la denominada *cultura visual*. Además, se toman en cuenta las articulaciones políticas que se pudieran provocar a partir de su presencia en un espacio temporal específico, es decir, se revisa su participación en medio de una protesta.

Concretamente, este texto indaga la participación política de las inscripciones visuales producidas en octubre de 2019. Esto implica la exploración de sus relaciones históricas y culturales, la caracterización del fenómeno y el posterior análisis del registro visual existente. Lo anterior conlleva, luego de fundamentar epistemológicamente el fenómeno, indagar la presencia del grafiti en el contexto de la manifestación. Posteriormente se explora lo que implica el grafiti producido durante el levantamiento popular de octubre de 2019 en términos de visualidad.

Y, finalmente, a partir del análisis del archivo visual, se examina cuál fue el papel político del grafiti como expresión de la cultura visual.

Para mirar un fenómeno visual hay que atender a las múltiples variables que participan de su producción. De tal manera, este estudio revisa las dimensiones implicadas en el análisis de la inscripción mural. Para realizar ese análisis, es importante volver la mirada a lo que se ha generado previamente en torno al tema. En este contexto, se exponen a continuación algunos antecedentes relacionados con el grafiti y la participación política. De manera breve se rastrean fuentes que ofrecen información relevante alrededor del tema.

El ejercicio de la política supone un espectro amplio de perspectivas. Desde la noción de participación formal a través de los procesos electorales hasta las distintas formas de interacción de los sujetos con las instituciones. Todas estas sugieren una multiplicidad de operaciones que conllevan diversas prácticas de mediación. En el caso particular del grafiti, el análisis de la política está matizado por las múltiples lecturas acerca de lo que involucra y por los diversos usos dados al fenómeno.

Existe una utilización generalizada del grafiti, por ejemplo, se lo emplea para la promoción de mensajes, ideas o personajes. En el artículo «Política y grafiti pelean por muros», Juan Ramón Peña (2006) indaga la disputa por las paredes entre los partidos políticos y ciertos actores sociales que no están vinculados a la institución formal de la política. En ese estudio se plantea que, desde la política formal, se vendría mermando territorio a las expresiones visuales ligadas al arte de la calle, a grafiteros y a muralistas.

Por otra parte, Martha Cecilia Herrera y Vladimir Olaya (2011) revisan la manera en que las expresiones visuales agencian formas de lo político a partir de sus usos. En el texto *Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales* se reflexiona la circulación de la memoria en entornos urbanos articulados a las evocaciones de la violencia política.

Por su lado, Mauricio Molina (2020) reconoce la disposición política del grafiti en su dimensión de obra visual vinculada a la memoria. En su artículo «Arte urbano, política y memoria en 2019» propone que la vocación política y las inscripciones murales explícitas sirven para potenciar lo que se entiende como el rol social del arte. En ese sentido, el ejercicio político en el grafiti es tratado por estos autores a partir de

reconocer la instrumentalización de la expresión visual en los escenarios que se desarrollan las disputas políticas contemporáneas.

El tratamiento de lo político en el grafiti está concebido, también, desde la dimensión ideológica, en articulación con las matrices culturales. Susana Rodríguez y Fernando Ramallo (2015) analizan los espacios públicos concebidos como soporte de la expresividad. En el texto *Graffiti y conflicto lingüístico: El paisaje urbano como espacio ideológico*, se ubica que las pintadas manuscritas que cubren los muros de las ciudades son el grito de una población que opera desde la disconformidad con respecto a las estructuras del poder. Esta dimensión considera que lo ideológico guarda vínculos con lo cultural, se sugiere que la producción de identidades individuales y sociales se produce en relación con la expresión visual del grafiti.

En el artículo «*Graffiti: Una expresión político-cultural juvenil*», Jesús Gómez (2014) expone las formas de reapropiación de los lugares para incidir en la producción socioespacial de los paisajes urbanos. El autor considera que el grafiti es un «producto cultural complejo a través del cual los jóvenes se posicionan como sujetos político-culturales» (2014, 675). Estos acercamientos ubican el ejercicio político en el grafiti en tanto instancia de reconfiguración relacional de los sujetos con sus contextos. Es decir, la pertenencia identitaria moviliza la adscripción geocultural como el lugar desde donde operan los productores de grafiti. En tal sentido, la participación política está permeada por las relaciones contextuales que establecen los participantes de una determinada sociedad.

Así, el grafiti es concebido como un producto colectivo complejo a través del cual las sociedades posicionan a sus integrantes como sujetos político-culturales. De este modo se ubica al ejercicio político con el grafiti como una instancia de reconfiguración relacional de los individuos con sus contextos. La participación no es la enunciación de un programa político (Falconí 1996, 57), sino una inquietud grupal transformada en una visualidad que mina a las mismas relaciones sociales que lo provocan.

La producción del grafiti responde a las condiciones de aquellos sujetos que deciden participar de la adscripción colectiva. Por lo tanto, la intervención política está determinada por las relaciones contextuales

que establecen los participantes de una sociedad. Este proceso de identificación colectiva y el ejercicio expresivo-comunicativo (Hurtado 2010) operan para viabilizar formas de mediación con los entornos.

Por otra parte, en términos amplios, el enfoque reflexivo del grafiti tiene varias décadas. Al ser un fenómeno visual en proceso, su tratamiento avanza en simultáneo con su progreso. Existen múltiples estudios desarrollados en relación con el grafiti, fundamentalmente enfocados en el plano cultural. Sin embargo, el tratamiento desde la visualidad ha sido un enfoque tangencial presente en varios trabajos.

Son dos grupos en los que se podría organizar al tratamiento desarrollado en torno al tema del grafiti: uno ubica al fenómeno como lema escrito (*pinta*) y otro indaga el ámbito de esta expresión cultural vinculada al *hip hop* o al llamado *writing*. En el primer grupo, en el ámbito nacional, están los trabajos *La ciudad y sus bibliotecas: El grafiti quiteño y la crónica costeña* (1999), de Alicia Ortega; *Quito: Una ciudad de grafitis* (2007), de Alex Ron; o los trabajos colectivos *Censura de prensa y libertad de grafiti* (1992), de Falconí, Carcelén y Cuesta y *No soporto ver una pared blanquita: Jóvenes y grafiti* (2002), de Quintana, Higgins y Arosemena; estudios que revisan la genealogía y el impulso del grafiti de tipo consigna escrita.

En su articulación con el *hip hop*, en el ámbito internacional están las investigaciones que podrían considerarse fundantes en el estudio del grafiti: *Getting Up*, de Craig Castleman (2012) y *Subway Art*, de Martha Cooper y Henry Chafan (2015), documentos de 1982 y 1984, respectivamente. Desde una mirada más contemporánea están los trabajos de Armando Silva (2014; 1988), Fernando Figueroa (2017; 2006), Jaime Gómez (2015) y Francisco Reyes Sánchez (2013).

También existen estudios locales que abordan el estudio del grafiti de este tipo: «Recopilación de archivo de grafiti vandálico en Quito entre los años 2015 y 2017» de López (2018); «*Graffiti*: Interacción y criticidad», de Jorge Ruiz Oñate (2018); «Procesos de reapropiación del espacio público en Quito», de Gustavo Guerra (2014), y *Escritores de firma: Memoria de la visualidad grafiti en Quito* (2023), de Gabriela Argüello, Vinicio Benalcázar y Andrés Ramírez.

Esta revisión general permite ubicar en términos macro los acercamientos producidos por varios autores sobre el tema del grafiti. Es una

retrospectiva corta, limitada e introductoria que organiza algunas de las reflexiones realizadas a lo largo del tiempo. El campo examinado, en relación con el objeto de estudio, responde a una exploración breve para ubicar ciertos alcances desarrollados. De esta manera, el rápido recorrido descrito expone varios estudios vinculados a los aspectos históricos, culturales y políticos de la inscripción mural. En ese sentido, la presente introducción busca aportar a la configuración de una mirada en perspectiva, a partir de lo que se ha desarrollado en torno a la cuestión del grafiti.

Finalmente, y para arrancar con el tratamiento del grafiti y sus articulaciones específicas con la cultura visual y la política, en este documento se indaga el sustento epistemológico vinculado al tema, la contextualización del fenómeno y el análisis. Este estudio está organizado en cinco apartados: la presente introducción, tres capítulos y una sección final para abrir la perspectiva a partir de las reflexiones planteadas.

En primera instancia, el acápite teórico que inicia este trabajo se enfoca en las reflexiones que aportan al reconocimiento del fenómeno de las inscripciones murales desde el plano de la cultura visual. En ese apartado la propuesta es rastrear el fundamento que se requiere al momento de examinar el tema planteado. Además, se revisan los fundamentos relacionados con lo visual, lo político y la caracterización de la inscripción mural. Es decir, se remite a las bases epistemológicas para abordar la problemática.

El segundo capítulo contextualiza la intervención mural realizada durante los días de protesta. En esa sección se abordan los aspectos políticos y sociales que marcaron el surgimiento y desarrollo de las movilizaciones. Además, se ofrece un primer acercamiento al archivo visual. Este recurso sirve para delimitar visualmente las variantes de grafiti que participan en el análisis subsiguiente.

En el tercer capítulo se reflexiona sobre el rol cumplido por el grafiti durante las jornadas de protesta. Para esto se recurre a los registros visuales producidos en aquellos días. Para analizar las inscripciones murales, en esta sección se examinan los factores que intervienen en la concreción del grafiti dentro de un contexto específico como el de una movilización. En este apartado, para la interpretación de imágenes, se recurre al análisis de discurso en dos dimensiones: lo discursivo

estructural y la significación pragmática. El insumo para este análisis es el archivo visual de las inscripciones murales registradas en los días de movilización. Además, entrevista y foto elicitación son dos de los recursos utilizados para acceder a fuentes primarias de información. Estas dos herramientas se utilizan para establecer un diálogo a partir de las experiencias vividas durante los días de protesta. Finalmente, en la última sección de este acápite se aborda lo político del grafiti en la manifestación popular de octubre de 2019. Aquí se reflexiona acerca de los límites y alcances entre la política y lo político en las producciones visuales analizadas.

En el apartado final se arriesgan algunas respuestas a la problemática planteada. La intención es sugerir lo que implica lo político visual en el grafiti producido durante la movilización de octubre de 2019. Se acude a la problemática en torno a lo político y a la política, con el fin de trasladar la temática hacia lo político visual en el archivo fotográfico producido en ese contexto. Es decir, se plantean los componentes que intervienen en el análisis del grafiti producido durante la movilización.

## CAPÍTULO PRIMERO

# VISUALIDAD Y AGENCIA EN LA INSCRIPCIÓN MURAL

---

*El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes  
y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo.  
No es político, tampoco, por la manera en que representa  
las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades  
de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma  
con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio  
que instituye, por la manera en que recorta este tiempo  
y puebla este espacio.*

Rancière

Para el estudio de la participación política del grafiti durante la manifestación popular de octubre de 2019 en Quito es importante considerar los aspectos epistemológicos de lo que se denomina *cultura visual* y sus articulaciones con esta expresión mural. Por lo tanto, el presente capítulo revisa la forma en la que los estudios visuales responden, en la actualidad, a la pregunta por la «concepción» y la «experiencia visual» (Moreno 2012, 29) que los sujetos establecen al momento de interactuar con las producciones visuales, particularmente con el grafiti.

Más allá del mero ejercicio fisiológico de reflejar la luz sobre la pupila del ojo, «el acto de mirar, social e históricamente específico, es parte integrante de lo que ha venido llamándose *cultura visual*» (Bal 2016, 22).

En ese sentido, mirar no es solamente el conjunto de percepciones visuales, la práctica está atravesada por un entramado relacional en el que convergen varios factores. Por ejemplo, la acción de ver está cargada por varios componentes culturales, temporales o contextuales.

En una representación visual como el grafiti confluyen aristas materiales y simbólicas. La reflexión propuesta para el presente acápite resulta de las categorías teóricas de la visualidad articuladas específicamente a las particularidades de las inscripciones murales. Así también el mencionado componente político, en lo referente a la mirada, busca vincular la experiencia visual con la agencia en el ejercicio de mirar. Desde una concepción más amplia del término *política* se ubican esas articulaciones y encuentros en los procesos comunicacionales enmarcados en el escenario de la visualidad.

Las relaciones que los sujetos establecen con las producciones murales constituyen formas de ver y formas de hacer, atravesadas por varios elementos. Por lo tanto, el grafiti se inscribe como un producto comunicacional que enuncia una serie de inquietudes y discursos, materializados en lo concreto de su expresión visual, pero también en lo implícito de sus articulaciones simbólicas.

En ese sentido, este capítulo recoge los planteamientos epistemológicos que servirán de fundamento para sostener las reflexiones en torno al tema que convoca este estudio: el grafiti y sus confluencias políticas durante un contexto específico. Es decir, lo visual, lo político y la caracterización de la inscripción mural sientan las bases teóricas para abordar la incidencia política del grafiti durante la manifestación de octubre de 2019 en Quito.

Con el fin de concretar este cometido, en primera instancia, se parte desde los estudios visuales y se aborda también la cultura visual. Luego, se procede a ubicar el tema de la política en relación con la visualidad. Finalmente, se caracteriza al grafiti y se lo articula con las reflexiones precedentes. Por lo tanto, la propuesta es exponer al grafiti como un elemento político (visual y relacional) que forma parte de la denominada *cultura visual*.

## FORMAS CULTURALES VINCULADAS A LA MIRADA

El fundamento epistemológico que sustenta al tema de la visualidad y sus nexos con las producciones visuales actuales tiene que ver con el

estudio de un ámbito que «en lugar de perseguir un objetivo de carácter enciclopédico, [acepta] su estatus cambiante y provisional, dada la constante formación —y reformulación— de los medios visuales contemporáneos y de sus usos y apropiaciones» (Hernández 2005, 13). Por otra parte, para revisar la cultura visual es necesario considerar que generalmente «ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado» (Mirzoeff 2016a, 20). Esto implica que el panorama, en lo relacionado con la mirada, se mueve entre lo pragmático y lo contingente.

Las prácticas que giran en torno a la visualidad son la confluencia de las acciones circundantes en el contexto amplio y el personal. Mirar remite al aprendizaje (social, cultural e histórico) y al ejercicio pragmático al momento que opera la respuesta fisiológica. Por lo tanto, para abordar la reflexión en torno a la cultura visual es necesario indagar en primera instancia en el origen y desarrollo de los llamados *estudios visuales* para consolidar un marco que, en segunda instancia, permita identificar los límites y alcances de la misma.

## AL ESTUDIO DE LA VISUALIDAD

Un campo disciplinar se constituye a partir de demandas y necesidades puntuales. En lo relacionado con la visualidad «[e]s en el individuo que mira, y en la experiencia de esta interacción, donde los estudios sobre la cultura visual confluyen desde distintos ángulos disciplinarios» (Dotta 2015, 42). Por lo que fue imperativo el advenimiento de una nueva forma de abordar la experiencia visual, debido a que las disciplinas canónicas vinculadas a lo artístico evidenciaron sus límites en cuanto a las posibilidades reflexivas de los fenómenos nuevos y externos a la institucionalidad.

En ese contexto, los estudios visuales surgen desde las disciplinas académicas vinculadas al arte. A tales estudios se los puede entender «como la evolución connatural de las disciplinas que tradicionalmente se ocupaban de las imágenes: la historia del arte, la teoría del arte y la estética (y, en otro orden, la crítica artística)» (Contreras 2017, 484). El análisis en torno a una producción visual estaba adjudicado al campo encargado de designar lo que es o no una obra artística. Desde allí se configura un conocimiento que sienta los cimientos para la reflexión de la visualidad.

Este campo disciplinar, relativamente nuevo, se sostiene sobre la base de que los estudios visuales buscan configurar su propio desarrollo

epistémico a cierta distancia de lo meramente estético y de la institucionalidad del arte, «pues su interés no solo apunta al necesario replanteamiento de los conceptos [...] sino que [...] invitan a pensar cómo desde lo visual (incluido lo audiovisual), se pueden encontrar otras formas de pensamiento» (Moreno 2012, 30). El interés último es la reconfiguración del sustento conceptual venido desde los conocimientos previos, replanteando las reflexiones, incluso las metodologías que han regido las disciplinas anteriores. Es decir, el estudio de la visualidad retoma lo relacionado con el arte y lo amplía configurando incluso un «nuevo enfoque ideológico [...] que viene a justificar también unas nuevas metodologías, que se oponen a las tradicionales» (Latorre 2008, 68).

En ese sentido, la consolidación de esta opción epistemológica conlleva pensar «el desarrollo de los estudios visuales [como] un campo que aborda el tema de la imagen visual sin insistir en su valor estético [y] sirve para problematizar la apuesta cultural que implica la calificación de un objeto como arte» (Moxey 2015, 29). Es decir, las necesidades específicas, fruto de la producción visual a lo largo del tiempo, provocaron el surgimiento de un campo que se establece para interpelar ciertos estándares y para incluir a las producciones que no tenían cabida dentro de los cánones institucionales.

El desarrollo de los estudios visuales requiere de una confluencia multidisciplinaria para su tratamiento. Al momento de expresar articulaciones entre mirada y relaciones sociales adyacentes, se evidencia que «la visualidad no está únicamente compuesta por percepciones visuales en un sentido físico, sino que engloba un conjunto de relaciones en las que se combinan la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico» (Mirzoeff 2016b, 34). Por lo tanto, el análisis del campo requiere de una combinación disciplinaria diversa, siempre en función del contexto de producción y la circulación visual.

Cuando intervienen la experiencia y las prácticas sociales o comunicacionales, más allá de configuraciones conceptuales cerradas, el espectro epistemológico se amplía. Es decir, el acercamiento requiere considerar múltiples posibilidades en varias dimensiones, por ejemplo, en lo político, cultural, social, tecnológico, psicológico, moral, antropológico, económico, perceptual, semiótico, entre otras. En ese sentido, se considera «adecuado reclamar un enfoque igualmente poliédrico, multidimensional y mestizo por parte de la *crítica cultural* que, ocupándose

de ellos, aspire a aportar resultados eficientes en su hermenéutica contemporánea» (Brea 2006, 13).

Esto implica que, al igual que el ejercicio de la visión, el tratamiento de lo visual se desarrolla en interacción. Al producir una percepción, a partir de la mirada, los sujetos y objetos se relacionan afectándose unos a otros. Por tanto, el enfoque poliédrico remite a lo interaccional como recurso permanente en términos reflexivos, metodológicos y relacionales. Además, «la comunicación se nutre de la vitalidad de los diferentes entrelazamientos sociales, del entrecruzamiento de las transversalidades, todos los niveles que escapan al poder de una administración» (Certeau 1995, 182). Esto significa que el estudio de la visualidad no se encasilla a un campo exclusivo del conocimiento. Al momento de reflexionar o revisar un problema vinculado a lo comunicacional o a la mirada, se requiere la participación amplia de varias perspectivas epistemológicas y metodológicas, en las que el objetivo es abordar el fenómeno considerando sus múltiples dimensiones.

Por otra parte, el trabajo con la visualidad demanda formas de acercamiento participante que superen la perspectiva contemplativa del arte. Sus procesos de reflexión requieren métodos en los que «la atención exclusiva a lo visual por parte de los estudios visuales debería estar matizada por un compromiso más riguroso con la observación etnográfica» (Rampléy 2006, 205). Los sujetos que participan están implicados, en el entorno de la cultura visual, como productores, consumidores, investigadores, ya que «[l]os estudios visuales también son una cuestión tanto de ideologías como de incorporar el afecto a los objetos visuales» (Contreras 2017, 492).

En definitiva, el campo del conocimiento de los estudios visuales se ocupa de «las formas culturales vinculadas a la mirada y que denominamos como prácticas “visualidad”; y el estudio de un amplio espectro de artefactos visuales que van más allá de los recogidos y presentados en las instituciones de arte» (Hernández 2005, 13). Los estudios visuales son el escenario de encuentro entre prácticas y producciones visuales, en tanto participen del entramado relacional de la cultura visual.

## DE LO FISIOLÓGICO A LO RELACIONAL

El acto de «mirar» comprende una serie de relaciones que van más allá de la respuesta fisiológica. El observador no solamente visualiza

algo, sino que se vincula con lo observado y articula una serie de nexos en esa relación. Una de las consecuencias de este proceso es la reconfiguración de lo que se concibe como el ejercicio de «ver». Ese andamiaje articulado se construye desde una «estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de comunicación» (Mirzoeff 2003, 21). En ese sentido, el universo de estas articulaciones, fundadas sobre la base de la mirada, constituye lo que se denomina *cultura visual*.

Si bien lo que se concibe con la mirada no es más que el reflejo que la luz fija sobre la retina, esto no viene solo, sino que guarda una estrecha relación con las realidades y las formas de ver el mundo (Berger 2000; Mirzoeff 2016a). Más allá de la capacidad para aprehender los objetos externos al observante, la mirada viabiliza el establecimiento de relaciones con lo que se ve. Es central entender que la cultura visual «no es simplemente la suma de todo lo que ha sido hecho para ser visto, como los cuadros o las películas. Una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto» (Mirzoeff 2016a, 19). En medio de una prolífica producción visual que se puede enumerar, nombrar y significar, este conjunto de acciones responde a una configuración construida relacional y contextualmente, allí radica el valor de superar la noción de pensar la mirada como la consecuencia mecánica de un ejercicio meramente biológico.

La cultura visual se expresa en un ámbito que integra a sujetos, objetos, representaciones y formas de ver, ya que cuando se visualizan o se producen «las manifestaciones que forman parte de la cultura visual no [solo se mira] al mundo, sino a las personas y sus representaciones y las consecuencias que tienen sobre sus “posicionalidades” sociales» (Hernández 2005, 29). Mirar implica tensiones y condicionamientos en los sujetos, debido a que, al compartir un contexto de articulación, quienes participan del sistema se vuelven susceptibles de afectación entre unos y otros.

Los componentes que operan en la constitución de las significaciones —sean estos sujetos, objetos o símbolos— no maniobran solos, sino que se corresponden en la interacción con otros. En ese sentido, revisar las formas de interacción permite asimilar que para mediar en la cultura visual es sustancial atribuir «sentido y relevancia a los saberes, significados y construcciones simbólicas que representan el mundo para

distintas personas y colectivos [...] a partir de reconocer la importancia de las maneras de mirar y de los lugares desde los que se ve» (Miranda 2010, 8).

Estos elementos responden a configuraciones en medio de sistemas de representación, que son los que demarcan la significación que los sujetos, a través de la mirada y sus abstracciones, atribuyen a lo observable. Por lo tanto, se concibe a «la cultura visual como el campo de artefactos, representaciones y relatos que se investiga desde los estudios de cultura visual» (Hernández 2014, 76).

En su dimensión narrativa, en el campo de la cultura visual se establecen relaciones con la historicidad de lo que se mira y de la mirada, lo que implica «prestar atención a aquellos momentos en lo que lo visual es contestado, debatido y transformado, al tiempo que constituye un lugar de interacción social» (2005, 14). Es decir, los vínculos de los componentes que participan del proceso son emplazados en contexto y están adscritos a las múltiples posiciones y configuraciones identitarias en las distintas etapas de su desarrollo.

Es común pensar que en los artefactos visuales convergen relaciones con otros, ya que requieren del concurso de otros sentidos más allá de la vista, por ejemplo, el lenguaje verbal, el sonido, la música o el lenguaje no verbal. Los artefactos no pueden prescindir de las relaciones para establecer los modos de significación (Mirzoeff 1998, 3-13). No se reducen a la tecnología o su aplicación, sino que se desarrollan en tanto estructura comunicacional articulada y relacional.

Finalmente, la dimensión de lo cultural, como parte del campo de la cultura visual, implica que las producciones simbólicas y materiales «circulan y se distribuyen de formas en que condicionan y orientan definitivamente el armado de la realidad social y subjetiva de los individuos estableciendo preferencias y decisiones, opciones y gustos» (Miranda 2010, 3). Esto detona condicionamientos a nivel de producción y de consumo de las piezas culturales.

En definitiva, los elementos que convergen en el campo de la cultura visual son la dimensión relacional de sus componentes, la superación del ejercicio fisiológico, el contexto de significación y la historicidad expresada en las configuraciones identitarias. Si bien estos elementos permiten mirar las articulaciones posibles, el «énfasis en los procesos relacionales que los sujetos llevan a cabo en diferentes entornos

y mediante los cuales se reconocen, autorizan o resisten» (Hernández 2014, 77) es uno de los componentes más significativos de la cultura visual. Es decir, el valor de la experiencia relacional de los sujetos en interacción con el ejercicio de mirar viabiliza la producción de sentido dentro de un espacio constituido en marco temporal o espacial.

## AGENCIA EN LA MIRADA

La relación existente entre las producciones visuales y la sociedad que las acoge es trascendente. La disputa por la construcción de sentido en un contexto específico implica tensiones y convergencias. Asumiendo que «[l]a cultura visual es algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios, no solo una forma de ver lo que acontece» (Mirzoeff 2016a, 22), el grafiti podría ser una expresión de aquello. Aunque existe un campo epistemológico para reflexionar la cultura visual, se expresan también intersecciones entre arte, cultura y poder en el contexto del llamado *semiocapitalismo* (Graziano 2015; Berardi 2010). Por lo tanto, para abordar la dimensión de la política, es importante pensarla, en principio en términos generales, para avanzar luego a las particularidades que la vinculan a la visualidad.

## CONCEPCIÓN Y CONSECUCIÓN DE LA POLÍTICA

En términos amplios, la política es la forma en que se organizan las sociedades. Es, además, el conjunto de relaciones o instituciones que convergen para la consecución de aspiraciones colectivas o individuales. En general es considerada como el «campo de comportamientos, agrupaciones y acciones que operan en relación con el manejo del poder del Estado» (Follari 2019, 25). Estas concepciones evidencian al término *política* como una contingencia relacional que tiene la posibilidad de incidencia en la interacción con el entorno.

Es importante puntualizar qué implica la política y lo político. El problema no tiene que ver con una cuestión meramente semántica. Es un asunto relevante, ya que se constituye en una distinción que prefigura la forma de aproximación a los fenómenos de lo social como el grafiti. En ese sentido, Chantal Mouffe piensa lo político «como la dimensión de antagonismo [...] constitutiva de las sociedades humanas, mientras que [...] “la política” como el conjunto de prácticas e

instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana» (2007, 16). En la dimensión de lo político, la pugna por el poder (material o simbólico) surge de las diversas contradicciones procedentes de las formas de relacionamiento social. De manera que la instrumentación institucional es una consecuencia de la conflictividad de la convergencia de lo político para poner a operar la dimensión de la política.

La política «no está solo en los poderes, la ideología, la técnica, la organización social y las rupturas geohistóricas. Política son también y sobre todo nuestras utopías y nuestros afectos, nuestras escatologías y nuestras visiones del mundo» (Sfez 1995, 54). La participación política de los sujetos no está sometida al ejercicio formal, sino que se construye también en su relacionamiento cotidiano, común, sensible, incluso antagónico. En estos espacios las subjetividades de los individuos son las que inciden en los vínculos que se establecen para articular formas de convivencia en torno a la consecución de acuerdos y desacuerdos.

Un momento trascendente para evidenciar la articulación política en el caso de las producciones visuales fueron los movimientos de 1968. En ese contexto, caracterizado por la oposición al modelo económico basado en el capital, «el arte estableció conexiones visuales entre la política y la cultura popular. De modo que surgieron representaciones que reunían los elementos esenciales de la nueva situación social que desbordaban los cauces oficiales de la participación ciudadana» (Contreras 2017, 486). Así, la visualidad jugaba un papel significativo en la producción de sentidos y en la disputa política desarrollada en aquel momento.

La confluencia colectiva, con base en acuerdos o disensos, se instaura de este modo como uno de los resultados de la acción política. Lo político, en ese sentido, «establece la forma del ordenamiento social, que implica incluso jerarquizar y subordinar [...] muchos de los poderes microsociales que en una sociedad se producen» (Follari 2019, 28). Socialmente se han configurado formas orgánicas de coexistencia y de disputa en función de los intereses particulares de unos grupos frente a otros.

La política, por otra parte, implica la generación de «un espacio de interacción entre lo pedagógico y lo cultural en el que se entrecruzan cuestiones sociales, políticas e institucionales en la constitución de identidades y en la producción de conocimiento» (Hernández 2014, 79).

En ese sentido, la inserción de la visualidad responde a la posibilidad de construir otras formas de incidencia. Es una mediación pedagógica en la generación de modelos de participación y resolución de problemáticas colectivas.

Desde una perspectiva que amplíe el espectro de lo político al terreno de lo sensible, «[e]l arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras» (Rancière 2011a, 83). Esto significa que la capacidad mimética de las producciones visuales o artísticas permea constantemente entre lo que se mira y lo que se representa en función de las intencionalidades expresivas. «[E]l discurso crítico, en sinergia con la praxis artística, puede constituir un territorio de resistencia porque obedece a reglas antieconómicas» (Graziano 2015, 185). Por lo tanto, la visión económica de la política se extiende a otros aspectos y cuestionamientos más allá de la participación en términos meramente formales o institucionales.

Considerando lo que Jacques Rancière denomina *reparto de lo sensible*, existe una participación de las expresiones artísticas en el ámbito de la política. Por una parte, cuando se genera «un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir» (Rancière 2011b, 15). La literatura, como ámbito específico, y las expresiones artísticas, en general, «hacen política» en tanto se configure una forma de comunidad. En ese sentido, en medio de una trama de sensibilidades, los participantes «utilizan las palabras como instrumentos de comunicación y así se ven comprometidos, quieranlo o no, en las tareas de la construcción de un mundo común» (2011b, 18).

Ciertos sectores de la sociedad «se encuentran participando en una multiplicidad de experiencias colectivas [...] colaborando en la construcción espacios de expresión, de constitución identitaria, de producción cultural y de pensamiento crítico sobre sus propias realidades» (Gómez-Abarca 2014, 677). De manera que, al igual que cualquier otro espacio del relacionamiento político, la visualidad expresa esas disputas y las complejas relaciones establecidas en las sociedades. No es un terreno de acción política simplemente enunciativa y en una vía, pues tiene matices, contrastes, y está condicionada por la contingencia de la adscripción de los sujetos.

Cabe pensar si el grafiti, en términos generales, pertenece a la dinámica de la política o es una expresión de lo político. Al ser una actividad partidista, oficialista o institucional pertenecería a las dinámicas de la política. Pero si proviene de individuos o grupos que impugnan al poder, el grafiti se configura en una expresión de lo político. Así, el ámbito de acción de la inscripción mural tiene que ver con la orientación de su participación en determinado contexto. Es decir, las inscripciones producidas durante la movilización popular de octubre de 2019, en tanto impugnación o convocatoria, podrían pensarse desde el ámbito que opera en articulación con lo político.

### EJERCICIO POLÍTICO DE LA VISUALIDAD

En su dimensión política, la visualidad supone posibilidades de participación o lo que se sugiere como «agencia visual» (Bal 2016). La mirada, en sus múltiples articulaciones, es un ejercicio de relaciones que conlleva procesos lindantes y está claro que, superando la perspectiva fisiológica, parecería una acción fortuita. Sin embargo, «es un acto de interpretación, la interpretación puede influir en la manera de ver y, por lo tanto, de imaginar posibilidades de cambio» (43).

Las producciones visuales forman parte de un proceso de configuración de la mirada, y se constituyen en elaboraciones simbólicas que viabilizan la transformación y la reconfiguración de lo asimilado en el ejercicio óptico y relacional de la mirada. Esto se constituye en una disputa no solo por lo que se mira, sino por la forma en la que se abstrae lo que se mira, esto es, en una confrontación por el sentido visual en su magnitud material y simbólica como contingencias de relación cambiante.

En el campo de la cultura visual, los factores que participan de un entramado relacional intervienen en el proceso. De manera que ese entorno se constituye en un lugar compuesto por la relación entre artefactos y percepciones en el marco de sus propios límites y causalidades. Eso quiere decir que «los artefactos de la visión están histórica, social y políticamente determinados y que no pueden estudiarse aislados de estos factores» (Hernández 2005, 15). Esto implica que los vínculos entre visualidad y política responden a los elementos que convergen en esas relaciones coyunturales.

Esos contextos sitúan a los sujetos y sus producciones dentro de unos regímenes que permean sus relaciones, si bien «relacionar la imagen con

las preocupaciones del mundo presente constituye un acto de proyección más abierto y consciente de sí mismo» (Bal 2016, 22). Así también la imagen entra a operar como una producción atravesada por las variables de significación que participan de un determinado espacio. La imagen no es una casualidad, ni un acto inesperado, es una realización causal que opera dentro de sistemas que la delimitan. El ejercicio de participación se sustenta en una correspondencia de lo visual con su entorno.

Existe también la perspectiva de la política que plantea una agencia de los sujetos con el fin de promover cambios. Las relaciones visuales dentro de la cultura visual se traducen en acciones que «son cosas que hacemos con estas formas culturales para crear cambios pequeños o grandes, desde una acción política directa hasta una representación (en la vida cotidiana o en un teatro), una conversación o una obra de arte» (Mirzoeff 2016a, 260). De forma tal que se promueve la vinculación y la acción concretas, más allá de la mera interpretación de un objeto visual.

Paralelamente a esta noción movilizadora se encuentra también la idea de la política como operación poética que reubica sentidos. Esta se constituye en una relación en la que se «pone una palabra o una imagen por otra, una parte por el todo, una multiplicidad por la otra; esa identidad entre la redistribución política de lo que se toma en cuenta, por una parte, y el uso poético de las figuras, por otra» (Rancière 2008, 78). Ello converge en una reconfiguración no activa de roles, dotando de operatividad subjetiva a la participación simbólica en la disputa de sentido.

Desde esta perspectiva, se podría pensar también en una «dimensión creativa de la práctica política» (Longoni 2010, 2). Una forma para poner en diálogo a las producciones visuales con la agencia que demanda un proceso de producción atravesado por la imaginación. El entorno imprime en los sujetos no solo evidencias tangibles de lo relacional contextual, sino también experiencias sensibles. Esto se traduce en una capacidad de los sujetos para canalizar y propiciar producciones visuales desde el terreno de la creatividad.

En definitiva, el ejercicio político desde la visualidad está mediado por voluntades, relaciones, contextos, agencias concretas e incluso poéticas que evidencian unas formas de hacer presencia en lo político a partir de articulaciones contextuales. La interpretación como proceso activo lleva a la construcción de posibilidades de abstracción movilizadora

y a la promoción de cambios desde el ejercicio de la mirada como parte de un proceso de relacionamiento con las condiciones materiales y simbólicas en las que se desarrolla o se consume una obra visual.

En ese sentido, el ejercicio de la política, el activismo visual o la agencia de sujetos y producciones visuales «está volcado actualmente en el intento de generar esa transformación» (Mirzoeff 2016a, 256). El rol que cumple la visualidad es significativo en la producción de sentido, más allá de simplemente ofrecer un producto estrictamente para ser visto, decodificado o contemplado. En el caso del vínculo entre política y grafiti, esto lo expone como una expresión de la cultura visual y el resultado del transitar contextual de distintos momentos en su desarrollo.

## EL GRAFITI, PARTE INTEGRANTE DE LA CULTURA VISUAL

El grafiti expresa en su configuración elementos que lo articulan a procesos de constitución en tanto cultura y a códigos signícos en tanto expresión comunicacional compleja. Actualmente, «el crecimiento de las tecnologías de la representación y sus medios, así como las nuevas funciones que las imágenes poseen en la cultura contemporánea, han creado objetos visuales de los que no se ocupan ninguna disciplina habitual» (Contreras 2017, 484). Uno de estos artefactos visuales es el grafiti, producción que articula relaciones más allá de la simple exposición de grafías. Por una parte, están presentes relaciones construidas durante su desarrollo temporal y, por otra, están las construidas en torno a sus características formales.

Historicidad y contexto de significación se anudan en la constitución del grafiti como elemento cultural visual. En ese sentido, los estudios visuales implican una perspectiva epistemológica para abordar el tema del grafiti y viabilizar su comprensión. Para esto es necesaria su caracterización recurriendo brevemente a su delimitación temporal y a su clasificación en términos formales, de manera que se pueda ubicar al grafiti como una de las múltiples expresiones de la mencionada cultura visual.

## AFLUENTES DE LA INSCRIPCIÓN MURAL

Perfilar grafías sobre una pared es un ejercicio que acompañó a los sujetos desde los albores de la humanidad. Existen registros de

inscripciones sobre superficies que datan de treinta y seis mil años atrás. Estos trazos dan testimonio de la posibilidad representacional que existe al momento de esbozar una imagen sobre una superficie. Es conocido que las primeras marcas, sobre un soporte que podría considerarse mural, están ubicadas en las cavernas de Lascaux, Altamira y Chauvet.

Estos rastros reflejan las intenciones expresivas de los sujetos al momento de abstraer, en términos visuales, lo que vivenciaban en la realidad. Rayar una superficie no es un tipo de acción nueva, sino que responde a una manera de relacionarse con el entorno que acompañó a los sujetos hace mucho tiempo. Es una de las tantas formas expresivas que atravesó el tiempo, se mantiene vigente hasta hoy y su desarrollo presenta en la actualidad una gama de posibilidades. De las múltiples formas que existen para exponer trazos sobre una superficie, el grafiti es una las de consecuencias visibles en el presente.

En términos amplios, el grafiti se puede entender como «el dibujo o trazo hecho a mano sobre una pared y de manera anónima» (Cruz 2004, 197), lo que evidencia una intención expositiva inicial. Por otra parte, y en su existencia moderna, se lo puede considerar como «una marca que va tatuando la piel de la ciudad [...] es una escritura de una demarcación territorial de los diferentes grupos sociales» (Ortega 1999, 23).

Estas formas de pensar al grafiti muestran, por una parte, el componente tangible en tanto inscripción y, por otra, su intangibilidad en tanto sentido de pertenencia o disputa identitaria. Esto implica que en el trazo pintarrajeado sobre una pared confluyan al menos dos dimensiones: la cultural y la comunicacional. Ante un muro inscrito se presentan oportunidades de decodificación que conllevan también posibilidades de sentido.

Las inscripciones murales exhiben grafías reconocibles y también íconos que exigen un nivel distinto de observación. Se denominan *graffitis* ciertos «elementos visuales con los que convivimos en nuestro transitar diario y que comúnmente plantean dificultad de comprensión: letras, números, nombres, que [...] conviven y se disputan la visualidad de la ciudad» (Benalcázar, Argüello y Ramírez 2019, 15). En ese sentido, una pared pintada expone elementos visuales, que exhiben formas expresivas y dinámicas culturales, inscritos visualmente a partir del ejercicio gráfico de un sujeto (individual o colectivo) situado socialmente.

El grafiti tiene varios precedentes hasta llegar a la forma en la que lo concebimos actualmente. En 1920 Mao Zedong elaboró una inscripción visual considerada la pieza más extensa de grafiti. En su elaboración utilizó cuatro mil caracteres de consignas públicas promoviendo una posibilidad de cambio (Sommer 2020, 92). También están las paredes pintadas durante Mayo de 1968 en Francia. Las consignas que formaron parte de esa protesta encontraron en los muros el mejor soporte para su difusión.

Es un primer formato de grafiti en el que prima el lema inscrito con intenciones comunicacionales dirigidas a la masificación de una consigna. De igual manera, esta variante se evidencia también en las expresiones contraculturales de Estados Unidos en los años 60. Las reivindicaciones raciales, políticas, a favor de la paz, por la libertad del cuerpo, entre otras, formaron parte de los enunciados visuales inscritos sobre los muros (Gómez 2015, 159).

En un segundo formato, otra de las bases del grafiti es la que se desarrolló también en Estados Unidos durante los años 70. Los nombres de quienes alumbraron esta expresión cultural empiezan a aparecer pintados sobre las paredes de ciudades como Filadelfia y Nueva York. Esta expresión visual en las urbes en aquellos años, tanto en Europa como en Norteamérica, surge asociada a expresiones culturales más amplias y al contexto reivindicativo de ciertos sectores sociales emergentes.

Este segundo tipo de grafiti fue un «producto cultural que acabaría siendo asumido por el movimiento *hip hop* en los años 80, con la etiqueta de “graffiti”, y exportado a través de su expansión por diversas partes del mundo desarrollado» (Figueroa 2012, 11). Es así como llega a Ecuador a partir de los flujos migratorios de los años 90 y se instala en el imaginario social a través de sus vínculos con las nacientes expresiones culturales asociadas al rap.

En definitiva, el grafiti constituye una intervención gráfica sobre un soporte mural público. En términos físicos, recurre a la reutilización de una frontera espacial para resignificarla y dotarla de valor expresivo. Su enunciación requiere el concurso de un sujeto que cumpla la función de plasmarlo sobre alguna superficie. Su espectro de posibilidades, en términos visuales, es amplio y va desde lo convencional del lenguaje hasta las múltiples opciones que la forma y el color le permitan.

Esta inscripción fronteriza es una estructura visual en la que convergen textos e íconos a fin de detonar significaciones. Por lo tanto, puede

configurarse en un vehículo para la producción de sentido. El lugar intermedio no solamente sería en el sentido físico, sino también discursivo debido al sitio que ocupa en el relacionamiento con los actores que participan de su producción y circulación.

### TIPOLOGÍA, FORMAS Y MATICES

En el universo global del grafiti el espectro tipológico está completamente abierto. Existe una prolífica producción visual y las fronteras que delimitan las diversas formas de ubicar al grafiti cada vez se cruzan más. Existen al menos dos corrientes en torno a la clasificación del grafiti. Una tiene que ver con la enunciación de mensajes y la otra con la exposición de formas. Con esto no se pretende decir que sean líneas excluyentes. Es solamente una forma de organizar para avanzar en la caracterización general del fenómeno.

Como se mencionó anteriormente, en el primer grupo se ubicaría la producción visual generada durante 1968 en Francia con «un grafiti utópico, preocupado por el mundo y por la libertad, quería barrer “principios obsoletos” y tiranos» (Falconí 1996, 57). Era un tipo de inscripción mural que pretendía la difusión de los mensajes que acompañaban a las protestas.

El segundo grupo, casi simultáneamente, en los años 60, se expresó «en New York, [donde] los negros y los marginados irrumpen en el metro con un grafiti menos soñador que el francés, más preocupado por el gueto y por su vida» (57). Este tipo de grafiti recurría, más que al mensaje, a la utilización de formas y colores. Era un tipo de grafiti que pretendía incidir visualmente con su presencia en el espacio público. Es el tipo de inscripción que muchas veces ha sido concebida como vandálica.

Por este motivo se puede observar una clara diferenciación. Por una parte, se observa una estructura visual que enfatiza el uso de grafías ampliamente reconocibles y, por otra, se ve un tipo de grafiti que recurrir al predominio de formas, colores y códigos, de alguna manera, más encriptados que el común de los lenguajes socialmente predominantes (Benalcázar 2021). Las posibilidades formales y enunciativas en ambos eran distinguibles: en el primer tipo se enfatizaba lo que se quería decir y en el segundo, lo que se quería mostrar.

En ese primer grupo, el que responde a la intención de expresar un mensaje enmarcado en ciertos códigos lingüísticos ampliamente

compartidos, se ubican al menos tres tipos diferentes de grafiti: políticos, existenciales y promocionales (Benalcázar, Argüello y Ramírez 2019, 20). El primero es un grafiti con vocación movilizadora que expresa las aspiraciones de quien lo inscribe. El sujeto intenta compartir su proyecto a través de la difusión visual en el espacio público para incidir socialmente. Establece los alcances comunicacionales con base en una «experiencia coyuntural que se hace y deshace al ritmo de las contradicciones sociales y políticas» (Silva 2014, 38). Este es un tipo de grafiti que expresa una plataforma común para canalizar las aspiraciones colectivas de los grupos o individuos que lo utilizan.

El devenir de la existencia es otro de los contenidos plasmado en las paredes. La poesía, el sarcasmo y la irreverencia son algunos de los recursos implícitos en el grafiti. Se enuncian los conflictos personales o colectivos, asociados con las vicisitudes de lo que conlleva la existencia. Es un grafiti «más conversacional, no representa a un partido o a un programa: representa más bien una inquietud existencial» (Falconí 1996, 57). Apela a la subjetividad y a la proyección que detona la inscripción pintada sobre una pared.

El tercer y último subconjunto corresponde a las inscripciones que se ubican en el ámbito de la promoción y la publicidad. Es común encontrar paredes pintadas ofertando bienes, productos o servicios. Este tipo de grafiti busca incidir en el comportamiento de los potenciales consumidores y su intención es meramente transaccional.

Por otra parte, en el segundo grupo se ubica el denominado *writing*. En esta línea se conjugan «estilo, forma y metodología» (Castleman 2012, 47). Es un tipo de grafiti que surgió cuando «un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empezaron a hacerse ver [*getting up*], esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro» (Figueroa 2012, 25). Adquiere relevancia la dimensión cultural de un grupo específico que traduce sus inquietudes identitarias en las inscripciones visuales que fusionan colores, formas y performatividad.

En este tipo de inscripción hay una amplia gama de posibilidades. El espectro es extenso y contiene un gran número de formas, de las cuales se puede ubicar al menos una breve clasificación de siete formatos básicos que «se distinguen generalmente por su tamaño, su situación, la complejidad de su diseño o por los materiales utilizados en su realización» (Castleman 2012, 56).

Desde una organización primaria, identificada en los años 80 por Craig Castleman, quien toma como referencia las intervenciones en el metro, se pueden ubicar los siguientes tipos: *tags*, *throw-ups*, *pieces* (*quick*, *top-to-bottoms*, *end-to-ends*), *whole cars*, *whole trains*, *messages* y *backgroundings* (2012). Es necesario señalar que el desarrollo del grafiti en la actualidad es completamente amplio. Por lo tanto, esta organización fundante permite tener una mirada general, para de alguna forma acercarse a la variedad que existe actualmente.

El *tag* es el trazo más elemental del grafiti. Es una rúbrica (personal o colectiva) que recurre a una delineación estilizada. Se lo desarrolla de manera rápida y no requiere de mayores espacios. El *throw-up* supone una ocupación mayor de espacio, es un conjunto de letras que conforman una sola unidad, se lo ejecuta rápidamente y utilizando cantidades mínimas de aerosol. Las *pieces* requieren un poco más de tiempo en su elaboración, pueden ser nombres acompañados de dibujos o signos que complementan al grafiti. Su magnitud es mayor, por lo que puede estar constituida por más de un nombre.

El *whole car* y el *whole train* son pintados que ocupan la totalidad de las superficies, sea un vagón o un tren. Por su gran tamaño se los puede realizar colectivamente compartiendo técnica y pintura. No es muy común, pero, eventualmente, las obras terminadas podían estar acompañadas de *messages*. Son un complemento que expresa un comentario respecto a la obra ejecutada o a alguna problemática externa. Finalmente, *backgrounding* es la intervención realizada con el objetivo de mutilar o dañar un grafiti. Si bien existe el consenso de no tachar el trabajo ajeno, estas tachaduras, cuando suceden, toman la forma de crítica al estilo del autor (2012, 47).

## UNA EXPRESIÓN VISUAL

Con base en lo planteado, las particularidades del grafiti, en tanto expresión comunicacional y adscripción cultural, lo ubican como parte de una trama de relaciones en el marco de la visualidad. Esa participación plantea algunas particularidades, por ejemplo, que en el grafiti convergen elementos materiales y simbólicos evidenciando el desarrollo de matrices culturales que aportan a la configuración de significados. La variedad de formas expresivas o tipologías demuestran que su caracterización lleva a la revisión histórica para asimilar sus particularidades

discursivas. En un grafiti convergen las miradas construidas socialmente de productores y consumidores al momento de asignarle sentido.

Esas particularidades se circunscriben dentro de cada uno de los ámbitos revisados. En primera instancia, el grafiti podría formar parte de «la gama de imágenes previamente ignoradas por la historia del arte» (Moxey 2015, 36) para formar parte de los denominados *estudios visuales*. Así, este objeto de estudio particular, en principio, podría interpelar el estatus del arte o la tensión entre lo culto y lo popular, configurando unos primeros esbozos en torno a repensar la cuestión del gusto y la estética.

Estas distinciones forman parte de procesos más amplios que ayudan a la comprensión de los componentes visuales circundantes en una sociedad. En ese sentido, al participar del llamado *giro visual*, una producción que forma parte de la cultura visual «tiene que ver con la fundación de una nueva epistemología de la visualidad» (Contreras 2017, 484). Es decir, el tratamiento del grafiti no solo ubica a la reflexión más allá de la crítica del arte, sino que la sitúa en la convergencia multidisciplinaria.

Por otra parte, el tratamiento del grafiti acude necesariamente a la consideración de la ontología de la producción visual, ya que «[e]l acercamiento acostumbrado planteaba la imagen como representación o construcción visual cuyo valor ideológico escapaba de los creadores y era alterado por los destinatarios» (Contreras 2017, 497). La perspectiva de los estudios visuales lleva a reflexionar sobre la naturaleza y la estructura de la imagen desde sus configuraciones simbólicas hasta su materialización. Es decir, el tratamiento de lo visual recurre a la revisión de los elementos basados en la decodificación de ciertos componentes, pero, además, apela a la dimensión significativa de la pertenencia cultural. Se expresa así una estructura de consecuencias visuales que superan a la idea del devenir casual de la obra en sí y para sí.

En lo que tiene que ver con la política y la visualidad, el grafiti expresa la materialización de inquietudes trasmutadas en la obra. Las complejidades de las relaciones sociales, las inquietudes individuales y las posibilidades estéticas son elementos que inciden en esa forma de militancia visual, agencia política o poética de la participación. Las grandes demandas sociales o las necesidades existenciales conviven en esa visualidad mural. El ejercicio político evidencia así una amplia gama de oportunidades enunciativas a través de las múltiples variantes que se pueden observar expresadas sobre las paredes.

El grafiti conlleva historia y raíces que lo configuran en algo más que una inscripción para ser decodificada. Sus usos han consolidado las formas de apropiación y de producción. Como recurso para ampliar y masificar una plataforma, un grafiti no responde a las mismas inquietudes que una inscripción sobre un muro como señal de pertenencia. Los distintos momentos en su desarrollo marcan las particularidades de los contextos de los que participó. Desde su origen hasta la actualidad se pueden reconocer los usos y esto permite mirar en perspectiva su situación en un contexto más actual.

Al ser una expresión cultural en desarrollo y constante cambio, tiene una caracterización fundante, las formas y los tipos en los que se materializa van cambiando. La diferencia entre unos estilos y otros, entre un trazo y otro, son particularidades que inciden en su manera de interactuar con el entorno. Los códigos compartidos en las sociedades, y las inquietudes también compartidas, evidencian que, en el contexto de la cultura visual, el grafiti es un componente más participando de la disputa de sentidos.

En definitiva, «al introducir en el campo visual cuerpos y rostros que rara vez encuentran lugar en él [...], el artista los pone en escena de manera teatral o depurada para detener nuestra mirada o ponerla en movimiento» (Schweizer 2008, 26). El grafiti como una expresión (óptica y relacional), desplazada por las instituciones del arte o por ciertas convenciones sociales, participa dentro del espectro visual y restituye la mirada. Además, forma parte de la cultura visual y representa la confluencia de varios elementos comunicacionales y culturales. De forma tal que visualmente no solo se consume, sino que pone a circular significados implícitos o explícitos en su materialización mural.

## CAPÍTULO SEGUNDO

# VISUALIDAD DEL GRAFITI PRODUCIDO EN OCTUBRE DE 2019

---

*Cuando los esclavizadores del proletariado descuartizan  
su cuerpo vivo, no deben seguir abrigando la esperanza  
de retornar en triunfo a los muros intactos de sus casas [...].  
La burguesía del mundo entero, que asiste con complacencia  
a la matanza en masa después de la lucha,  
se estremece de horror ante la profanación  
del ladrillo y la argamasa.*

Marx

Durante los primeros días del mes de octubre de 2019, el presidente Lenín Moreno Garcés anunció un paquete de medidas económicas; entre otras, la liberación del precio de los combustibles fue el detonante para que suceda una de las más grandes movilizaciones de las últimas décadas en Ecuador. En ese contexto de movilización se evidenció un sinnúmero de formas de participación durante las protestas. Las convocatorias incluyeron marchas, cacerolazos, difusión de información a través de Internet, intervenciones en el espacio público, afiches, volantes y paredes pintadas.

El presente capítulo se ocupa particularmente de contextualizar la intervención mural producida durante los días de la movilización para

posteriormente avanzar hacia el análisis de la función política que tuvo el grafiti desarrollado durante el levantamiento popular en Quito. Con ese fin, se abordan los aspectos políticos y sociales que marcaron el surgimiento y el desarrollo de la protesta. Con el objeto de construir un marco que delimite temporalmente al hecho, se expone la coyuntura en la que participaron las producciones visuales que son objeto de este estudio.

El grafiti es una técnica de intervención visual desarrollada con más énfasis en los últimos cuarenta años. Es un fenómeno relativamente nuevo que tuvo una participación particular en el período propuesto para este análisis. En ese sentido, para revisar la dimensión visual del grafiti producido durante la manifestación popular de octubre de 2019, es necesario considerar sus relaciones contextuales, históricas y culturales, es decir, articular uno de los componentes visuales de un proceso social con su contexto para proponer otra forma de abordar la reflexión en torno a una situación de incidencia política.

Con el objetivo de configurar la base contextual sobre la que se asienta el análisis propuesto, este capítulo analiza en principio la protesta, luego, el desarrollo, en tanto expresión cultural, del grafiti que participó en la movilización y, finalmente, el registro visual que se utilizará para el posterior análisis. Estos contenidos, en consonancia con los abordados en el capítulo precedente estructuran los fundamentos epistemológicos y contextuales sobre los que se sostiene el estudio planteado. Es decir, este acápite se encarga de tratar la coyuntura del conflicto y de las producciones visuales y comunicativas participantes.

En definitiva, este apartado revisa una participación visual que, en términos formales, podría pensarse que está fuera de los márgenes convencionales en una protesta. Considerando el marco de la cultura visual, el grafiti como participación visual responde a un entramado que permite rastrear el tejido relacional que prefigura su pertinencia en una coyuntura de movilización y participación política.

## MATICES DE UNA PROTESTA

La participación política en un contexto de movilización tiene una amplia gama de posibilidades, todas ellas articuladas al desarrollo de los eventos. Además, la coyuntura específica de una protesta tiene varias

presencias. Rastrear esas particularidades permite ubicar la convergencia de los hechos, las actorías y las tensiones que delimitan el conflicto. En esa línea, los sucesos que giraron en torno a las jornadas de octubre de 2019 confluyeron para dinamizar las participaciones. Esto implicó que los actores concretaran coaliciones que les permitieron operar en la coyuntura. Una de esas formas de maniobrar tiene relación con lo comunicacional vinculado específicamente a lo visual. Por lo tanto, abordar esta reflexión conlleva recurrir a una contextualización que conduzca a establecer el rol de lo visual en medio de una protesta.

### CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y TEMPORAL

Entre el 2 y el 13 de octubre de 2019 hubo en Ecuador una serie de protestas que recibieron distintas denominaciones: *estallido* y *rebelión* (Iza, Tapia y Madrid 2020), *insurrección* (Parodi y Sticotti 2020), *levantamiento* (Bonilla y Mancero 2020) y *revuelta* (Ramírez 2020; Casado y Pérez 2020; Hidalgo 2020). Más allá de la nominación, es innegable el carácter trascendente de los hechos suscitados. Fueron doce días durante los cuales ocurrió una movilización popular en rechazo a la administración gubernamental.

El gobierno impuso un paquete de medidas resultado de sus acuerdos con el Fondo Monetario Internacional (FMI). El primero de octubre de 2019, el régimen de Lenín Moreno adoptó una serie de resoluciones económicas que provocaron el descontento popular. En consecuencia, se produjo la articulación de algunos sectores sociales en respuesta a las acciones tomadas por el gobierno. Fueron varias las medidas implementadas, pero la población se movilizó con el objetivo de expresar enfáticamente su rechazo al Decreto Ejecutivo 883, que anunciaba la eliminación del subsidio a los combustibles y la liberalización de su precio. Esta fue la acción gubernamental que hizo detonar los acontecimientos.

Este contexto de movilización y protesta resultó significativo porque se configuró a partir de la confluencia de varias organizaciones en contra del gobierno. Lo acontecido fue la ruptura de un período durante el cual las fuerzas sociales operaban desarticuladas en sus impugnaciones hacia el Estado. Las últimas protestas en el país que tuvieron resultados palpables fueron el derrocamiento de Abdalá Bucaram en 1995, la destitución de Jamil Mahuad en 2000 y la de Lucio Gutiérrez en 2005. En la coyuntura de octubre de 2019, el gobierno «confió en que

un estallido social era cosa del pasado y que la prensa podría imponer una matriz de opinión dominante» (Oliva 2020, 26), lo que resultó una lectura errónea, ya que el proceso de movilización tuvo consecuencias.

Luego de catorce años desde que una jornada de movilización lograra cambios significativos, lo acontecido en octubre de 2019 marcó un hito, ya que el gobierno, debido a la presión en las calles, se vio obligado a retroceder en las medidas adoptadas. Lo sucedido evidenció «un levantamiento histórico, ya que es la primera vez que un presidente tiene que derogar un decreto emitido por él mismo» (Hidalgo 2020, 230).

Desde el «retorno a la democracia» en 1979, en Ecuador se suscitaron varias manifestaciones que evidencian las formas en que opera lo político y la política. Por una parte, las fuerzas movilizadas expresando los antagonismos y, por otra, la presión estatal tratando de encauzar institucionalmente las demandas. Los hechos de octubre de 2019 no fueron la excepción y se pudo observar esa diferencia en las acciones emprendidas desde los distintos sectores presentes en la coyuntura.

Los llamados a la movilización provenían de estructuras consolidadas y «un porcentaje significativo de quienes sostuvieron el enfrentamiento en las calles, carreteras y plazas no tenía vinculación orgánica a alguna instancia organizativa» (Iza, Tapia y Madrid 2020, 113). Del lado de quienes impugnaban al gobierno las participaciones fueron diversas. Las articulaciones estuvieron marcadas por múltiples adscripciones y por el sentido que cada colectividad o individualidad asumía frente a lo que implicaban las demandas. En diferente medida estuvieron presentes gremios, movimientos sociales, organizaciones laborales, grupos de incidencia nacional o local y también se pudo observar «la vinculación no siempre orgánica de grupos de jóvenes a las movilizaciones» (Bonilla y Mancero 2020, 40).

Las convocatorias fueron una oportunidad para reconstituir alianzas en medio de las protestas. Debido a la fuerza de la coyuntura «una camada generacional que se identifica con los géneros *hardcore*, *punk*, *rock*, *hip-hop*, rap, cumbia, chicha o música andina, se fundió en unidad de clase a través de la acción, al igual que los integrantes de varios centros culturales» (Iza, Tapia y Madrid 2020, 140). Varios sectores se reencontraron en ese contexto y tejieron redes que sirvieron para generar una participación articulada durante las jornadas. Ante la variedad de sectores movilizados, las formas de participación también fueron diversas.

Desde las convencionales concentraciones masivas hasta la utilización de herramientas digitales para participar de las protestas fueron parte del espectro de diversos instrumentos a través de los cuales se pudieron dirigir las demandas.

Por una parte, los diferentes lugares en donde se gestaban las acciones fueron el espacio para expresar la oposición al gobierno a través de diversos recursos. Concentraciones, marchas, disposición de albergues y centros de acopio, cierre de vías, tomas de edificios públicos, plantones, cacerolazos y paredes pintadas fueron algunas de las formas en las que se podía participar de la movilización. La incidencia de las jornadas fue nacional, «en prácticamente todas las provincias del Ecuador [...] se desplegaron episodios de bloqueo de calles y carreteras y otras formas de protesta que efectivamente generaron un paro total en el país» (Bonilla y Mancero 2020, 41). La forma de participación de los diferentes sectores populares tuvo amplias repercusiones y el avance de los acontecimientos iba en ascenso. En consecuencia, la respuesta del gobierno se produjo en términos materiales concretos, haciendo uso de la violencia a través de la represión policial o militar, y también en términos comunicacionales simbólicos.

Se activaron, además, mecanismos de participación virtual. Internet fue un canal más, y «las redes sociales se convirtieron, por primera vez en Ecuador, en un recurso con significativa influencia mediática» (Iza, Tapia y Madrid 2020, 182). Imágenes, audios y videos transitaban a través de distintos dispositivos tejiendo redes para la circulación de información entre individuos o grupos. Las plataformas digitales sirvieron para canalizar la inconformidad ante los acontecimientos y las publicaciones virtuales exponían lo que los medios convencionales o el gobierno trataban de ocultar.

Las articulaciones se consolidaban y «la voluminosa presencia de “los de abajo” en el Paro de Octubre dibujaba el encuentro entre clase y etnicidad en la reconfiguración de la política de los explotados» (Ramírez 2020, 17). Los sectores movilizados emplazaban al gobierno y las redes se articularon debido a lo común de las demandas. En las calles las redes operaban con la consigna de oponerse a las medidas adoptadas por el régimen. En el lapso que duró la protesta, ciertos lugares se convirtieron en zonas de acogida, espacios para la alimentación, centros médicos ambulatorios o salas de prensa. Se produjo una gran

confluencia logística para la consecución de un objetivo común. Es decir, se evidenció la operación de lo político en tanto impugnación articulada de demandas.

Estas redes estuvieron compuestas por actores de distintos sectores: gremiales, organizativos, sociales o culturales. Algunos de los participantes en las protestas provenían de sectores que decidieron vincularse visualmente a una manifestación de esas características. Una de esas actorías fue la inscripción mural. La participación de lo visual en términos amplios se hizo palpable fundamentalmente en el perímetro en donde se desarrollaban las protestas. Si bien hay toda una tradición de paredes intervenidas gráficamente durante las coyunturas políticas, la jornada de octubre de 2019 tuvo algunas particularidades.

Debido al rol que jugaron los medios de comunicación cercanos al gobierno, otros procesos comunicacionales tuvieron una presencia significativa. Las estructuras informativas del gobierno, al igual que sus aliados, participaron conteniendo e imponiendo narrativas. En función de las necesidades del régimen se implantaba o se impedía la circulación de información. Fueron varias las formas de incidir en la opinión pública desde el gobierno y sus medios: descontextualizando, enaltecendo a los aliados del Estado, invisibilizando o estigmatizando a sus contendores (Ramírez 2020, 72). Esto fue detectado por sus antagonistas y «las críticas comenzaron a circular en la cotidianidad de la gente (comentarios en redes, memes, textos, grafitis, consignas) y, de a poco, la credibilidad de los espacios informativos se vio minada» (Argüello y Benalcázar 2020, 61).

Es un hecho que en momentos de convulsión y movilización popular «los grandes medios de comunicación desprestigian la acción social y la esconden» (Alfaro 2020, 21). Durante las jornadas de octubre de 2019 esa fue la norma y ante esto se abrió una brecha. Parte de la presencia comunicacional en la protesta se debió precisamente al papel que jugaron esos medios. La información se convirtió en un objeto en disputa y la comunicación en el terreno para la misma. En ese contexto, las participaciones individuales o colectivas que decidieron comunicar «cubrieron un vacío informativo, y salieron reforzados frente a la crisis de credibilidad de los grandes medios, que priorizaron enfocarse en los disturbios o daños a la vía pública, relegando la información sobre la represión policial» (García y Soria 2020, 403).

En este escenario comunicacional, en medio de una movilización, lo visual tuvo una presencia particular. Las necesidades informativas de una sociedad que reclamaba cambios generaron «una crítica que fue llevada a los distintos discursos, a los carteles, a las paredes, a las redes, a la calle» (Argüello y Benalcázar 2020, 60). Es decir, los soportes para la difusión de inquietudes y demandas se diversificaron. Bajo esas condiciones sucede que la presencia y la intervención de algunos elementos visuales aparece como una señal palpable de la participación social en medio de las protestas.

### PARTICIPACIÓN VISUAL EN LA PROTESTA

El escenario de la contienda, además de la confrontación en calle, se trasladó a lo comunicacional. Los antagonismos se expresaron en la disputa por la presencia y la circulación de información. De esta forma se evidenció «una necesaria construcción contrahegemónica, de disputas de sentidos y emancipación discursiva, en la que jugaron un rol esencial las imágenes o los sonidos» (Artieda 2020, 12). Los mensajes en oposición al gobierno se plasmaron sobre distintos soportes y a través de múltiples canales. En ese sentido, los participantes de las movilizaciones, «los propios actores sociales —a título individual o colectivo— repletaron las redes sociales de imágenes, audios y textos que enmarcaban la *performance* callejera» (Ramírez 2020, 32). Por lo tanto, los protagonistas de esta coyuntura acudieron a los distintos recursos expresivos que tuvieron a su alcance para canalizar sus demandas.

Entre la población, la desconfianza generada por los medios de comunicación aliados al gobierno creció. Su presencia en el perímetro de los lugares en los que se desarrollaban las movilizaciones resultaba controvertida. Muchas personas percibían que esos medios pretendían favorecer al poder con sus narrativas, que condenaban la paralización. En consecuencia, fueron interpelados por la población que participaba de las protestas y ese «questionamiento fue tan intenso, al punto que estos medios, al igual que el gobierno, se volvieron un adversario visible» (Argüello y Benalcázar 2020, 60). El objetivo ya no era solamente oponerse a las medidas, sino también encontrar canales que permitieran revelar lo que se ocultaba o distorsionaba. Esto se tradujo en una necesidad expresiva de los sectores movilizados, que recurrieron al uso de herramientas comunicacionales para flanquear la labor de esos medios.

El objetivo de participar, desde lo comunicacional, impugnando al gobierno se materializaba desde varios frentes y con el uso de múltiples recursos. Un componente significativo fue «la inmensa creatividad de centenares de jóvenes anónimos que, con sus elaboraciones visuales, comentarios, memes y entradas, desnudaron al poder-realmente-existente» (Iza, Tapia y Madrid 2020, 252). Desde pancartas escritas a mano hasta publicaciones virtuales expresaban el descontento y la respuesta ante la maquinaria comunicacional del gobierno y sus aliados. De manera que cada una de esas elaboraciones servía para reflejar expresamente la oposición al gobierno.

Otro factor importante en la reconfiguración de participaciones en la coyuntura, desde lo comunicacional, fue la instrumentalización de Internet. El gobierno y sus medios enfocaban los esfuerzos en desviar la información; la respuesta de la población fue construir redes informativas para evidenciar los sucesos. En esta coyuntura particular «la tecnología de redes sociales, mensajería y contacto virtual cambió muchísimo el contexto de la protesta social y de su control» (Bonilla y Mancero 2020, 46). Ese elemento amplió la oportunidad de participación y de incidencia en el desarrollo de los hechos. El alcance se multiplicó a medida que se insertaban nuevas herramientas a la difusión. Por lo tanto, las redes tejidas amplificaban sus voces a través de herramientas virtuales y con los recursos que se encontraban a mano.

En definitiva, desde la acción y a partir de lo comunicacional, «la sociedad digital demostró que es posible organizarse políticamente [...], superar el bloqueo de los medios tradicionales con eficacia y que las movilizaciones sociales pueden tomar cuerpo de forma más o menos espontánea» (García y Soria 2020, 406). Los recursos comunicacionales que viabilizaban las articulaciones en la movilización fueron varios y se adaptaron al desarrollo de la coyuntura. En la disputa por la información, durante la movilización de octubre, se evidenciaron variadas necesidades expresivas, que fueron solventadas por la participación a partir del uso de recursos comunicacionales.

Lo visual fue uno de los espacios simbólicos evidenciados en las protestas. Frente a la disputa establecida por lo comunicacional, la visualidad fue un factor significativo para canalizar las demandas. Desde el gobierno y sus medios, la consigna parecía anular lo que sucedía en las calles, distorsionar los hechos e inventar una supuesta paz social. Para

lograr esto los recursos visuales anclados a todo el aparataje comunicacional fueron necesarios.

Del otro lado, el énfasis estaba en exponer las presencias, los hechos y los relatos. Por su parte, el antagonismo movilizado utilizó los canales a su alcance para demostrar su participación y exteriorizar su voz. Al no tener acceso a los grandes medios de comunicación, los recursos tecnológicos y la creatividad se convirtieron en un canal para viabilizar sus demandas. En consecuencia, «la gran prensa se ve tensionada por los dispositivos móviles de miles de ciudadanos que transmiten en vivo imágenes y testimonios que revierten los relatos dominantes» (Ramírez 2020, 30). Desde los muros virtuales hasta los muros físicos se usaron como soportes para exteriorizar lo que sucedía en torno a la movilización.

La visualidad implica una «práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos» (Mirzoeff 2016b, 9). Durante las movilizaciones la disputa era precisamente por la reconfiguración de los relatos antagónicos. Los hechos sucedían, la comunicación se instrumentalizaba y a través de la visualidad se reforzaban las narrativas. En ese sentido, la participación desde lo visual involucraba producir y reproducir visualmente, es decir, las presencias vinculadas a la protesta demandaban armar relatos visuales y poner en circulación esos relatos.

Desde los medios aliados con el gobierno, el discurso en torno a la movilización enfatizaba la supuesta benevolencia de las llamadas *fuerzas del orden*, a la vez que se insistía en la violencia y hostilidad de los sectores movilizados. Desde su enfoque, el conflicto se reducía a un grupo de inconformes que violentaban la paz social. Esto tenía una intencionalidad evidente que era deslegitimar y provocar el rechazo hacia la protesta de la población en general. Ante lo cual, desde los sectores movilizados, era necesario manifestar una presencia visual que reordene la imagen y los relatos promovidos por el gobierno.

En ese sentido, la participación visual en la protesta se tradujo de múltiples formas. Para disputar los discursos promovidos desde el régimen fue necesario exponer los hechos y buscar canales que exhiban las demandas. Una de las formas a través de las cuales se viabilizaron los relatos fue el grafiti. Los muros se constituyeron en un canal que posibilitaba la participación comunicacional insertando elementos visuales

a la disputa discursiva de la protesta. Además, fueron el soporte para reproducir y masificar en los movilizados el malestar provocado por el antagonismo.

Las inscripciones sobre las paredes anunciaban y enunciaban. Cuando los canales convencionales de comunicación se bloquearon y el interlocutor gubernamental anulaba, los muros abrieron una posibilidad para la información y la expresión. Estos «mensajes consignados sobre los muros de las ciudades o sobre diferentes objetos ciudadanos» (Silva 2014, 25) fueron un recurso para viabilizar necesidades expresivas. Los trazos aparecieron, como en tantas otras coyunturas, como una respuesta ante los hechos. Las paredes anunciaban la presencia y las demandas de los movilizados.

Durante las jornadas de octubre se observaron múltiples relatos plasmados en las paredes, unos eran «elaboraciones más políticas, como: “Capital, plusvalía, mueran con la burguesía”; otros económicas: “Abajo el paquetazo”, e incluso hubo los que banalizaron al sistema político representativo: “Gran huevada ser Presidente” [de la República]» (Iza, Tapia y Madrid 2020, 140). La intención de advertir lo que sucedía en el contexto se materializaba visualmente. La presencia individual o colectiva en la calle estuvo acompañada de íconos y graffías inscritos sobre las diversas superficies.

Las inscripciones y los soportes eran observables, tangibles, evidentes, junto a un componente difuso: la autoría. Si bien estas creaciones visuales responden a una confluencia operacional colectiva y «resulta infructuoso rastrear la autoría individual de este tipo de inscripciones. [...] Quienes las pintan, aparecen y desaparecen con el mismo apremio que los textos grafitados» (Benalcázar 2021, 31). Por la particularidad y su naturaleza, la elaboración exige un proceso autoral en el que confluyen varios esfuerzos. Durante los días de las protestas se observó de un momento a otro que el paisaje era intervenido con mensajes, consignas e imágenes, sin llegar a conocer a sus realizadores.

Así se consolidó una organizada participación gráfica durante las movilizaciones de octubre. La necesidad por enunciar y anunciar finalmente se tradujo en movilización comunicacional para denunciar. La presencia en calle se articuló a una confrontación por las narrativas. La participación visual, más allá de una presencia autoral, se expresó en la materialidad de las inscripciones, en la intervención visual de una

expresión cultural operando en función de los antagonismos como expresión de una operación de impugnación desde lo político.

## INTERSECCIONES TEMPORALES Y CULTURALES

La inscripción mural es una presencia visual deliberada. Su concreción no es un azar. Es consecuencia de varios factores y resultado del trayecto recorrido por una agencia. El grafiti puede ser entendido como efecto de las relaciones que confluyen para materializar su participación coyuntural en el presente. En el contexto de Quito ese recorrido se expresa a partir de múltiples anclajes: lo histórico, lo social y lo cultural. Por otra parte, en lo relacionado con la movilización de octubre, la presencia visual de ciertas inscripciones murales expresó esas confluencias. Por lo tanto, avanzar en la revisión del papel que jugó el grafiti en la coyuntura requiere arrancar ubicando su desarrollo en al menos dos de sus variantes: *writing* y *pinta*.

### VOLVER LA MIRADA AL TIEMPO

El grafiti es considerado un «texto a la vez verbal y visual, que puede ser leído y contemplado como imagen» (Ortega 1999, 22). Esta definición es una referencia general de lo que se concibe comúnmente como grafiti. Este tipo de expresión visual se manifiesta gráficamente sobre las paredes de las edificaciones preminentemente urbanas. En el espacio público, el grafiti comparte el espacio visual con otras formas de intervención como rótulos, señales de tránsito, señalética informativa o afiches. El grafiti, junto a otros elementos, forma parte del paisaje visual urbano. En ese sentido, se convierte en un componente para la interacción, apreciación o decodificación cotidiana.

Además, esta forma de expresión visual es el resultado de unas confluencias migratorias y temporales. Su vigencia, constitución y presencia actuales no son fortuitas ni espontáneas. El apareamiento del grafiti en una u otra ciudad responde a su desarrollo en el tiempo y al tránsito humano. Si bien cada sociedad canaliza sus inquietudes expresivas inscribiendo trazos sobre distintas superficies, a lo largo del tiempo los muros se constituyeron en el soporte preferente del grafiti. En distintas épocas y sociedades existen huellas que han sido calificadas como rastros de grafiti. Este tipo de inscripciones se adaptaron a la transformación

de los soportes y a la forma en que los grupos humanos solventaban sus necesidades comunicacionales a través de textos y grafías.

La necesidad expresiva es un hecho palpable en colectividades fundantes de la cultura local. Por ejemplo, los petroglifos de Tulipe pueden constituirse en una evidencia concreta de los rastros visuales que forman parte del desarrollo cultural de una sociedad. En medio del complejo ceremonial se encuentran unos grabados pétreos de figuras geométricas como testimonio del simbolismo yumbo. A esta inscripción se le pueden atribuir varios significados, sin embargo, su relevancia radica en el rastro inscrito dejado como testimonio visual de presencia.

Para el caso de la inscripción mural en Quito concurren algunas referencias. Existen varios episodios en los que la intervención con grafías en el espacio público participó de coyunturas específicas. Por ejemplo, en 1794 apareció, sobre las cruces de los conventos e iglesias de la actual calle García Moreno en Quito, la siguiente frase: «Al amparo de la cruz, sed libres, conseguid la gloria y la felicidad». Se señala a Eugenio Espejo como el autor de ese enunciado. Esta inscripción fue impregnada sobre banderolas y puesta públicamente. Esta se convirtió en un llamado a la emancipación. Era una convocatoria para contagiar el espíritu de libertad en la sociedad quiteña de aquella época.

Para 1821, ante el arribo del general Juan de la Cruz Mourgeón a Quito, apareció escrita sobre las cruces de piedra la siguiente copla: «Este gallo mucho espanta, pero no canta». La llegada del general buscaba pacificar los ánimos independentistas, sin embargo, lo antecedía su fama de rígido y enérgico. La respuesta del emisario ibérico fue ordenar añadir a la inscripción la siguiente frase: «Luego cantará, que los aterrará» (Mera 1892, XIX). En ese breve careo se observa el uso del recurso mural para expresar con sarcasmo y astucia la oposición a uno u otro participante de la coyuntura.

En los albores de la república, en el Quito colonial de 1822 apareció un mensaje sobre las paredes: «Último día del despotismo y primero de lo mismo». En el contexto de las guerras de independencia hispanoamericanas ese lema fue un presagio de continuidad. La inscripción anunciaba que la declaración de independencia no sería suficiente. Por lo tanto, materializar las aspiraciones libertarias de la naciente república sería todavía un camino que continuaría en desarrollo (1892, XX).

Como se puede ver, la práctica relacionada con la inscripción mural en Quito tiene referencias ancladas en la historia. Pintar grafitas para expresar un punto de vista es una actividad que muestra los antagonismos y acompaña a la constitución de las sociedades. Así, otro momento en el desarrollo de la producción mural en Quito sucede entre los años 70 y 80. El llamado retorno a la democracia y la reconfiguración de las actorías políticas en Ecuador detona el surgimiento de producciones escritas sobre los muros.

En este período aparecen las denominadas *pintas*, que convocaban a las «reivindicaciones del salario digno, la justicia social, la organización sindical, o pronunciándose por la huelga, en contra de los gobiernos de hambre, el alza de los pasajes, el no pago al FMI [o] por la democracia en armas» (Herrera 2018, párr. 2). Nuevamente se observa un tipo de inscripción mural participando del contexto. El devenir de los acontecimientos coyunturales habilitaba a ciertos actores sociales para que se pronuncien con grafitas pintadas sobre los muros.

En las paredes de la ciudad se plasmaba también otro tipo de inscripción en la que destacaba la voluntad creativa de quien la producía. Es una clase de grafiti en la que la escritura se mueve entre la poesía y la ironía. Su producción «trabaja desde una voluntad de estilo en la búsqueda de un lenguaje poético [...] con un cuidado tratamiento del lenguaje y de su presentación formal» (Ortega 1999, 32). De igual manera, podía apelar al uso del ingenio, la imaginación o lo sardónico en articulación con las necesidades expresivas de sus productores y con el contexto de circulación en el cual estaba inscrita.

Finalmente, como consecuencia de los flujos migratorios de los años 70 de Ecuador hacia Estados Unidos, empieza a presentarse un fenómeno visual nuevo en Quito. Los jóvenes emparentados con los procesos de desplazamiento humano establecen redes transnacionales y ponen a circular lo que se conoce como *writing*. El arribo de este nuevo tipo de inscripción mural «a la ciudad se ubica desde finales de los años 80 e inicios de los 90, de la mano del *hip hop*» (Benalcázar, Argüello y Ramírez 2019, 19). Esta inscripción mural presenta unas particularidades gráficas en lo relacionado con el color, la forma y su elaboración.

Como se observa, el grafiti en Quito atravesó varios momentos. En cada uno de estos las marcas visuales sobre superficies operaron como herramientas enunciativas para canalizar inquietudes individuales o

colectivas. Consigna política, arenga provocadora, demanda de libertad, impugnación a lo antagónico, textualidad creativa o expresión colorida fueron y son algunas de las formas en las que el grafiti se presenta en los muros de la ciudad. De todas esas variantes el *writing* y la *pinta* son las que se presentaron fundamentalmente durante la movilización de octubre de 2019 en Quito.

## CONTEXTO DE LA INSCRIPCIÓN

Para la concreción del grafiti como elemento visual instalado en el paisaje urbano interviene una serie de condiciones. El surgimiento y desarrollo de las inscripciones visuales está delimitado por esos factores. En el contexto de una jornada de protesta la inscripción mural se desenvuelve en función de sucesos, actores y sus relaciones. En ese sentido, las condiciones particulares que anteceden al grafiti producido en las jornadas de octubre responden a los sectores antagónicos y sus disputas. Uno de los conflictos fue lo comunicacional. La incursión del grafiti en el espacio público respondió precisamente a esa confrontación. De manera que el recurso visual mural para interpelar a lo antagónico provino de dos tipos de inscripción: *pinta* y *writing*.

La más habitual de las inscripciones murales es la que delinea frases o palabras para interpelar la atención pública. El grafiti tipo consigna o *pinta* utiliza rasgos reconocibles y que no demandan tanta complejidad. Las formas utilizadas generalmente son letras e íconos. Este tipo de trazos son «manifestaciones textuales de las diversas formas de cotidianidad oprimida, como un discurso contrario y extraño con respecto a los mecanismos de poder» (Ortega 1999, 39). Por lo tanto, en su composición se refleja de alguna forma una estructura lingüística identificable y responde a un lenguaje común.

Este grafiti busca expresar inquietudes públicamente. Al recurrir a la pared como soporte público pretende hacer manifiesta su oposición a un antagonista, la sociedad o el poder. Es la herramienta utilizada para posicionar un criterio o expresar una opinión. Este tipo de grafiti proviene de «individuos o agrupaciones reconocidas con proyectos políticos, en sentido amplio, que buscan, mediante estas inscripciones continuadas, publicitar su ideología, con el anhelo de provocar reacciones y cambios en la conducta de sus destinatarios» (Silva 2014, 83).

En medio de una protesta esta forma de inscripción mural es usada para interpelar y anunciar las consignas que motivan la movilización. Los actores en conflicto instrumentalizan este tipo de grafiti con el objetivo de socializar sus plataformas y viabilizar sus exigencias. Los sectores movilizados pintan las paredes con la expectativa de contagiar el ánimo de sus demandas a otros. Es, por tanto, la posibilidad de articular un grupo para canalizar colectivamente las exigencias dirigidas al antagonista. De manera que los vínculos se fortalecen en la tarea común de presionar e impugnar al poder desde la exigencia colectiva. A través de esa oportunidad unificadora el grupo se muestra cohesionado y ocupando el espacio. La recurrente presencia visual del grafiti pretende, de igual manera, invadir visualmente el paisaje con consignas que sirvan para unificar la protesta.

El *writing*, por otra parte, manifiesta gráficamente una presencia. Es un tipo de inscripción mural que surge disputando la ocupación visual del espacio público. Para sus realizadores es «la prueba de vivir mediante el acto, la memoria del paso por la huella, y la construcción de la personalidad mediante la autoafirmación de la identidad y la presentación de sí mismo» (Figueroa 2012, 17). No es casual ni improvisado. Es una enunciación visual producida deliberadamente y con la voluntad de irrumpir en un lugar expresando pertenencia.

Este tipo de inscripción visual es una forma de escritura pública para la apropiación espacial. Al tener una articulación con la música ambas expresiones culturales fueron vehículos para canalizar la inconformidad. Ante la presión de una sociedad excluyente «el rap y el *graffiti* constituían prácticas de afirmación y resistencia cultural que permitieron a los habitantes de guetos urbanos [...] reconstruir su identidad y reterritorializar su entorno local, que se había vuelto opresivo para ellos» (Tickner 2006, 98). Esta forma de grafiti surge como una manera de exponer la presencia con inscripciones visuales para responder a un entorno que busca excluir y anular.

El uso del *writing* revela un proceso de autoafirmación. Para el sujeto que interviene el espacio público, la inscripción se convierte en «una identidad social paralela y combativa fruto del aislamiento social y la penalización identitaria personal a la que había sido sometido por las instituciones» (Gómez 2015, 205). En un contexto de movilización, la

participación visual del *writing* sucede precisamente a partir de asumir ese lugar. El antagonista impugnado por la protesta recurre a toda la estructura estatal para condenar a quienes participan de la acción colectiva de interpelar al poder. Es ahí cuando la identidad individual o colectiva, una vez que ha asumido el lugar al que fue recluida por el Estado, decide demarcar el espacio en conflicto con inscripciones murales para evidenciar presencia ante el antagonista.

En definitiva, *pinta* y *writing* aparecen en el paisaje urbano como recursos visuales instrumentalizados durante contextos de movilización social. Los orígenes de ambas expresiones evidencian una trayectoria, y así su presencia no es accidental, pues responden al desarrollo histórico, social y cultural de las confluencias que las integran. En ese sentido, el grafiti, en un contexto de movilización y demandas sociales, refleja también el legado y las distintas convergencias que participaron para su constitución. Por lo tanto, en el registro de las producciones murales realizadas en octubre de 2019 es posible observar elementos que hagan manifiestas esas confluencias.

## EL GRAFITI PRODUCIDO DURANTE LA MANIFESTACIÓN

Existen múltiples estudios en relación con el grafiti, fundamentalmente enfocados en el plano cultural. Sin embargo, el tratamiento de la visualidad ha sido un enfoque tangencial en varios trabajos. Al ser un fenómeno gráfico, el tema visual ha estado presente en alguna medida cuando se reflexiona en torno al grafiti. Por lo tanto, este acápite recoge varios registros fotográficos de grafiti producido en un contexto de movilización. En principio se ubican los tipos y estilos registrados y luego se expone una parte amplia de la muestra recogida. El objetivo es construir el marco visual sobre el que se asentará el posterior análisis para avanzar hacia una revisión específica más allá del plano meramente cultural.

El archivo revisado recoge alrededor de ciento cincuenta imágenes de varias autorías: Blanca Mayacela, Andrés Seffa, Fabián Bolívar, Karen Toro, Nicolás Coronel, Vinicio Córdor, Álex Ocaña, Gabriela Vivanco, Andrés Ramírez, Gabriela Argüello y Vinicio Benalcázar. No es un registro exhaustivo. Es una fracción de todo lo que visualmente se

pudo observar durante aquellos días. Este compendio de imágenes corresponde a la mirada particular de quienes decidieron girar las cámaras hacia los muros. La atención de quienes documentan visualmente las protestas con frecuencia suele centrarse en las acciones, pero el fenómeno del grafiti en la calle fue significativo y eso provocó que ciertas miradas lo regresen a ver.

#### PARTICULARIDADES VISUALES

El universo de variantes del grafiti producido en octubre es amplio. A partir del enfoque propuesto en este estudio se ubican específicamente los dos tipos planteados previamente: *writing* y *pinta*. Para avanzar en la revisión del grafiti producido durante la movilización se utiliza esta clasificación básica organizando en dos grupos el tratamiento del grafiti: uno ubica al fenómeno como lema escrito y otro indaga el ámbito de esta expresión cultural vinculada al origen y desarrollo del *hip hop*.

Las fotografías que aparecen a continuación sirven para ilustrar visualmente el análisis. Son una breve muestra de todo el archivo y más corta aun de todo lo que apareció sobre las paredes en aquellos días. En el capítulo subsiguiente se recurrirá a las imágenes específicas que se utilizarán para el estudio. Por lo pronto, lo que sigue es una corta muestra para caracterizar y ubicar claramente al objeto de estudio.

En principio, el lema inscrito sobre un muro es el formato de enunciación visual común. Es suficiente con tener algo que decir y la voluntad de inscribirlo con alguna herramienta sobre un soporte. Esta inscripción produce un mensaje directo, y estuvo presente en la movilización de octubre en varios formatos.

Por una parte, recurrió al uso de textos para expresar de manera explícita el enunciado (fotografía 1). Por otra, acudió al uso de íconos visuales articulados a un mensaje igualmente claro (fotografía 2). Este tipo de grafiti «no es sino un mensaje garrapateado en un muro, con spray o con brocha, es casi siempre conciso, humorístico y sugerente» (Falconí, Carcelén y Cuesta 1992, 35). Las herramientas para intervenir o el soporte varían, sin embargo, los enunciados ubican claramente al antagonista y reproducen los mensajes para motivar la protesta (fotografías 3 y 4).

Fotografía 1. *Fuera FMI*<sup>2</sup>



Fotografía de Gabriela Argüello, 2019.

Fotografía 2. *Rata en silla de ruedas*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

- 2 Se ha conservado la escritura original de los grafitis en los nombres de las fotografías y no se ha incorporado la coma en los vocativos de las siguientes fotografías: 1, 5, 7, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 33, 34, 35, 37 (N. de la E.).

Fotografía 3. *Chapa cobarde*



Fotografía de Fabián Bolívar, 2019.

Fotografía 4. *La lucha continúa*



Fotografía de Blanca Mayacela, 2019.

La presencia de *pintas* en una protesta no supone novedad mayor. Es el formato empleado con más frecuencia en contextos de convulsión social. Utiliza recursos iconográficos y textuales reconocibles para maximizar su impacto en la sociedad. Este tipo de grafiti «es una expresión que deja ver lo que otros ven y, al tiempo, invisibilizan, disputando los sentidos hegemónicos presentes en los regímenes de visualidad contemporáneos, instalándose a manera de un “ruido secreto” que incomoda lo estatuido» (Herrera y Olaya 2011, 101). Su uso responde a la necesidad de canalizar comunicacionalmente las plataformas, exigencias y las demandas comunes, por ejemplo, «Fuera FMI», «Fuera Lenin», «No FMI», «Chapa cobarde» o «La lucha continúa» fueron parte de las consignas que movilizaban el espíritu de las jornadas en octubre.

Por otra parte, en los días de movilización y protesta apareció también el *writing* como un formato nuevo en este tipo de contextos. Se pudo observar varias inscripciones visuales que evidenciaban énfasis en color y forma (fotografías 5 y 6). Lo enunciativo se fundió con una intencionalidad estética y en el espacio público esto se materializó en coloridos trazos. En este tipo de expresión visual se vieron algunos elementos como «el estilo, el uso del color, los métodos de sombreado y decoración, el uso de la figuración» (Gómez 2015, 355). Durante esos días en las paredes que enmarcaban la protesta surgieron delineaciones distintas a las ya conocidas.

Fotografía 5. *Únete pueblo*



Fotografía de Vinicio Benalcázar, 2019.

Fotografía 6. *Policías asesinos*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

El *writing* o «escritura de firma consiste en una marca que refleja un proceso de construcción identitaria, en el que el sujeto se expresa y se enuncia, a partir de una estética [...] que no busca ser complaciente, sino que incomoda e interpela» (Benalcázar, Argüello y Ramírez 2019, 30). Este tipo de grafiti, en el contexto de la protesta, expresó de manera palpable un cuestionamiento. Sus características gráficas evidenciaron su legado cultural y los elementos textuales y, por otra parte, interpe-laban. En su materialización visual era evidente la canalización de una expresividad coyuntural, por ejemplo, Únete pueblo o «Policías asesinos» (fotografías 5 y 6) insertaban elementos discursivos al relato que circulaba durante las protestas.

En términos amplios el grafiti es una práctica desarrollada principalmente por jóvenes y «se diferencia de otras por apropiarse del espacio público y colorearlo, mancharlo, pintarlo o rayarlo con aerosol y otros materiales, con el objetivo de dejar un testimonio del paso del autor por ese lugar» (Cruz 2004, 198). El trabajo con color y forma produce una gama de posibilidades que definen en última instancia varios estilos. La forma de los trazos o los elementos utilizados en la composición son factores que inciden en lo proporcional al momento de ocupar un determinado soporte.

Como se mencionó en el capítulo anterior *tags*, *throw-ups*, *pieces*, *whole cars*, *whole trains*, *messages* y *backgroundings* son los estilos que están dentro del *writing*. En los días de la protesta su presencia estuvo claramente matizada por al menos dos de estos estilos: *tag* y *piece* (fotografías 7 y 8).

El *tag* es el fundamento del *writing* (fotografía 7). Es el rasgo caligráfico básico por el que los *writers* transitan en el mundo de esta inscripción visual. Lo primero que un grafitero intenta marcar sobre un soporte es su nombre con estilo y en repetidas ocasiones. Se lo desarrolla «muy rápidamente, a menudo de un único y ágil trazo y casi siempre en un solo color de tinta o pintura» (Castleman 2012, 56). Durante la movilización fue evidente la mutación del trazo personal hacia la consigna en función de las plataformas colectivas.

El *piece*, por otra parte, supone un trabajo más elaborado (fotografía 8). Requiere incrementar el tiempo para su desarrollo, además del uso de varios colores. Su elaboración, muchas veces, demanda participación colectiva porque el grado de complejidad se incrementa. Originalmente una pieza corresponde a «nombres que constan de cuatro o más letras

pintados en los exteriores de los vagones del metro» (2012, 63). En las jornadas de octubre los nombres que aparecieron pintados sobre diversos soportes eran parte de la movilización: «Resiste» o «Únete pueblo» (fotografías 8 y 5).

Fotografía 7. *Fuera Moreno*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

Fotografía 8. *Resiste*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

Como se observa en las imágenes, durante las jornadas se plasmaron varias modalidades de inscripciones murales sobre las paredes. Las consignas, los enunciados o lemas aparecieron en formato de «pinta» o *writing*. Esta clasificación básica es para organizar toda la producción visual desarrollada en el período estudiado. Las imágenes referidas son una parte del archivo total y sirven para graficar los tipos y estilos de grafiti registrados. En ese sentido, las fotografías se pueden considerar como testimonio de lo inscrito y sirven como herramientas para avanzar hacia el análisis propuesto.

### EL REGISTRO VISUAL AMPLIADO

El archivo de imágenes de grafitis presentado a continuación fue producido durante el período de la movilización. A medida que se desarrollaban las acciones, las cámaras registraban los hechos. En medio de las múltiples situaciones que se vivieron durante las jornadas de protesta, las inscripciones murales quedaron registradas como testimonio de lo sucedido. Si bien se mostraron otras expresiones visuales como afiches, *stencils* y pancartas, el eje común de esta documentación es el grafiti. Por lo tanto, esta muestra es un compendio de las miradas que decidieron ocuparse de este fenómeno visual entre tantos otros.

Las condiciones para el registro no fueron las mejores. Acceder a los espacios en los que se desarrollaba la movilización de octubre era una tarea complicada. La tensión hacia los medios de comunicación hizo que frente a cualquier dispositivo de registro las personas movilizadas reaccionen con cautela. La disputa por la información que circulaba complejizó la tarea de registrar visualmente la protesta. Quienes documentaban requerían estar legitimados dentro de los perímetros en los que se desarrollaban las acciones. Esa legitimidad fue posible en función del rol que cumplía la información difundida por tal o cual medio al momento de circular.

Esa particularidad dejaba ver que la información era uno de los componentes en disputa. En ese sentido, el registro se convierte en un archivo con cierta valía, ya que respondió a dos variables: la posibilidad concreta de registrar y el interés por regresar la mirada al fenómeno visual. Por lo tanto, quienes documentaron las imágenes que constan en este archivo se transformaron en participantes de la movilización a

partir de su ejercicio comunicacional y por su predisposición para girar la mirada hacia el grafiti.

Registrar una protesta tiene ciertos enfoques recurrentes. Es común que la atención de las cámaras esté centrada en los hechos de tensión y conflicto: personas agredidas, violencia policial, declaraciones oficiales o enfrentamientos. Los registros visuales generalmente se centran en las acciones que giran en torno a los protagonistas de la movilización. Las convocatorias, las marchas y los plantones son el centro de atención para la documentación. Sin embargo, eventualmente sucede que aparecen encuadres distintos a los comunes. El punto de vista cambia y la mirada regresa a ver a los otros elementos que forman parte del paisaje del conflicto.

Algunas particularidades en torno a los sucesos de octubre fueron la solidaridad en medio del conflicto y el énfasis en lo comunicacional. En las inmediaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y de las universidades Central, Salesiana y Católica se generaron «espacios para las asambleas y el debate social y político, [...] espacios de acogida, alimentación, descanso y comunicación» (Hidalgo 2020, 239). La mirada de quienes reportaban visualmente los hechos se enfocó eventualmente en estos espacios. Si bien el grueso de los registros corresponde a las locaciones en las que se desarrollaban los conflictos, existe documentación también desde estos otros espacios.

Volver la mirada a los muros no fue una generalidad. Quienes lo hicieron tomaron la decisión de regresar a ver algo que estaba enmarcando la movilización. Si la solidaridad estaba en los centros de acogida, otro de los componentes de la disputa comunicacional se hallaba en las paredes. Es así como se llegó a producir el registro visual del grafiti generado durante las movilizaciones de octubre.

De ese extenso registro compilado se ofrece una parte de las imágenes que constarán en el subsiguiente análisis. Las fotografías se presentan en los dos grupos referenciales para este estudio: *pinta* y *writing*. En el primer grupo están las inscripciones que enfatizan en el enunciado y en el segundo grupo, las que incorporan forma y color a la composición. En las imágenes que corresponden a *pintas* se ubica la consigna como elemento preponderante (fotografías 9 a 13).

Fotografía 9. *Paredes limpias*



Fotografía de Gabriela Argüello, 2019.

Fotografía 10. *Chapas asesinos*



Fotografía de Gabriela Argüello, 2019.

Fotografía 11. *Moreno asesino*



Fotografía de Álex Ocaña, 2019.

Fotografía 12. *Prensa corrupta*



Fotografía de Fabián Bolívar, 2019.

Fotografía 13. *No solapen a asesinos*



Fotografía de Blanca Mayacela, 2019.

En las fotografías que corresponden al *writing*, los trazos muestran cierta preocupación por la estética (fotografías 5 a 15). Las proporciones y los soportes son factores evidentes en los dos tipos de grafiti. En general, en la *pinta* y el *writing* producidos en octubre se observa, en mayor o menor medida, la alusión al antagonista.

Fotografía 14. *Fuera Moreno*



Fotografía de Vinicio Benalcázar, 2019.

Fotografía 15. *No al paquetazo*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

## COMUNICACIÓN Y VISUALIDAD EN LA PROTESTA

En tanto expresión comunicacional, el grafiti tuvo peso en la movilización de octubre. El uso de recursos textuales y gráficos en su constitución expone que detrás de cada inscripción hay una voluntad comunicativa. Rayar una pared con grafiti no es accidental. Al momento de inscribir sobre un muro existe la pretensión de enunciar y anunciar algo. Se lo concibe como «una forma de comunicación porque mediante una jerga y símbolos lingüísticos específicos permite interactuar socialmente» (Cruz 2004, 198). Es decir, esa operación comunicacional es un ejercicio premeditado y con la intención de establecer un diálogo con los distintos estamentos sociales a los que pueda llegar a través de la inscripción realizada. Al estar materializado sobre soportes públicos, es evidente que busca interactuar con el espacio urbano, con la comunidad de grafiteros y con la comunidad en general.

Por consiguiente, aparte de manifestación comunicacional, específicamente, el grafiti, se configura como una expresión visual. Más allá de la evidente apelación al sentido de la vista que implica una inscripción mural, al utilizar recursos visuales en su composición, se presenta como una provocación para que la gente en su cotidianidad regrese la mirada y la observe. La concreción visual del grafiti es lo que se concibe como una práctica cultural de la mirada (Hernández 2005, 18). No es solamente la materialización de los elementos observables, sino que implica una serie de factores que no aparecen de manera explícita.

En las inscripciones de la movilización de octubre los elementos que componen cada una de las piezas visuales corresponden a unas confluencias históricas y culturales. En el caso general del grafiti su dimensión histórica y cultural es fácilmente ubicable. Desde las inscripciones rupestres hasta los enunciados pintados en la actualidad existen testimonios del pasado y la materialización de una expresión cultural vigente. En lo relacionado con la *pinta*, los diversos contextos de disputas sociales han prefigurado su composición expresada en las protestas de octubre. Desde las grafías libertarias de la Colonia hasta las paredes pintadas en los primeros años del retorno a la democracia, estas inscripciones participan visualmente en las consignas que demandan libertad en el presente.

Por otra parte, el *writing* desde su origen se constituyó en una forma de disputa e intervención visual en el espacio público ante la saturación

publicitaria y la marginación social. En la actualidad, su presencia en contextos específicos mantiene esos elementos culturales que lo motivaron. Más allá de las percepciones visuales que genere una pieza de *writing* por sus colores o sus formas, su realización se constituye en una «práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos» (Mirzoeff 2016b, 34). Los recursos utilizados pueden testimoniar algo de lo que era la disputa espacial en sus primeros años, pero también es evidencia de una presencia que pretende impugnar socialmente.

En definitiva, la convergencia histórica y cultural de los elementos que componen el grafiti no se remite exclusivamente al desarrollo técnico o a la incorporación de nuevos elementos en su composición. Es, sobre todo, la presencia de narrativas que se insertan en las disputas discursivas en los contextos de los que participa.

La visualidad del grafiti producido en octubre de 2019 implica relaciones migratorias y temporales que son las que lo configura como tal. En las dos vertientes utilizadas para el presente estudio, el grafiti tiene una trayectoria que involucra articulaciones más allá de lo visual. En términos culturales conlleva adscripciones, tensiones y reconfiguraciones identitarias y políticas.

La revisión de los elementos contextuales permitió ubicar los diferentes factores que confluyeron en la participación de la inscripción visual durante la protesta. Esto sirve para configurar un marco coyuntural en el que las diversas participaciones se hacen evidentes en sus respectivos roles. Específicamente la participación del grafiti se dio en términos comunicacionales y visuales a partir del legado histórico y cultural del cual proviene. Esa revisión de la protesta evidenció las tensiones existentes durante el período de análisis propuesto.

Con el objetivo de avanzar hacia el análisis de lo visual del grafiti producido durante la manifestación popular de octubre fue necesario articular el grafiti con ese contexto. Esto implicó configurar una base contextual sobre la que se sostendrá el subsiguiente análisis, el tratamiento coyuntural del conflicto y las producciones visuales y comunicativas que participaron articuladas a las actorías de la movilización.

Luego de contextualizar la participación visual del grafiti, lo siguiente es analizar específicamente algunas de las imágenes consideradas en la muestra. Si bien en términos convencionales podría pensarse

que la *pinta* está integrada a la protesta y que el *writing* es una expresión marginal en ese espacio, los dos tipos de inscripción visual estuvieron presentes en la coyuntura propuesta. En ese sentido, el grafiti, en tanto participación visual, responde a una trama de relaciones que lo reposicionan más allá de su sola presencia. Esto permite ubicar una red de articulaciones que anticipan su pertinencia como elemento visual participante de una coyuntura de movilización desde lo político.

## CAPÍTULO TERCERO

# EL GRAFITI EN LA MANIFESTACIÓN DE OCTUBRE DE 2019

---

*No basta con conocer las obras de un artista.  
También hay que saber cuándo las hacía,  
por qué, cómo, en qué circunstancias.*

Brassaï

En un contexto de tensión social como una movilización, las inscripciones murales, al igual que otras expresiones culturales, evidencian vinculaciones que las ubican en el terreno de la participación política. En la manifestación de octubre de 2019 las paredes fueron testimonio de una presencia visual emergente que apareció cumpliendo una función cultural y política.

En ese sentido, la propuesta del presente capítulo es examinar la participación del grafiti producido en ese contexto. En los capítulos precedentes se abordaron el fundamento epistemológico y la contextualización del fenómeno en tanto confluencia histórica y cultural de relaciones. Esos antecedentes constituyen la base que, articulada a una metodología y a unos insumos visuales, sostendrá el subsiguiente análisis.

En este apartado se revisa el papel que cumplió el grafiti durante la movilización y para esto se indaga en los archivos visuales generados

durante las protestas. Con el fin de analizar las inscripciones murales se acude al proceso desarrollado en su constitución, para así comprender su participación visual en un contexto de disputa entre antagonistas. Avanzar en ese cometido requiere examinar los factores que intervienen en la concreción del grafiti dentro de un contexto específico como el de una protesta.

Se parte de una premisa: la producción visual (grafiti) constituye una forma de incidencia (política) que responde a una serie de relaciones (históricas y culturales) antes que a eventos aislados y espontáneos. Es decir, para el análisis se recurre al tema de la visualidad a partir de la consideración del fenómeno en sus múltiples interrelaciones.

Por otra parte, examinar desde la visualidad el levantamiento popular de octubre resulta significativo, debido a que se pueden buscar las características de una expresión cultural y sus articulaciones con lo político. Dentro de una protesta confluyen varios actores participando desde sus propias lógicas. Los sectores que intervienen en el desarrollo de esta coyuntura fueron múltiples y las formas de operar estuvieron matizadas por sus particularidades. Por lo tanto, rastrear esos detalles clarifica las presencias, las confluencias y las disputas que surgen al momento de construir plataformas comunes o antagónicas en una movilización social.

La manifestación de octubre fue un momento trascendente para la política local y significó la confluencia de varias participaciones, una de ellas la visual. Tomando en cuenta que en los dos capítulos anteriores se revisó el fundamento sobre el que se asienta el estudio, esta sección recurre a los archivos visuales producidos en ese contexto como la materia prima complementaria para el análisis. En ese sentido, las herramientas a través de las cuales se conducirá el análisis son la revisión bibliográfica y de archivo, la foto elicitación, la entrevista y la observación participativa durante los días de la protesta.

En definitiva, para revisar el papel desarrollado por el grafiti en la manifestación, este capítulo examina inicialmente las participaciones, luego aborda el análisis y finalmente las articulaciones visuales de esas presencias. En la primera parte se abordan las actorías y tensiones específicas que participaron de los conflictos y las confluencias en el contexto revisado. En una segunda parte se revisa el fundamento y se presentan las imágenes que serán analizadas. Un tercer momento se enfoca en

el análisis de los registros fotográficos. El análisis de las fotografías será abordado en sus dimensiones comunicacional, simbólica y discursiva. En una cuarta sección se revisan las articulaciones con la visualidad encontradas en el análisis de la relación con lo político y con la política que estableció el grafiti en el contexto analizado. Todo esto viabiliza el tratamiento de lo que implica lo político visual en el contexto estudiado. El capítulo que arranca a continuación es la convergencia de todos los elementos, epistemológicos, metodológicos y experienciales, planteados en este estudio para analizar la participación del grafiti producido durante la manifestación popular de octubre de 2019 en Quito.

## PARTICIPACIONES EN CONTEXTO

El grafiti como forma de participación es la materialización visual de las distintas actorías y sus tensiones. En octubre de 2019, cada uno de los dos sectores enfrentados articuló alianzas y generó divergencias. La inscripción mural terminó siendo parte de uno de los espacios en conflicto. En medio de la producción mural generada en esos días, el grafiti, que guarda cierta relación con el *writing*, apareció como un elemento visual nuevo en la protesta y aliado a los sectores movilizados en contra del régimen. Participó en las jornadas disputando visualmente los relatos circundantes en la esfera comunicacional, como el uso de la fuerza, las alianzas, la convocatoria o la responsabilidad frente a los hechos. Constituyéndose así en un canal para la expresión visual sobre las paredes. Por lo tanto, participaciones, alianzas y tensiones confluyeron para materializar la presencia de una expresión cultural vinculada a un contexto.

## ANTAGONISMOS Y ALIANZAS

En las jornadas de octubre hubo dos antagonistas: el gobierno y los sectores movilizados. Cada uno de estos acumuló adscripciones a su favor. Por parte del gobierno fueron evidentes las alianzas con algunos sectores: empresarios, autoridades locales, Iglesia, universidades privadas, medios de comunicación y partidos políticos. Lo que articulaba a estos era la defensa del régimen y de su programa político y económico. Cada uno de los pactos fue visible en mayor o menor medida, pero el más evidente fue el compromiso, tácito o manifiesto, con ciertos

medios de comunicación privados, lo que tuvo como consecuencia que los discursos promovidos desde el régimen encuentren su mejor caja de resonancia en estos medios.

Del lado de los sectores movilizados también hubo múltiples confluencias. El espectro era bastante más amplio debido a la variedad de frentes que el gobierno abrió durante su gestión. La protesta contaba con la participación de colectivos o individuos que buscaban aportar de alguna manera al desarrollo de los acontecimientos. Se pudo observar en las manifestaciones a gremios, sindicatos, organizaciones sociales, desempleados, amas de casa, estudiantes, mujeres, médicos, profesores, comunicadores sociales, profesionales de distintas ramas, trabajadores autónomos, entre otros. Definitivamente, la gama era amplia y lo que los articuló fue la oposición a la gestión gubernamental y a las medidas implementadas por el régimen.

De entre los sectores que expresaban su oposición al gobierno la juventud tuvo varias formas de participación. Su presencia se evidenció en las calles por medio de música, carteles, grafiti, apoyo logístico, recolección y distribución de suministros, contención a la policía y militares, primeros auxilios, plantones y arengas. El grafiti, específicamente el que recurre a ciertos trazos vinculados al *writing*, por primera vez apareció en una coyuntura como la sucedida en octubre. Lo hizo con piezas en varios formatos y participando adscrito a uno de los sectores antagonicos.

Esta manifestación cultural, nacida en los años 60 como una expresión gráfica de los jóvenes de las periferias urbanas, estuvo presente participando de este contexto. Durante la coyuntura de octubre «se hace evidente porque hay ciertos actores del *getting up* que tienen una sensibilidad social o que se han visto afectados por las políticas económicas» (Ramírez 2021, entrevista personal).<sup>3</sup> En consecuencia, en octubre de 2019, este tipo de inscripción mural se posicionó del lado de los sectores movilizados al surgir como una respuesta desde los márgenes.

No es novedad que ante las medidas económicas adoptadas por un gobierno el recurso de escribir sobre las paredes sea utilizado por quienes deciden movilizarse. Octubre no fue la excepción y las paredes

---

3 Entrevista realizada el 10 de octubre de 2021. Andrés Ramírez es el autor de una parte de las fotografías utilizadas para el presente análisis.

estuvieron visiblemente ocupadas por el grafiti. El pacto entre el gobierno y los medios de comunicación pretendía cercar las vías de comunicación para construir narrativas que desarticulen la protesta. La respuesta de los sectores movilizados fue producir herramientas para romper con aquello. Una de las respuestas ante esto fue la participación desde la expresión cultural. Surgió así la presencia generalizada de grafiti y dentro de toda esta producción apareció una expresión cultural distinta: elementos y composiciones gráficas relacionadas con el *writing*, como elementos visuales nuevos en la protesta y aliados a los sectores movilizados.

### TENSIONES VISIBLES EN LOS MUROS

En el contexto de octubre se observaron varias tensiones entre los sectores confrontados. La participación en la protesta, la violencia, las alianzas y la responsabilidad frente a los acontecimientos eran algunas de las disputas en el terreno de lo comunicacional. Estos conflictos evidenciaban las contradicciones existentes entre los relatos de los antagonistas. Por ejemplo, la tensión por la participación se evidenciaba en los llamados del gobierno para desmovilizar y en la convocatoria constante desde los sectores movilizados para participar en las protestas. Todo el aparato estatal era utilizado para amedrentar, en términos legales, a quienes decidían sumarse a las jornadas.

Los medios de comunicación, aliados al régimen, acusaban a los participantes de provocar la violencia. Por su parte, estos últimos, en respuesta, denunciaban los excesos policiales o militares en el uso de la fuerza. El gobierno atribuía a la movilización la responsabilidad sobre heridos y muertos tratando de dispersar su propia culpa. Finalmente, a los sectores movilizados se le arrogaban alianzas inexistentes y se invisibilizaban los compromisos del gobierno. Desde el régimen también se anunciaba la manipulación de la protesta por parte de fuerzas externas. La respuesta desde la movilización fue exponer las coaliciones que el régimen había establecido para sostenerse en el poder.

Las tensiones estaban presentes y los participantes de la coyuntura las asimilaban en función de sus necesidades comunicacionales. Por una parte, el gobierno producía relatos para desmovilizar la protesta, tomar distancia de sus responsabilidades o simplemente para acusar a los sectores movilizados. Los medios de comunicación aliados al régimen se

hacían eco de estas narrativas. Por otra parte, quienes participaban de la movilización articulaban canales que les permitieran contrarrestar la producción comunicacional venida desde el gobierno y sus secuaces. Uno de esos canales expresivos estuvo constituido por los muros. Sobre las paredes se evidenciaron inscripciones que intentaban articular otras narrativas para confrontarse a las oficiales.

El grafiti fue un tipo de expresión que formó parte de la variedad de canales asociados con la protesta. Las tensiones y los conflictos se hicieron visibles en las paredes. Las inscripciones murales interpelaban y confrontaban gráficamente al antagonista y sus aliados. Los relatos trazados en los muros entraron a disputar las narrativas oficiales como elementos visuales que formaba parte del paisaje de la protesta. De este modo se configuró una participación visual vinculada a uno de los sectores confrontados.

#### PRESENCIA VISUAL PARA IMPUGNAR

La participación del grafiti durante las jornadas de octubre de 2019 tuvo varias motivaciones. Surgió como una respuesta a las tensiones, como la materialización de alianzas y pactos, como la necesidad de intervenir en un contexto en desarrollo o como la posibilidad de réplica a través de un canal comunicacional alternativo y opuesto a los de la oficialidad. Uno de los autores de las inscripciones comenta: «Sentí que era la forma en que podía aportar, yo no podía aportar lanzando piedras, yo no podía aportar cubriendo con fotografía, yo podía aportar de esa forma, escribir algo, que diga algo, que apoye a lo que yo sentía en ese momento» (Anónimo 2 2021, entrevista personal).<sup>4</sup>

La presencia del grafiti era la de una expresión cultural que se materializaba impugnando con inscripciones visuales sobre las paredes. Convocar, denunciar, anunciar o confrontar fueron algunos de los usos que tuvo durante la movilización. En ese sentido, el grafiti canalizó las demandas del sector adverso al régimen a través de la realización de producciones visuales. Además, impulsado por las tensiones que eran

---

4 Entrevista realizada el 13 de octubre de 2021 a uno de los autores de la pieza «Únete pueblo». La inscripción mural está ubicada en la avenida Patria y 12 de Octubre, en la pared exterior de la Fiscalía General del Estado. Por pedido expreso del entrevistado se omite su nombre.

parte de la protesta, participó expresamente vinculado al sector movi-  
lizado en contra del gobierno.

Específicamente, producciones visuales vinculadas al *writing*, que hasta ese momento no habían participado sostenidamente de coyunturas similares, aparecieron en las inmediaciones de los lugares en donde se desarrollaba la movilización. A decir de uno de los realizadores, su participación «inició siendo protesta [...] en primera línea [...] estaba consciente del porqué se estaba protestando [...], entonces la primera experiencia fue protestar los primeros días y luego ya fue un tema más de grafiti y tratar de pintar» (Anónimo 1 2021, entrevista personal).<sup>5</sup> Si bien, como en otros contextos de protesta, existía una prolífica producción de grafiti tipo consigna, en octubre de 2019 aparecieron unos trazos que se distinguían del resto. Se pudo observar unas producciones murales más elaboradas y con cierto énfasis en lo estético. Eran trazos que evidenciaban destreza en el manejo del aerosol. Además, los textos inscritos estaban acompañados por elementos decorativos complementarios.

Este tipo de inscripciones cercanas al *writing* se constituyeron así en una forma de participación a partir de una expresión cultural propia, ya que «ciertos escritores se suman con su herramienta y su técnica y la adaptan a esta movilización como forma de participación» (Ramírez 2021, entrevista personal).

Los autores de este tipo de grafiti recurrieron al universo de su espectro estético para ponerlo a operar en función de las plataformas y las narrativas promovidas desde la movilización. Sobre las paredes se observaron inscripciones visuales que remitían a las variantes del *writing*: *tag*, *handstyle* y *piece*. En la disputa por la visualidad establecida en esos días, se observó la presencia de esta expresión cultural como un elemento nuevo para la impugnación al antagonista. Es decir, lo ocurrido en términos visuales sobre las paredes en octubre de 2019 dejó testimonio. Ese registro en imágenes es lo que servirá para analizar al grafiti producido durante la manifestación.

---

5 Entrevista realizada el 12 de octubre de 2021. La persona entrevistada participó en la producción de las piezas «Únete pueblo» y «Resiste». Por pedido expreso del entrevistado se omite su nombre.

## ANÁLISIS METODOLÓGICO

El extenso registro visual requiere un acercamiento organizado que permita un análisis íntegro. Si bien no se puede recurrir al universo total del archivo fotográfico, hay herramientas procedimentales que viabilizan el tratamiento. Por lo tanto, el presente acápite recoge la propuesta metodológica que permitirá trabajar con las imágenes. Además, en un siguiente momento se presenta la organización de las fotografías para avanzar en el análisis. Finalmente, se deja sentado el fundamento epistemológico desde el cual se trabajará con las imágenes. Este apartado propone el camino a seguir para continuar en el análisis como tal.

### METODOLOGÍA Y ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Trabajar con insumos visuales supone la definición de asideros metodológicos muy específicos. La materia prima del presente estudio (elementos visuales de un contexto particular) responde a un ejercicio de producción individual, sin embargo, hay que tomar en cuenta, también, la dimensión social de este objeto de estudio. Por lo tanto, las herramientas y los recursos procedimentales para avanzar en el análisis desde lo visual se inscriben en dos ámbitos: la producción social de la imagen y su uso social y político. Es decir, para el análisis se considerarán los instrumentos metodológicos que articulen las perspectivas de la imagen en sí misma y las que se enfocan en la realización, ambos aspectos ubicados dentro de lo que Gillian Rose (2019) denomina *modalidad social*.

Esta reflexión en torno al grafiti está encaminada a indagar en las particularidades de la expresión cultural. Por ello, es necesario delimitar la forma de análisis, ya que un adecuado procedimiento allana el camino para cumplir con los objetivos planteados. En principio es importante ubicar la naturaleza de la investigación. Para este caso, y tomando en cuenta sus características, la exploración es de tipo cualitativa, ya que analiza el rol de un fenómeno visual específico en un contexto determinado.

En términos generales se recurre a una metodología visual crítica, entendiendo por crítico «a un enfoque que piensa en lo visual en términos de importancia cultural, prácticas sociales y relaciones de poder» (Rose 2019, 33). Es decir, los medios a través de los cuales se

articularán, los insumos y las precisiones metodológicas para llevar a cabo el acercamiento interpretativo al objeto, considerando lo cualitativo y la criticidad como ejes centrales para la reflexión.

Para desarrollar este análisis es fundamental revisar el registro documental del fenómeno y ponerlo en diálogo con la bibliografía considerada anteriormente. El archivo total consta de ciento cincuenta imágenes. De este universo, para el análisis, se recurre a treinta y ocho fotografías organizadas en función de vínculos visuales y temáticos. De estas imágenes, dieciséis guardan vínculos estéticos formales con el *writing*, además, se utilizarán imágenes de otros tipos de inscripciones como complementos temáticos para el análisis. En las fotografías los trazos con aerosol aparecen como elementos centrales o como elementos complementarios en la composición visual.

Por otra parte, la bibliografía examinada e incorporada en este estudio sirve para consolidar el fundamento epistemológico que aportará al análisis. También, a partir de lo bibliográfico, se revisaron ciertos factores contextuales en relación con el evento y las articulaciones culturales e históricas de la expresión visual.

La entrevista es otro de los recursos utilizados a través del cual se aportan elementos al estudio. Para generar esta herramienta se utilizó la pregunta de investigación descompuesta en variables, que a su vez constituyeron la base para desarrollar las preguntas que se usaron para establecer el diálogo. Se pudo entrevistar a tres autores de las intervenciones visuales realizadas en octubre. Por pedido expreso de los entrevistados se omiten sus nombres y se los caracteriza referenciando sus aportes como anónimos.

Por otra parte, para abordar el análisis de la participación del grafiti durante el levantamiento de octubre 2019, se utilizan algunas fotografías para desarrollar un proceso de foto elicitación (Rose 2019) con quienes participaron registrando imágenes o produciendo grafiti. El objetivo es exponer el archivo para desencadenar reflexiones a partir de la provocación visual generada por el registro fotográfico. El componente experiencial de este ejercicio es importante, ya que la imagen capturada se convierte en el detonante que conduce al sujeto desde el recuerdo de la práctica suscitada durante los días de protesta hacia la memoria reflexiva de la vivencia ya asimilada.

La foto elicitación se basa en la idea de insertar imágenes en una entrevista que forma parte de un proceso de investigación. Es un ejercicio simple pero significativo debido al componente visual concreto insertado en el proceso. La diferencia entre las entrevistas que utilizan imágenes y texto y las entrevistas que utilizan únicamente palabras radica en la forma en que respondemos a estas dos formas de representación simbólica (Harper 2002, 13).

Por otra parte, la inclusión de este recurso se debe a que «las fotos pueden evocar diferentes formas de memoria» (Rose 2019, 492) en las personas entrevistadas. Es decir, apelan a una dimensión en la que el diálogo se establece a partir de los recuerdos producidos por las imágenes. Por lo tanto, se utiliza esta herramienta con dos objetivos puntuales: remitir al entrevistado a su experiencia y romper con la estructura formal de la entrevista.

De manera que las entrevistas tuvieron este componente visual como un recurso complementario y estuvieron divididas en dos partes. En una primera sección el diálogo se estableció a partir de un cuestionario. Las preguntas de este estuvieron relacionadas con las variables presentes en la pregunta de investigación. En un segundo momento se utilizaron imágenes de las inscripciones murales elaboradas durante la movilización de octubre de 2019. Esta parte del diálogo abrió la posibilidad de acceder a otro tipo de información. Efectivamente, el recurso visual detonó un tipo de memoria más vinculada a la experiencia sensible de los personajes entrevistados.

Toda esta información procesada, sistematizada y seleccionada acompañará en forma de textos complementarios al análisis. Tomando en cuenta que las variables utilizadas para el desarrollo de los diálogos se tradujeron en preguntas, el cuestionario es un insumo metodológico que permite tener referencias surgidas del diálogo directo con quienes produjeron las obras y los registros visuales.

En definitiva, con el concurso de las herramientas mencionadas, se recurre al análisis del discurso para trabajar con las imágenes registradas durante el contexto referido. Por una parte, se acude a Roland Barthes (1986; 1989) cuando se apela a la semiótica en su dimensión discursiva; por otra, a Teun van Dijk (1990; 1993) desde la dimensión pragmática. Tomando en cuenta que «hoy en día parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas

las imágenes» (Barthes 1986, 35), el archivo visual de las inscripciones murales es el insumo utilizado para el análisis. El estudio considera las imágenes, porque hay una presencia textual permanente en las inscripciones murales. Por lo tanto, para la interpretación de imágenes, se observará el cruce entre lo discursivo estructural y los procesos de significación en la asignación de sentido.

En primera instancia, si se considera al grafiti como un signo cultural, la idea es abordarlo desde el análisis estructural, ya que «permite identificar los signos y códigos dentro del texto que, debajo de lo natural, ocultan lo social» (Alonso y Fernández 2006, 15). Por tanto, la reflexión ubica la dimensión cultural en el análisis más allá de la lectura de signos a través del lenguaje.

Por otro lado, si «la asignación de significado se produce a través de los procesos mentales de los usuarios del lenguaje» (Van Dijk 1993, 145) al asimilar el registro visual del grafiti como texto y tomando en cuenta que, «en el modelo de Barthes, la interpretación social de los discursos se hace como si fuera una lectura de un sentido oculto de los mensajes, la cual se deriva de un conjunto de articulaciones estructurales que está implícita en sus reglas de composición» (Alonso y Fernández 2006, 31), es viable aplicar estos elementos para abordar el proceso de interpretación del registro visual del grafiti producido durante las manifestaciones de octubre de 2019 en Quito.

Las inscripciones visuales que forman la muestra para el análisis están organizadas en siete grupos. Cada uno de estos clasifica a las fotografías de grafiti en función de elementos comunes, por ejemplo, el primer conjunto de imágenes corresponde a una de las consignas reiteradas en la movilización (fotografías 16 a 20). En el segundo grupo se expresa visualmente la oposición al antagonista y a uno de sus aliados (fotografías 21 a 23). El tercer segmento de fotografías está relacionado con la confrontación hacia los medios de comunicación aliados del gobierno (fotografías 24 a 26). El cuarto grupo se remite a las fuerzas de seguridad del Estado (fotografías 27 a 29). El quinto enuncia convocatoria y busca motivar la participación (fotografías 30 a 32). El sexto grupo de fotografías se enfoca en la pieza «Únete pueblo» (fotografías 33 a 35). Finalmente, el último segmento ubica las imágenes que registran al grafiti en su producción y en su uso (fotografías 36 a 40).

## Grupo 1

Fotografía 16. *Fuera Moreno\**



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

\* Foto 7 en la página 59.

Fotografía 17. *Fuera Moreno\*\**



Fotografía de Vinicio Benalcázar, 2019.

\*\* Foto 14 en la página 65.

Fotografía 18. *Fuera*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

Fotografía 19. *Fuera Moreno*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

Fotografía 20. *Fuera Lenín*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

## Grupo 2

Fotografía 21. *No al paquetazo\**



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

\* Fotografía 15 en la página 65.

Fotografía 22. No FMI



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

Fotografía 23. Fuera. No FMI



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

### Grupo 3

Fotografía 24. ¡Prensa fake!



Fotografía de Andrés Ramírez, 2020.

Fotografía 25. Televisor



Fotografía de Andrés Ramírez, 2020.

Fotografía 26. Abajo prensa corrupta [sic]



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

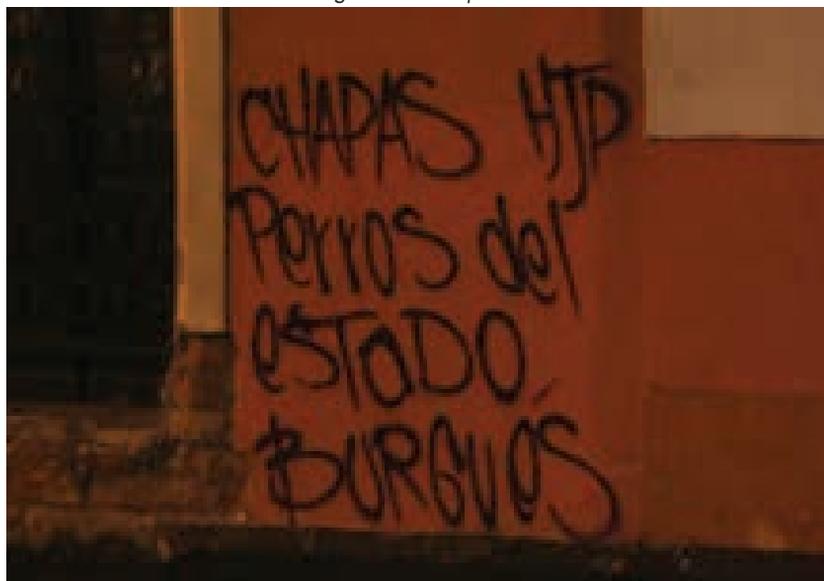
#### Grupo 4

Fotografía 27. Policías asesinos



Fotografía de Andrés Ramírez.

Fotografía 28. Chapas HJP



Fotografía de Vinicio Benalcázar, 2019

Fotografía 29. Fuck police



Fotografía de Nicolás Coronel, 2019.

## Grupo 5

Fotografía 30. *Resiste\**



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

\* Fotografía 8 en la página 59.

Fotografía 31. *Resiste*



Fotografía de Anónimo 1, 2019.

Fotografía 32. *El pueblo unido*



Fotografía de Gabriela Argüello, 2019.

## Grupo 6

Fotografía 33. *Únete pueblo*



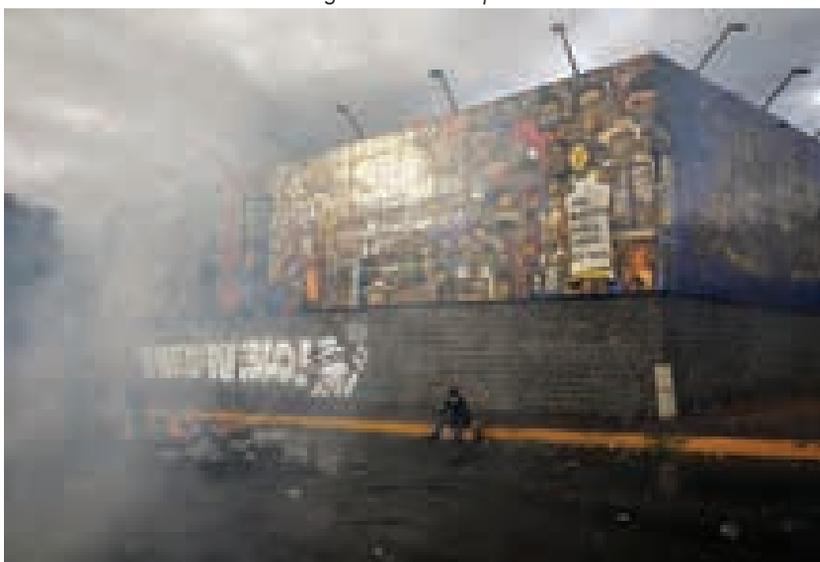
Fotografía de Vinicio Benalcázar, 2019.

Fotografía 34. *Únete pueblo*



Fotografía de Andrés Ramírez, 2019.

Fotografía 35. *Únete pueblo*



Fotografía de Karen Toro, 2019.

## Grupo 7

Fotografía 36. *Escritor*



Fotografía de Anónimo 1, 2019.

Fotografía 37. *Fuera patojo*



Fotografía de Vinicio Benalcázar, 2019.

Fotografía 38. *No FMI*



Fotografía de Vinicio Córdor, 2019.

Fotografía 39. *Antisistema*



Fotografía de Gabriela Vivanco, 2019.

Fotografía 40. *Muerte al dictador*



Fotografía de Andrés Sefla, 2019.

En definitiva, el objetivo de esta clasificación es organizar temáticamente el presente estudio. Los insumos visuales fueron ordenados con el propósito de articular la reflexión a los niveles del análisis: informativo, simbólico y de significancia (Barthes 1986). Si bien la investigación está enfocada en revisar las imágenes del grafiti que contienen vínculos más evidentes con el *writing* (fotografías 16, 17, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35 y 36), el uso de fotografías con grafiti de tipo *pinta* sirve complementariamente para el análisis. En ese sentido, la metodología parte desde las imágenes de grafiti relacionadas con el *writing* para cruzarlas con las más relacionadas con la *pinta*.

De igual manera, en principio, la forma de organizar está sostenida en uno de los elementos explícitos de la composición, lo textual. La propuesta es llegar a una interpretación global de las imágenes en función de los elementos que superen el nivel meramente comunicacional de las mismas.

#### CIMIENTO ESTRUCTURAL PARA EL ANÁLISIS

El análisis se enmarca desde los planteamientos de Roland Barthes y Teun van Dijk. La propuesta es articular la revisión del archivo visual a

los niveles de sentido (Barthes 1986), a la producción y circulación de imágenes (Barthes 1989), a las categorías de texto y discurso (Van Dijk 1990) y a la dimensión interdisciplinaria del discurso (Van Dijk 1993).

En términos generales, los niveles de sentido propuestos por Roland Barthes (1986, 51) tienen que ver con la comunicación, la significación y la significancia. Estos tres niveles servirán estructuralmente para organizar el análisis de las imágenes. Por otra parte, los planteamientos de Teun van Dijk forman parte del análisis, con la intención de considerar a las imágenes en su dimensión discursiva y como textos a ser interpretados. La intención es cruzar los planteamientos para articular las reflexiones de manera organizada. Si bien la interacción con imágenes no siempre sucede de manera lineal y transitando ordenadamente por los niveles de sentido, la organización propuesta tiene fines narrativos y metodológicos.

En primera instancia, en el acercamiento a la imagen, el nivel informativo es aquel que «recoge todos los conocimientos que [...] proporcionan el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones» (49). Al ser el primer nivel de sentido remite a lo informativo comunicacional. Está vinculado a lo visible, lo material y lo expresamente retratado en la imagen. También se lo puede relacionar con la semántica textual, en la medida que alude al «conocimiento social, compartido, [...] lo que viene a ser, por llamarlo así, un iceberg semántico del que solo se expresa la parte visible» (Van Dijk 1993, 140).

Para acceder al nivel informativo «basta con un saber, en cierto modo ya implantado por el uso en una cultura bastante amplia» (Barthes 1986, 31). Es lo que podría considerarse como un conocimiento común o socialmente compartido que existe al momento de identificar lo que proporciona la imagen. En este nivel se puede rastrear, con cierta facilidad, lo identificable a partir de códigos establecidos por una comunidad. Este nivel de sentido apela a la vista como fuente inicial para acceder a la información entregada por la imagen. Además requiere, para su decodificación, un marco social-cultural que permita el relacionamiento con el objeto (mediación).

Es un primer nivel de aproximación con lo que no está escondido, sino que aparece abiertamente. Puede ser asimilado a partir de los conocimientos personales de quien lo grafica u observa. No demanda un proceso complejo de decodificación. Sin embargo, nada de lo que

se ve es solamente respuesta fisiológica. La mirada está tamizada por la memoria, el sentido común, la cultura o tantos otros vectores que pueden condicionarla. Por lo tanto, en este nivel se establece una forma de interacción inicial demarcada por los límites y alcances de los códigos comunes.

Una segunda instancia de acercamiento a la producción visual se refiere a lo simbólico. En este nivel, una vez superada la decodificación inicial del nivel informativo, se realiza un ejercicio interpretativo, en el caso de las imágenes, a través del lenguaje visual. Es decir, las fotografías, en tanto textos, «no “tienen” significados, sino que los usuarios del lenguaje les asignan significados o, para expresarlo con más precisión, la asignación de significado se produce a través de los procesos mentales de los usuarios del lenguaje» (Van Dijk 1993, 145). Este nivel de sentido se remite a lo obvio y «procede de una especie de léxico general, común, de símbolos» (Barthes 1986, 51).

Por lo tanto, los significados rastreados en la imagen se expresan a partir la conjugación entre el ejercicio de mirar y el de interpretar. En esta instancia se revela la presencia de códigos cifrados en una segunda capa. Luego de la descripción realizada en el nivel informativo, los componentes visuales de la imagen revelan una dimensión simbólica para ser descifrada. Es decir, se expresan posibilidades interpretativas que requieren un marco de significación común con el cual se pueda acceder a posibilidades de significación materializadas en la imagen. Este segundo nivel de sentido supone un acercamiento más profundo a la imagen. Es una conjugación visual entre lo obvio y lo textual de segundo orden, en la que se evidencia una aproximación a la retórica de la imagen. Lo que implica que el ejercicio de acercamiento a la imagen puede originarse a partir de codificaciones sociales distintas, y también provocar interpretaciones diversas.

El tercer nivel de sentido está relacionado con lo discursivo y lo obtuso. Sugiere cierto grado de complejidad en el acercamiento a la imagen. Esta idea de complicación no se refiere simplemente al grado de dificultad. Tiene que ver con que en su ejecución requiere extender el horizonte e incluir diversos elementos en el análisis. Los componentes presentes en este nivel de sentido no responden a clasificaciones o marcos referenciales rigurosos. En este ejercicio interpretativo participa una amplia gama de posibilidades. Podría pensarse también que en este

nivel el espectro se amplía hacia una libertad interpretativa mucho más desarrollada.

Este nivel de sentido «no está limitado al análisis “textual”, sino que también da cuenta [...] de sus “contextos” históricos, culturales, sociales o cognitivos» (Van Dijk 1993, 138). Se diversifican los elementos que confluyen para el análisis. Es como si el espectro se abriera ampliamente al terreno del sentido. En este nivel de acercamiento a la imagen, lo relacionado con la forma, el mensaje, lo descriptivo o lo simbólico ha sido desbordado, ya que «el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información» (Barthes 1986, 52).

A pesar de que los distintos contextos son recursos que posibilitan la producción del sentido obtuso, el sentido en este nivel puede fugarse del marco debido a que entra en juego la dimensión subjetiva en el proceso de análisis. Por lo tanto, en la producción de sentido, los sujetos requieren marcos referenciales para conectar los elementos presentes en la imagen, porque lo analítico formal resultaría limitado para su implementación.

## ANÁLISIS DEL REGISTRO VISUAL DEL GRAFITI

Una vez planteado el fundamento conceptual, sigue el análisis de las imágenes. Para esto, el texto está organizado en función de los tres niveles de sentido (informativo, obvio y obtuso) y en cada uno de estos se recurrirá a los siete grupos de imágenes. La intención es analizarlas asociadas entre las que guardan relaciones visuales o narrativas y cruzarlas con las categorías planteadas en este estudio. Es decir, al convocar a las imágenes de manera organizada se pretende construir un relato que aborde el análisis vinculando las imágenes que registran trazos cercanos al *writing* con otros tipos de inscripciones visuales aparecidas durante las protestas.

### UN PRIMER ACERCAMIENTO A PARTIR DE LO INFORMATIVO

En aquellos primeros días de octubre de 2019, las calles de Quito estaban convulsas y el ambiente era de tensión. Pese a los intentos de la prensa aliada al gobierno por bloquear la información, difícilmente alguna persona desconocía lo que sucedía en el país. Las medidas económicas adoptadas por el régimen no fueron toleradas por un sector

de la población. La movilización social fue convocada y la gente salió a protestar. «Fuera, Moreno», se escuchaba en los gritos y se veía en las paredes como una de las consignas promovidas desde el sector movilizadizo en contra del gobierno. La intención era expresar la inconformidad a través de todos los recursos existentes y los muros sirvieron también para ese fin.

Considerando el primer nivel de sentido (informativo), para el análisis de la imagen, el grupo 1 revela explícitamente la confluencia narrativa de una consigna. En las fotografías, la inscripción mural con el lema «Fuera» está presente en una amplia gama de variantes. Las imágenes en las que se observa grafiti con cierta cercanía estética al *writing* rezan «Fuera Moreno» en distintos estilos (fotografías 16 y 17). En la primera (fotografía 16) resalta el contraste debido al uso del color en el grafiti y en la pared. La tipografía utilizada es visualmente armónica y deja leer claramente la consigna. Una flecha y un punto se utilizan como elementos decorativos complementarios a la composición. Todo esto deja ver que hay una clara intención estética en su producción. Es una inscripción que, por sus trazos, de alguna forma puede llevar a pensar en algo similar a un *tag*.

En la segunda imagen (fotografía 17) la consigna se mantiene. Nuevamente, el contraste de color facilita que el lema destaque del muro. La proporción es grande y el lugar que ocupa la inscripción es significativo en relación con la superficie. La consigna se lee fácilmente y se nota destreza en el manejo del aerosol. Se puede ver el uso de un difusor (*cap*) en los trazos al momento de delinear la tipografía. Al igual que en la imagen anterior la intención estética es clara y se complementa con la pretensión de ocupar el espacio.

En el segundo grupo las imágenes están relacionadas porque expresan claramente oposición, sea a las medidas adoptadas por el gobierno (paquetazo) o a uno de los actores vinculados a la coyuntura (FMI). En estas fotografías, la inscripción mural aparece como un recurso visual para evidenciar los antagonismos existentes en la coyuntura. «No al paquetazo» (fotografía 21) y «No FMI» (fotografía 22) son las inscripciones que presentan rasgos de *writing*. En la primera imagen de este grupo (fotografía 21), una vez más, color, forma, tipografía y elementos decorativos arman la composición visual que revela intencionalidad estética en la producción visual. Evidentemente esta inscripción

comparte autoría con la primera imagen del grupo 1 (fotografía 16). Además, «No al paquetazo» se encuentra sobre una pared manchada y está simétricamente ubicada debajo de un elemento que forma parte del mobiliario urbano (hidrante).

Por otra parte, en la segunda imagen (fotografía 22) se observa el texto «No FMI», una inscripción (*handstyle*) en la que los trazos están completamente estilizados. Debido al color rojo y a sus formas destaca del resto de elementos sobre los que fue dibujada. Se puede observar que el soporte es una puerta enrollable. Finalmente, todo el conjunto tiene una ligera inclinación y hay cierta alteración formal en varias de las letras.

La respuesta a los medios de comunicación aliados del gobierno fue otra narrativa presente en la movilización. En el grupo 3 se observan mensajes dirigidos a un sector de la prensa a través de distintas variantes de grafiti. Los trazos que marcan distancia del grafiti tipo *pinta* están en las dos primeras imágenes de este grupo (fotografías 24 y 25). Ambas fotografías corresponden a una sola composición gráfica pintada sobre el mismo muro. «Prensa Fake» (fotografía 24) presenta una inscripción (*bombing* o *throw up*) en gran formato, su dimensión es de al menos treinta metros de largo por tres metros de alto. El trazo está realizado con rojo y todo el conjunto tiene componentes textuales e iconográficos. La composición tiene dos bloques de texto visualmente jerarquizados y un televisor como elemento gráfico central (fotografía 25). Las letras más grandes están realizadas con cuerpo, delineadas y sin relleno. En el interior del televisor hay un texto menor en relación con la composición global, que alude a quien está dirigida la inscripción mural: Teleamazonas, El Comercio y El Pautas. El soporte es una pared bicolor, visiblemente deteriorada y dividida por una franja central amarilla. Debido sus características y a la superficie que ocupa toda la intervención, su presencia es evidente en el espacio público.

Entre los antagonistas visibles en la coyuntura de octubre de 2019 estaban los policías y militares. En el cuarto grupo de fotografías se observan alusiones dirigidas a los aparatos de seguridad del Estado ecuatoriano. En estas imágenes se ven inscripciones murales que increpan directamente al antagonista. En las dos primeras (fotografías 27 y 28), se observan trazos que comparten vínculos gráficos con el grafiti vinculado al *hip hop*. En la primera fotografía (fotografía 27) se observa una

composición gráfica en la que intervienen tres colores para relleno, delineado individual para cada letra y línea exterior de toda la pieza (*power line*). Se advierte que las letras cubren casi la totalidad de la superficie. Esta imagen contiene una frase que corresponde a los enunciados reproducidos con fuerza durante los días de la protesta, ya que fueron varias las muertes de las que se responsabilizó a la Policía.

En la segunda fotografía (fotografía 28) hay un lema que ubica claramente a dos de los antagonistas. Las letras están estilizadas y se nota manejo en el uso del aerosol. La tercera imagen (fotografía 29) de este grupo es una sola consigna. Si bien su trazo no es del todo apegado al *writing*, se observa cierta estilización de las letras. Es un lema («Fuck Police») en inglés que recuerda a las inscripciones murales en los años nacientes del grafiti. Estas dos últimas fotografías muestran trazos realizados en color negro, sobre superficies claras, con el objetivo de lograr contraste.

El quinto grupo de imágenes concentra fotografías de inscripciones dirigidas a la gente que participa de la movilización. Se pueden observar textos para ser leídos al interior del sector movilizado. Son palabras o frases directas como: «Resiste» (fotografías 30 y 31) o «El pueblo unido» (fotografía 32). En este grupo en particular se exponen imágenes que dejan ver la diversificación de los soportes y las técnicas. En estas fotografías las inscripciones aparecen pintadas sobre puertas enrollables, paredes o algún otro soporte (fotografía 4). Se observa también que en su realización se utilizó aerosol o brocha. Las dos primeras imágenes (fotografías 30 y 31) son evidentemente vinculadas al *writing*. Ambas imágenes corresponden a la misma inscripción registrada en distintos momentos.

En *Resiste* se puede ver que el soporte pintado son puertas enrollables. Relleno cromado, delineado individual en negro, línea exterior blanca (*power line*) para el conjunto y algunos detalles complementarios en color rojo son los colores utilizados en su elaboración. La pieza ocupa al menos cuatro puertas enrollables, por lo que su extensión es de unos diez metros de largo por dos de alto. Fue pintada mientras sucedía la protesta en uno de los lugares de confrontación directa entre manifestantes y Policía. La tipografía utilizada es legible; si bien las letras fueron ligeramente distorsionadas, el texto es entendible. Esta pieza en particular guarda una estrecha relación con la estética del *writing* y podría caber, estéticamente, en lo que se conoce como una *quick piece*.

El grupo 6 reúne las imágenes de una inscripción en particular: «Únete pueblo» (fotografías 33 a 35). En esta serie de fotografías se observa un mismo grafiti retratado en ángulos y momentos distintos. En principio, un elemento que destaca es el emplazamiento de la pieza, ya que fue dispuesta en uno de los lugares centrales en el desarrollo de las protestas. Fue ubicada sobre una de las paredes exteriores de la Fiscalía General del Estado, el mismo lugar donde anteriormente funcionaba la Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica. De manera que la inscripción mural comparte espacio con la obra *El grito de la memoria* de Pavel Égüez. Está pintada sobre un muro de piedra y en su composición contiene elementos textuales e iconográficos: una consigna abstraída de las circundantes en la protesta y el ícono de un personaje. Sus colores son cromo para el relleno, delineado en negro, línea exterior blanca (*power line*) y unos pocos elementos decorativos en blanco. La tipografía es fácilmente legible y el ícono retrata a una persona cubierta el rostro, con sombrero y sosteniendo una botella encendida en su mano. La pieza, debido a esta combinación cromática, destaca visualmente sobre la textura del soporte. En esta inscripción, al igual que en *Resiste* (fotografía 30) es posible ubicar alguna relación visual con la estética del *writing*, específicamente podría ser una pieza básica o una *quick piece*.

El último grupo de imágenes (fotografías 36 a 40) de forma muy general grafica lo que involucra la producción y circulación del grafiti. En las fotografías se puede ver la manera en que las inscripciones aparecen dispuestas en varios lugares de la protesta. Además, surgen como elementos visuales adicionales a los ya existentes en el contexto. En las imágenes se pueden ver varias formas en las que el grafiti se expresa sobre los muros. En la primera fotografía (fotografía 36) se observa a un personaje interviniendo con grafiti sobre una pared. Se ve un sujeto, fondeando con cromo, lo que luego serán letras de *writing*, mientras que en la parte superior izquierda hay gas lacrimógeno acercándose.

Durante las protestas se observan también otras formas de interacción con las inscripciones. Las personas que transitan y encuentran a su paso un grafiti dinamizan con este regresando su mirada o retratándose con él (fotografías 37 y 38). En las imágenes las personas posan y ubican a la inscripción en un lugar central de la fotografía. Por otra parte, en las dos últimas imágenes (fotografías 39 y 40) se observa que las

inscripciones murales forman parte del paisaje de la protesta mientras que las acciones relacionadas con la movilización siguen su curso.

Luego de revisar las imágenes desde este primer enfoque, parecería que «el significado [...] es construido y representado en la memoria de un modo gradual y estratégico como una *representación textual*» (Van Dijk 1993, 145). En este nivel de sentido, tanto lo informativo como lo textual permiten ubicar «pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma» (Barthes 1986, 36).

Es un primer acercamiento a la interpretación de la imagen que podría pensarse como una descripción que revela una lectura de la imagen mediada por la visión. Por lo tanto, los elementos que surgen de las fotografías, a partir a este primer nivel de sentido, se sitúan en lo manifiesto, explícito, denotado, textual o informativo. En definitiva, esta aproximación podría entenderse como una lectura desde la denotación de la imagen.

#### LO SIMBÓLICO COMO ACUERDO CULTURAL

La movilización continuaba en desarrollo. Las acciones de lado y lado iban en ascenso. Durante los días de la protesta la disputa era por mantener la consolidación y la convocatoria: desde el gobierno se pretendía desarticular a la población y desde los sectores movilizados se tejían vínculos en pro de la consecución de los objetivos propuestos. Las tensiones se incrementaban con el paso de los días y las paredes eran un canal para la expresión de esas tensiones. El «Fuera Moreno» inscrito en los muros o coreado durante las jornadas se convertía así en un símbolo que convocaba y también que daba impulso la movilización. Lo explícito inscrito sobre las paredes contenía también una dimensión simbólica. Lo que se podía mirar o leer guardaba, detrás de la escritura, unos contenidos que estaban más allá del ejercicio fisiológico de mirar.

El segundo nivel de sentido apela a lo simbólico. En la movilización de octubre la consigna «Fuera» rebasó lo puramente textual y pasó a ubicarse en el terreno de la representación. En el primer grupo de fotografías se observa la presencia insistente de esa palabra sobre los muros. El término, más allá de la voluntad de expulsar al antagonista, pretende expresar hastío. El grupo de imágenes evidencia que varias manos participaban de esa necesidad de demostrar un rechazo colectivo al antagonista.

La inscripción de la primera fotografía (fotografía 16) asimila la estética del *writing* para asumir esa voz colectiva. El trazo, cercano al *tag*, pausa por un momento la identidad individual del escritor para viabilizar el reclamo. En la segunda imagen (fotografía 17) el manejo de la caligrafía (*handstyle*), el lugar (*spot*) y el tamaño de la intervención deja ver la imperiosa necesidad de estar presente desde el recurso propio. En esta imagen, la inscripción ubicada en uno de los lugares transitados por los participantes de la movilización representa la socialización en gran magnitud de la consigna. «Fuera Moreno» (fotografías 16 y 17), en ese sentido, deviene en representación de la voz audible, trasladada al texto visible, con el objetivo de reproducir y masificar el rechazo al adversario.

En el segundo grupo de imágenes «Fuera» y «No» sirven para identificar al antagonista. Las inscripciones explícitamente señalan contra quién están dirigidas y también exponen elementos simbólicos. «No», «FMI», «Fuera» o una rata en silla de ruedas se convierten en representaciones de otras instancias sociales. Por ejemplo, la debacle social provocada por el gobierno fue fruto de sus acuerdos con el FMI. Visualmente, en las inscripciones, el término *FMI* bastaba para graficar toda esa problemática e identificar una de las responsabilidades en esa coyuntura. También fue común ver una rata en una silla de ruedas como una síntesis visual del presidente y del gobierno en general. En la primera imagen (fotografía 21) se condensa la oposición a las reformas económicas propuestas desde el gobierno. Un «paquetazo», culturalmente, para el caso de Ecuador, significa el conjunto de medidas económicas adoptadas por el régimen en contra de toda la población. El lema inscrito representa el intento de socializar masivamente, en tres palabras, la oposición a todo un plan económico impulsado desde el poder.

En la segunda imagen (fotografía 22), el trazo (*handstyle*) venido desde el *writing* evoca al antagonista (FMI). Esta inscripción representa la asimilación de una expresión cultural propia en función de los intereses de la movilización. Es decir, direccionar una de las plataformas promovidas desde la protesta a través de los trazos (*prop*) interiorizados a partir de la práctica cultural del *writing*. Ambas inscripciones superan el formato de la consigna y devienen en símbolos que representan apuestas, vinculaciones y participaciones colectivas.

El tercer grupo de imágenes interpela directamente a la prensa. En estas fotografías se cuestiona el rol que cumplieron los medios de comunicación aliados al gobierno durante la coyuntura de octubre de 2019. La circulación de información desarrollada en aquellos días se convirtió en un terreno para la disputa: del lado del gobierno se pretendía silenciar la movilización, mientras que del otro lado la pugna era por exponer lo que sucedía en las calles. *Prensa Fake* (fotografía 24) es una composición visual que, a partir de la literalidad de un texto en gran formato, incrimina, denuncia y expone. El ejercicio de la prensa fue cuestionado por gran parte de la población y esta inscripción mural condensa ese malestar. En el detalle central (fotografía 25) de la composición se ubica un televisor para representar claramente a quién va dirigida.

Las referencias mencionadas explícitamente (Teleamazonas, El Comercio, El Pautas) son alusiones directas a un espectro amplio de la prensa aliada del gobierno que operó para desmovilizar la protesta. Esta inscripción «fue contra el gobierno que es netamente el poder [...], el hecho de que se manipule la información de que la gente esté muriendo afuera es una evidencia de lo que puede hacer el poder» (Anónimo 3 2021, entrevista personal).<sup>6</sup> Las dimensiones de la intervención dejan ver el intento de disputar el espacio para magnificar el mensaje. Por lo tanto, ante la arremetida comunicacional venida desde el gobierno, la respuesta fue confrontar visualmente las narrativas.

Policías y militares fueron también ampliamente aludidos en las paredes. En el cuarto grupo de imágenes se increpa a la institucionalidad del Estado encargada de velar por la seguridad de una población. En general, lo que se observa en estas imágenes es un adversario acusado de crímenes e interpelado por el rol cumplido durante esos días. Las inscripciones que de alguna forma expresan vínculos visuales con el *writing* increpan directamente a través de las paredes. Por ejemplo, «Policías asesinos» (fotografía 27) es nuevamente la trasmutación de la voz que circula en la protesta llevada a la pared. Esta inscripción deja ver la intención de plasmar un mensaje con el fin de responsabilizar a la Policía por sus actos durante la movilización. Varias fueron las acciones

---

6 Entrevista realizada el 16 de octubre de 2021. La persona entrevistada participó en la producción de la pieza «Únete pueblo». Por pedido expreso de los autores, se omiten sus nombres.

violentas en las que se vieron implicados policías y militares. Incluso hubo víctimas mortales y heridos como resultado del uso de la fuerza. Esta inscripción simboliza la necesidad de dejar sentada visualmente la responsabilidad de la Policía.

En la imagen siguiente (fotografía 28) se denuncia el sometimiento de la institucionalidad policial. Se alude al rol que cumple la Policía (*chapas*) en la configuración general del poder. Esta inscripción presenta unos trazos (*handstyle*) estilizados y el texto es claro. Sin embargo, la referencia al «Estado burgués» evidencia el uso de lenguaje formal que contrasta con el resto del texto. Por otra parte, el «Fuck Police» (fotografía 29) sintetiza el estado de ánimo de las personas movilizadas hacia la institucionalidad encargada de la seguridad del Estado. Es una representación, posicionada globalmente, de la aversión que ocasiona el accionar de la Policía en un sector de la población.

En las inscripciones expuestas en el quinto grupo de fotografías está presente la intención de estimular a quienes participaban de las protestas. «Resiste» (fotografías 30 y 31) es un llamado a mantener fuerza y presencia en la movilización. Esta palabra pintada en gran formato tiene significación por el lugar (*spot*) en el que fue realizada. Fue elaborada en uno de los lugares de más alta conflictividad de las protestas. Era un impulso dirigido directamente a la gente que confrontaba en las calles. Pretendía también ser motivación para quienes participaban de la movilización desde distintas áreas: salud, abastecimiento, logística y otras. La protesta avanzaba y era imperativo mantener vigente la convocatoria y la participación en todos los ámbitos posibles.

La violencia de la Policía, para esos momentos, ya había cobrado varias víctimas y en la inscripción se pueden ver unos detalles pintados en color rojo que apelan a eso. Lo simbólico radica en la apropiación que las personas hagan de lo que está explícitamente expuesto y que al momento de abstraerlo lo trasladen al plano de la interpretación sin dejar de considerar el contexto que envuelve a la obra. En ese sentido, una inscripción lacerada representa la relación con la violencia vivida en esos días. La palabra *Resiste* (fotografías 30 y 31) apela a la tenacidad para sostener el ánimo hasta la consecución de los objetivos. Por otra parte, las consignas (fotografías 4 y 32) más extensas evocan a la representación protagónica que palabras como *Lucha* o *Pueblo* pueden tener para dar identidad al colectivo y sus motivaciones.

El sexto grupo de fotografías remite a una misma inscripción desde algunos puntos de vista, sobre todo, pensando en matizar su emplazamiento y sus particularidades gráficas. *Únete pueblo* (fotografías 33, 34 y 35) aglutina varios elementos que pueden apelar a su significación: textos, ícono, soporte, proporción y el lugar en el que fue realizada. Por ejemplo, el personaje retratado representa a quienes participaban de la movilización y «se ve influenciado específicamente por el contexto [...], por las personas que circundaban por el espacio» (Anónimo 2 2021, entrevista personal). Su rostro cubierto despersonaliza y socializa la identidad. Por lo tanto, encarna una personalidad colectiva de quienes transitan y son parte de la movilización.

Más allá del llamado que implica la palabra *Únete*, su importancia radica en que es una invitación a formar parte de esa personalidad colectiva, esto debido a que el complemento textual *Pueblo* identifica al sector movilizado. Así, el personaje iconográfico, sumado a los dos elementos textuales, convoca a ser parte de un proceso en el que la incidencia será el resultado de la colectividad. Por otra parte, el soporte de piedra en contraste con el uso del color (cromo, blanco y negro) permite que destaque toda la composición visual. Ese juego de colores la diferencia, en general, del resto de coloridos componentes ubicados en la parte superior del muro. La proporción permite la legibilidad del enunciado y del personaje, ya que la intención es la lectura a distancia del llamado. Si lo que se busca es convocar, el llamado requiere ser visibilizado desde algunos lugares de la protesta.

Una parte reducida de la producción y los usos del grafiti están registrados en el séptimo grupo. Sin embargo, puede servir para graficar algunas de las implicaciones que tiene una inscripción en su realización y posterior exposición. En general, el grafiti es la posibilidad de interlocución amplificadas por la presencia mural reiterada en varios lugares de la ciudad. En la primera imagen (fotografía 36) el sujeto raya un soporte para dejar sentado su paso por el lugar. En ese sentido, la inscripción representa presencia. En las dos siguientes fotografías (fotografías 37 y 38) se observa interacción en las inscripciones realizadas. El elemento visual incorporado a la protesta (grafiti) sirve de complemento para evidenciar la participación a través del registro fotográfico.

En el primer caso el grafiti se convierte en una señal de identificación. El lugar y las marcas murales confirman la presencia. El retrato

en sitio se configura en una evidencia que testifica, a partir de la mediación con el elemento visual, la pertenencia a un momento o una situación. El relato se reconfigura, ya que «lo importante no es quien pulsa el obturador de la cámara, sino quien hace el resto: quien pone el concepto y gestiona la vida de la imagen» (Fontcuberta 2016, 67). En definitiva, hay una apropiación de lo público y de la identidad en coyuntura: soy, comparto, relato, soy parte.

Finalmente, en las dos últimas imágenes (fotografías 39 y 40), las inscripciones forman parte del paisaje, lo modifican y reflejan acompañamiento a las acciones desarrolladas en la movilización. Si la autoría individual del grafiti fue suspendida para asumir la representación de un sujeto colectivo, la inscripción es un acompañamiento que refleja multitud. El individuo movilizado, al regresar la mirada a la pared, identifica que no hay autor o presencia únicos. El trazo sobre el muro es una convergencia grupal de voluntades, ánimos, representaciones o consignas.

En la pared se expone una producción común. La inscripción mural simboliza lo grupal. Al igual que el sustento de la protesta popular, la coincidencia colectiva, el grafiti disuelve lo individual y canaliza la identidad del conjunto. En términos concretos es una pieza realizada por autores específicos, sin embargo, en su dimensión simbólica es una obra en la que interviene la multitud. La presencia del grafiti en el paisaje exhibe lo político circunstancial. Las demandas que articulan la movilización se ven reflejadas en la presencia visual en los muros y en la participación coyuntural del sujeto social ampliado.

En definitiva, este segundo nivel de sentido implica que la imagen o el texto «no “tienen” significados, sino que los usuarios del lenguaje les asignan significados, o para expresarlo con más precisión, la asignación de significado se produce a través de los procesos mentales de los usuarios del lenguaje» (Van Dijk 1993, 145). Es decir, en la interpretación de las piezas visuales (grafiti) participan los marcos sociales, culturales, éticos, estéticos, políticos de quienes observan los elementos visuales que forman parte de la movilización.

Por otra parte, en este nivel de sentido se puede desprender que lo expuesto en la imagen o en la pieza visual inscrita sobre un soporte no es imprevisto, «es intencional [...] y procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos; es un sentido que viene [...] en busca

del destinatario del mensaje, del sujeto lector» (Barthes 1986, 51). Por lo tanto, el encuentro con la inscripción mural tiene una doble contingencia, la intención expositiva de quien la produce y la posibilidad asimilativa de quien la observa. En ese sentido, detrás de los componentes descriptivos de la pieza, expresados en el primer nivel de sentido, se cruzan los universos simbólicos de realizadores y consumidores para la producción de significación.

## EL REGISTRO VISUAL COMO REFERENCIA

La protesta se extendió durante días. Los intentos del gobierno para disolver la movilización tuvieron consecuencias. Víctimas fatales y heridos fueron el resultado de la confrontación entre policías, militares y manifestantes. El ánimo y la inconformidad del sector movilizado se incrementaba. Los sucesos en las calles se desbordaban. Pese a las intenciones del gobierno por censurar los acontecimientos, se construyeron vías de comunicación para poner a circular la información. Uno de estos canales fue el grafiti. Al regresar la vista a los muros se veían mensajes explícitos, de los cuales se podía también decodificar elementos simbólicos, hasta ahí los dos niveles de sentido, sin embargo, es posible ubicar una dimensión adicional, lo que Barthes denomina *lo obtuso* (1986). Así, el acercamiento a la producción visual llega al tercer nivel de sentido.

En el primer grupo de imágenes se lee claramente la voluntad de expulsar al antagonista y detrás de esa intención explícita está la inscripción como símbolo de confluencia colectiva. Observar estas fotografías remite a la insistencia. La aspiración colectiva de esos días era confrontar y expulsar al poder. «Fuera Moreno», de consigna y símbolo, pasaba a ser un impulso que atravesaba la voluntad de la multitud. Múltiples manos pintando y varios muros reproduciendo una misma intención. Las paredes revelaban que no había espacio para el pacto, ya que la muerte había llevado todo al punto de no retorno. El saldo de aquellos días de protesta fue seis ejecuciones extrajudiciales de las cuales no se determinan aún responsabilidades (Comisión Especial para la Verdad y la Justicia 2021, 67).

«Fuera» no aspiraba negociación, era la negación total del antagonista. En la primera imagen (fotografía 16), los elementos formales evocan un *tag*, sin embargo, la inscripción va más allá de la identidad individual y sugiere la demarcación de una presencia colectiva. Grabar la consigna

sobre el muro con el trazo cultural aprendido es el anuncio de posicionamiento ante los acontecimientos. En la segunda imagen (fotografía 17), esa presencia disputa espacialmente la atención. Nuevamente la consigna es explícita, pero la proporción expone esa intención por demarcar el espacio. De este modo, la voz busca convertirse en grito magnificado por el tamaño y el soporte.

La negación se mantiene en el segundo grupo de imágenes. El antagonista se diversifica y ya no es solamente el sujeto que funge como presidente. Las dos primeras imágenes (fotografías 21 y 22) grafican la anulación de lo que representa al poder y sus alianzas. La debacle social vivida durante esos días era el resultado de hechos concretos, por ejemplo, el anuncio de las medidas económicas (paquetazo) impuestas desde un organismo internacional (FMI). La «punzada» (Barthes 1989) en la primera imagen (fotografía 21) llega al sentir, como resalta el color sobre un soporte manchado. La inscripción que busca interpelar se dibuja sobre la superficie que tenga a mano. Los borrones de la pared no son impedimento para la expresión, por el contrario, dan testimonio de que la ciudad estaba en conflicto debido a que el gobierno desató el caos.

Así también la tipografía insiste en la presencia. No es solamente la consigna lo que existe. Es también el aprendizaje cultural, el legado venido desde hace décadas dando forma a la destreza gráfica de quienes recurren a su uso. *No FMI* (fotografía 22) es estilización y habilidad. Es una dedicación (*prop*) en negativo. Es testimonio, es evidencia. La forma impresa en cada letra exige destreza para su elaboración. En ese sentido, esta inscripción recurre al estilo personal del autor para personalizar el mensaje desde la identidad visual. No hay un nombre, pero en el estilo está la asunción de la consigna. La interiorización de los hechos y la necesidad por demarcar el espacio dejan inscritas cinco letras para tomar posición y denunciar al aliado de quien funge como administrador del poder.

El rol desempeñado por la prensa durante la movilización de octubre fue un elemento ampliamente cuestionado. El gobierno requirió alianzas para atenuar lo que sucedía y uno de los pactos fue con parte de los medios de comunicación. En las imágenes del tercer grupo se observa cómo las inscripciones increparon a los medios, ya que se convirtieron en un adversario más a quien confrontar. Incluso al interior de la protesta se cuidaba el acceso para recoger la información, ya que

las coberturas periodísticas realizadas por los medios aliados al régimen distorsionaban u omitían los hechos.

«Prensa fake» (fotografías 24 y 25) no era solamente una increpación, expresaba una profunda ruptura. El régimen de verdad trataba de imponerse desde los relatos del gobierno. Había contradicción entre lo que la gente presenciaba en la calle y lo que los medios de comunicación sacaban al aire. Esta inscripción surgió de la indignación y uno de los autores relata que para «tratar de ser lo más posible directo [...] porque la prensa ecuatoriana [...] todo manejaron, todo ocultaron, todo taparon [...] fue claro quién dominaba la prensa [...], salí con pintura y fue tratar de hacer bulla» (Anónimo 1 2021, entrevista personal).

En la primera fotografía (fotografía 24), del lado superior derecho se observa una valla como parte de la composición. Es una presencia inquietante que grafica el vacío comunicacional que se pretendió implantar. Ante esto, la inscripción mural posiciona un enunciado en grandes dimensiones. En ese sentido, la ocupación de este espacio supone un quiebre entre la necesidad de promover el vacío desde el régimen y sus aliados frente a la irrupción reveladora desde la movilización.

El cuarto grupo de imágenes expone al antagonista. Los excesos policiales habían provocado víctimas y en las paredes asomaba la alusión directa. La palabra *asesinos* aparece en tres fotografías para demostrar la mirada que existía en torno a la institucionalidad que representaba al orden del Estado. En esos días, bajo la pretensión de velar por la seguridad, se cometieron abusos avalados desde el gobierno. La primera imagen (fotografía 27) evoca la conflictividad vivida. «Policías asesinos» pasa de ser denuncia a ser vivencia encarnada. Durante los días de la protesta, a través de los dispositivos móviles, se vio caer desde un puente a dos personas luego de una arremetida policial. Muertes como estas y otras alteraron el ánimo de los movilizados generando respuestas como la inscrita en esa pared.

La segunda fotografía (fotografía 28) condensa un estilo tipográfico (*handstyle*) con una consigna direccionada. La rabia traspasa la pared y pretende llegar al interlocutor. La inscripción no aspira modificar la actitud servil de la Policía es más bien una declaratoria escrita a mano desde la conmoción y la clara ubicación del adversario. El «Fuck Police» (fotografía 29), en el contexto de octubre de 2019, es la enunciación de una institución local. Sin embargo, es un llamado universal venido

desde los orígenes mismos de la inscripción mural en los años 70. El lema rebasa lo simbólico y se convierte en lenguaje global para increpar a la acción de un sujeto colectivo que ejerce el monopolio de la violencia avalado por el Estado. La firmeza en estas inscripciones refleja la disrupción total del orden que representa la Policía.

Alentar a la gente movilizada es una de las intenciones de las inscripciones registradas en el quinto grupo. En *Resiste* (fotografías 30 y 31) convergen intencionalidad y estética. Esta inscripción es una apelación de fuerza para la colectividad, ya que «está dialogando con aquellos que están en la primera línea, intenta decirles: “quédate ahí, estoy contigo”» (Ramírez 2021, entrevista personal). Los trazos que dan forma a las letras exponen la alusión directa a la gente que participaba de la protesta. Las acciones ocurrieron simultáneamente: mientras se desarrollaba la protesta, se elaboraba también el grafiti. Uno de los autores menciona que «el *Resiste* fue el momento que estaban bombardeando [...], fue para la gente que vea el mensaje que resista y que aguante» (Anónimo 1 2021, entrevista personal). Es decir, el desafío al orden y el riesgo se juntaron para aglutinar y dar fuerza a las personas a través de una acción sincrónica, pero no necesariamente coordinada.

Unas marcas en color rojo son el llamado a la cohesión en medio de la violencia. Son también un recordatorio de las víctimas sucedidas en esos días. El emplazamiento, el lema y los detalles en rojo de esta inscripción forman un conjunto visual para motivar a que las acciones continúen hacia el objetivo común. En general, las fotografías contenidas en este grupo son impulso y llamado. Las variantes visuales de «Resiste, Resistimos, Resistencia» abren el espectro para la incidencia. Además, expresan la diversidad de participaciones aglutinadas bajo una voluntad colectiva. Apelar a un lema de los años 70 (fotografía 32) o rayar con brocha sobre una superficie para convocar (fotografía 4) se convierten en participaciones que canalizan discursos más allá de la sola acción de intervenir visualmente.

En el sexto grupo de imágenes la pieza compite visualmente con el conjunto. El emplazamiento (*spot*) es significativo porque la inscripción fue realizada en las inmediaciones de la protesta. Uno de los autores comenta que «surgió la idea de hacer una consigna en un lugar específico [...], ese va a ser un punto clave para poder visualizar y que todo el mundo entienda que estamos ahí presentes» (Anónimo 3 2021, entrevista

personal). El sitio corresponde a la pared exterior de la Fiscalía General del Estado y a lo que antaño fuera la embajada de Estados Unidos. El desafío a la institucionalidad es evidente. Ubicada en un lugar de tránsito, estuvo a vista de quienes circulaban en el perímetro. Además, fue elaborada en un instante de alto tráfico peatonal. Mientras se la realizó recibió el aval de quienes participaban de la protesta y «la reacción general fue que las personas de inmediato se sintieron identificadas, una vez que la frase fue legible, se sintió esa protección de las personas que circundaban el espacio» (Anónimo 2 2021, entrevista personal).

En la primera y cuarta fotografías (fotografías 33 y 35) el paisaje contiene elementos que retratan la escena del conflicto. En medio de humo y ceniza se pueden divisar los rastros de una ciudad en crisis. «Únete pueblo» es el llamado a ser parte. Fue una convocatoria para quienes participaban de la protesta. Fue también la activación colectiva mediada por la identidad común del sujeto *pueblo*. El soporte que contiene a la inscripción es la representación del sujeto social llamado a aglutinar fuerzas como la piedra que sostiene el muro. Si bien «hoy en día *pueblo* es un término neutro, como tantos otros vocablos del léxico político. Todo es un asunto de contexto» (Badiou 2014, 10). En la coyuntura de octubre de 2019 la presión de los acontecimientos congregó masivamente a quienes decidieron oponerse al régimen. Gran parte de las acciones que se desarrollaron durante las jornadas implicó convergencia de voluntades. La suma de manos en las distintas áreas construyó el gran sujeto colectivo representado en este muro de piedra inscrito. El personaje pintado sobre el soporte es su representación que evoca movilización y el fuego en su mano anuncia lo que se vive en la protesta.

Por otra parte, sobre la inscripción se observa un relato visual: «El grito de la memoria». En este se pueden ver rostros de personajes específicos remitiendo a los hechos que quedaron marcados con sangre y fuego en la memoria del continente. En ese sentido, «Únete pueblo» contrasta la escena por varios factores: la técnica de intervención, los materiales, el relato local, las dimensiones y el personaje como sujeto colectivo. En definitiva, esta inscripción es una afrenta al poder, una correlación narrativa a la historia del continente, un desafío a las institucionalidades del arte o del poder y una convocatoria al rol del sujeto colectivo en esa coyuntura específica.

La producción y el uso del grafiti aparecen en el último grupo de fotografías. En la primera imagen (fotografía 36) está latente el riesgo de pintar en medio de una jornada de movilización. Se observa el uso de una herramienta para intervenir sobre una superficie. La inscripción resultante puede ser creación premeditada o hecho circunstancial. El sujeto incide en el soporte cargado con su existencia. En ese sentido, la producción es el resultado de los procesos atravesados por el realizador. Además, en su participación tiene que ver la presión del contexto. Plasmar una consigna no es un hecho casual, surge de la misma coyuntura en la que participa.

En relación con el uso (fotografías 37 a 40), las inscripciones, al ser parte del paisaje de la protesta, tienen varias formas de interacción. La fotografía posada es testimonio de presencia y apropiación de lo inscrito. En cambio, en medio de la jornada de protesta, la inscripción acompaña visualmente. Su presencia se convierte en accionar y el texto dibujado sobre la pared trasfigura en complemento visual a la escena de confrontación e impugnación al poder. El grafiti deja de ser solamente un lema plasmado sobre la pared y pasa a ser un actante en la movilización, ya que «se construye a partir de un haz de funciones» (Greimas 1987, 289). Se configura en una participación que concentra presencias varias: la de la creación individual o colectiva, la de la consigna materializada visualmente, la de las diversas participaciones, la de las víctimas o la del antagonista denunciado. En definitiva, la presencia visual de la inscripción acompaña desde la representación ampliada de las participaciones, las actorías y las tensiones.

Finalmente, el tercer sentido tiene que ver con algo que provoca, interpela, confronta, alude, insinúa o simplemente despierta. No responde a un esquema estructurado. Este nivel de sentido sugiere que «los análisis críticos del significado del discurso [...] a menudo implican el intento de reproducir las creencias presentes en los modelos subyacentes del hablante/escritor» (Van Dijk 1993, 146). Esto significa que los dos niveles anteriores pueden aportar elementos, pero no determinar el análisis. Hay una alta dosis de personalización y referencialidades propias del sujeto que lo desarrolla. De modo que el acercamiento a la imagen «conlleva cierta *emoción* [y] se limita a *designar* lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una

valoración» (Barthes 1986, 57). Por lo tanto, lo obtuso aparece como el complemento que rebasa al ejercicio de lectura y decodificación para situar al análisis en la esfera de la contingencia vivencial del sujeto que lo realiza.

## ARTICULACIONES VISUALES Y POLÍTICAS DEL GRAFITI EN OCTUBRE DE 2019

Lo visual implica asumir que la mirada está interconectada con el entorno. Ver es relacionarse con lo que percibimos y con lo que somos. Las articulaciones del grafiti, como componente visual, presentes en el análisis precedente exponen su relación con lo político y con la política en medio de un contexto específico. Los muros de octubre de 2019 testimonian información, símbolos y emociones. Estos elementos rastreados en el registro fotográfico conllevan a pensar que el legado o las particularidades culturales de una producción visual componen la trama relacional que incide en su materialización contextual. Por lo tanto, este acápite final recoge lo relacional visual y lo político visual del grafiti producido en el contexto revisado.

### ARTICULACIONES VISUALES

Desde el campo de la visualidad la construcción de la mirada tiene que ver con lo que Mirzoeff denomina *ensamblaje* (2016a, 20). Es la articulación que se genera para lograr una visión del mundo coherente con el saber y la experiencia. No es la suma descriptiva de los elementos visuales, sino la relación con aquello que fue producido para ser visto. Luego del análisis de las producciones visuales (grafiti) de octubre de 2019 hay algunos elementos que surgen: interrelaciones, caracterización e historicidad.

Por otra parte, en la revisión de imágenes está presente la disputa entre lo canónico del arte y lo cultural, ya que, desde el impulso de los estudios visuales, se desarrolló un conocimiento que afronta el tema de la visualidad más allá de su evidente énfasis estético. Este campo de conocimiento sirvió para repensar su relación cultural al momento de pensar las producciones visuales desde las nociones del arte (Moxey 2015, 29). En ese sentido, al revisar las fotografías del grafiti producido durante la movilización, aparecen ciertas particularidades que exponen

las relaciones entre lo visto, la nominación, lo estético, lo cultural y el universo empírico al momento de la experiencia visual.

A través de las imágenes de grafiti analizadas fue posible ubicar sus particularidades estéticas relacionadas con su legado cultural. Estas vinculaciones no son concluyentes, sino que expresan la apuesta cultural del relacionamiento amplio. Por ejemplo, ubicar el universo del *tag* o el *handstyle* en algunas inscripciones (fotografías 16, 21, 22 y 28) o del *quickpiece* en otras (fotografías 27, 30, 31, 33, 34 y 35) no implica una relación simétrica. Tiene que ver con la experiencia del realizador, con el universo estético, incluso con las adscripciones culturales. No es una correspondencia duplicada, ni la reproducción exacta de universos. Es en realidad la trasmutación visual, no únicamente en términos fisiológicos, de los elementos que intervienen en el proceso de producción y también de los que surgen al momento de la circulación.

En ese relacionamiento entre la producción visual de octubre de 2019 y su legado aparecen características comunes. Las inscripciones visuales que comparten ciertas particularidades estéticas también conllevan valoraciones simbólicas que hacen posible su cotejo. En ese sentido, cruzar el universo de una práctica cultural como el *writing* con algunas producciones visuales elaboradas en una protesta requiere mediaciones culturales e históricas. Los trazos expuestos en «Únete pueblo» (fotografías 33, 34 y 35) son visiblemente distintos al grafiti convencional producido en una protesta. Luego de una valoración inicial se puede rastrear la fuente de su anclaje estético. Además, en una segunda capa (nivel de sentido) del análisis es detectable la dimensión simbólica de elementos como el emplazamiento (*spot*), el uso de tipografía venida desde el *writing*, la intención estética al momento de su producción o la destreza en el manejo de la herramienta.

Esto indica una presencia que desde la participación cultural propia se adscribe a un momento coyuntural. Es un «yo estoy aquí, presente en la movilización» (Ramírez 2021, entrevista personal). Las articulaciones formales y simbólicas evidencian que no es fortuito el apareamiento de una expresión visual en un contexto específico. Se inscribe dentro de disputas narrativas que desde la visualidad interpelan a las nociones interpretativas de quienes las consumen.

En el caso del grafiti producido en octubre de 2019 se pudo revisar en el archivo visual la expresión cultural que se materializa para

impugnar con inscripciones gráficas sobre las paredes. *Policías asesinos* (fotografía 27) traduce visualmente esa apuesta cultural de la apropiación. Interpelar al antagonista con los trazos que culturalmente circulan en el imaginario de un grupo específico. De manera que el espectro visual de difusión cultural se amplía a partir de la participación en uno de los sectores movilizados.

Los usos que desde la visualidad asumieron las inscripciones visuales fueron la convocatoria, la denuncia, la confrontación, la interpelación. También pudo ser la sola exposición de presencia: estoy aquí en este contexto. Para uno de los autores era necesario «hacer algo que evidencie, que uno diga: “creo que esto era necesario, más allá del reconocimiento y de que es mi nombre”, era más como esa necesidad de aportar con algo» (Anónimo 3 2021, entrevista personal). En definitiva, visualidad tiene que ver con lo que se observa y la forma en que se lo nomina, se lo clasifica, se lo analiza (Mirzoeff 2016a, 19). La dimensión de lo visual tiene que ver con el relacionamiento global de las articulaciones culturales con los elementos visuales circundantes, más allá de sus particularidades aisladas.

## LA POLÍTICA Y LO POLÍTICO

Asimilar lo que se concibe como participación política puede resultar problemático. En general, suelen construirse barreras para tomar distancia de lo que implica el relacionamiento con los asuntos de índole política. Existe la idea extendida de que es un terreno especializado o que simplemente hay que acumular ciertas capacidades para su ejercicio. Sin embargo, más allá de las nociones habituales, «las cuestiones políticas no son meros asuntos técnicos destinados a ser resueltos por expertos» (Mouffe 2007, 17). Las distintas dimensiones políticas se expresan en los entornos más frecuentes y cotidianos, por ejemplo, en los conflictos y las decisiones en torno a problemáticas en las que está envuelta una sociedad. En ese sentido, mirar en perspectiva el alcance del término exige la asunción de que las relaciones sociales están atravesadas por prácticas de mediación y disputa.

Del análisis realizado y de las imágenes revisadas se desprende que, pese a la resistencia que puede generar la palabra *política*, el grafiti es resultado de una participación en el marco de los antagonismos y las adscripciones. Es una expresión visual fruto de tensiones y alianzas. En ese

sentido, la presencia de las producciones visuales en la manifestación de octubre responde, por ejemplo, a la necesidad de asumir la pertenencia a un colectivo y participar del mismo. En su materialidad expresa los pactos que se establecen entre afines en consecución de objetivos o narrativas comunes.

Hay una distinción importante entre lo político y la política. Lo primero está vinculado al antagonismo y lo segundo al encausamiento institucional para organizar el relacionamiento humano. Lo político expresa la pugna que se establece en la materialización de aspiraciones colectivas. Mientras que la política responde a la estandarización en las formas de interacción a través del establecimiento de cánones para la consecución de cierto ordenamiento social.

El grafiti se inscribe en el terreno de lo político, ya que en los trazos murales queda clara la pertenencia y el sentido de comunidad materializado dentro de un contexto. En palabras de uno de los autores, las inscripciones murales «son políticas por el mero hecho de intervenir en el espacio que es de todos [...], ese fue el principal motivante, fue la herramienta más poderosa que tenemos los integrantes de mi *crew* para expresarnos» (Anónimo 2, entrevista personal; énfasis añadido).

En las paredes pintadas en octubre de 2019 no se observó una filiación partidista o institucional. Las inscripciones fueron creaciones de individuos adscritos a un colectivo en antagonismo con el gobierno. Pero también viabilizaron las necesidades expresivas individuales para impugnar a los aliados del régimen.

En las fotografías analizadas, más allá de la literalidad evidenciada en el nivel de sentido informativo, las connotaciones de lo político permearon a los sujetos y colectivos en los niveles de lo obvio y lo obtuso. No se pretende decir que a nivel de lo denotado se anula la dimensión de lo político, sino que en el primer nivel de sentido lo explícito alude al mensaje y a lo descriptivo. En relación con la denominada *cultura visual*, las inscripciones murales de octubre se podrían agotar en el ejercicio fisiológico de mirar. Sin embargo, los niveles de la significación y de la significancia permiten llegar a componentes visuales en los que se articulan elementos culturales e históricos de la inscripción mural.

En definitiva, en el análisis del grafiti producido en octubre, pasar de la generalidad en el uso del término *política* a la especificidad de sus

articulaciones visuales requirió de varios factores. Volver la mirada a otras temporalidades, reposicionar contextualmente al fenómeno, situar políticamente a la mirada y ampliar los espectros culturales, son algunas de las confluencias suscitadas en el proceso. Por lo tanto, las inscripciones murales no son producciones fortuitas, sino que responden a múltiples componentes que desembocan en lo político visual de la expresión cultural.

## CONCLUSIÓN

# LO POLÍTICO VISUAL EN LA INSCRIPCIÓN MURAL EN OCTUBRE DE 2019

---

Para terminar, luego de revisar a lo largo de estos tres capítulos los componentes que intervienen para el análisis de una producción visual en un contexto determinado, es necesario plantear ciertas confluencias halladas en todo lo estudiado. La propuesta inicial fue examinar la participación política del grafiti producido en octubre de 2019; específicamente las inscripciones murales que guardaban ciertas relaciones visuales con el denominado *graffiti writing*. Por lo tanto, este último acápite retoma la discusión en torno a lo político y a la política, con el fin de conducir la reflexión hacia lo político visual en el archivo fotográfico analizado. Se busca que todo lo planteado en este estudio converja para sugerir cuáles son los componentes que intervinieron en el análisis del papel político del grafiti producido durante la movilización.

Revisar la función política y la historicidad del grafiti generado durante la manifestación popular de octubre de 2019 en Quito condujo a ubicar a la inscripción mural en su dimensión visual. Para esto, luego de indagar en sus relaciones históricas y culturales y después de caracterizar al fenómeno, se desarrolló el análisis del registro visual documentado en aquellos días. En primera instancia, la fundamentación epistemológica permitió sentar la base con la que se establecieron márgenes para el

análisis. Por otra parte, se indagó sobre la presencia del grafiti en el contexto de la manifestación. Es decir, se recurrió a ubicar el fenómeno en articulación con sus relaciones para luego determinar lo que implica el grafiti producido durante el levantamiento popular de octubre de 2019 en términos de visualidad. Finalmente, a partir del análisis del archivo visual, se examinó cuál fue el papel político del grafiti como expresión de la cultura visual. Se concluyó que la visualidad del grafiti producido durante el levantamiento popular de octubre de 2019 tiene que ver con las articulaciones en su historia y también con sus vínculos culturales.

La concreción del grafiti en el contexto de la manifestación popular responde a algunas particularidades. En principio, el grafiti de tipo lema estuvo presente al igual que en otras coyunturas de protesta. El registro visual analizado demuestra que su presencia fue significativa, su narrativa es la de la consigna llevada a los muros con algunas incorporaciones iconográficas. Por su parte, el grafiti con vínculos visuales relacionados con el *writing* se podría pensar como una presencia relativamente nueva.

Como lo menciona uno de los autores «no fue algo nuevo, sino más bien fue una reacción, un detonante de lo que estaba sucediendo [...], nuestros padres en algún punto también hicieron eso, escribir alguna consigna en una pared en un cartel y manifestarse. Ahora somos otra generación» (Anónimo 3 2021, entrevista personal). Su presencia no es expresamente nueva, ya que se pueden ubicar ciertos anclajes con otros tipos de expresiones visuales. Plasmear un grafiti implica una producción que recoge la experiencia del entorno y la canaliza a través del individuo.

En términos de percepción fisiológica, se la podría considerar una presencia novedosa, sin embargo, en su dimensión visual guarda relación con expresiones gráficas realizadas en otros contextos. El uso de diferentes recursos para expresar rechazo a las acciones emprendidas por un régimen es una práctica desarrollada en otros momentos de tensión política. La presencia de los trazos con rasgos y prácticas cercanos al *writing* refleja las necesidades de participación de un sector canalizadas a través de los muros. Los ejecutantes de las piezas visuales reproducen su práctica cultural influida por su experiencia social de sujetos insertados en el colectivo.

La congregación movilizadora no es una determinación unívoca y el grafiti producido en octubre de 2019 es muestra de aquello.

Evidentemente hay plataformas, demandas, expectativas o aspiraciones comunes. Sin embargo, la operatividad del colectivo es la consecuencia de una voluntad constituida desde lo circunstancial, lo eventual, lo efímero. Las inscripciones murales no son respuesta lineal ante los hechos. Son resultado y contingencia de la coyuntura. En ese sentido, la participación colectiva estuvo sujeta también al acaecer de los hechos.

Otro de los autores indica que el grafiti «es una forma de comunicación [...] que parte de una necesidad del ser humano de decir algo y que sea visto, que sea escuchado» (Anónimo 2, entrevista personal). Su presencia responde a la necesidad de que las inquietudes se materialicen en inscripciones visuales que recojan y pongan a circular información tamizada por los universos personales de realizadores o consumidores. Esto sugiere que las inscripciones murales cumplen un rol comunicacional a partir de esas refiguraciones personales.

La visualidad del grafiti producido durante el levantamiento popular de octubre de 2019 tiene que ver con su concepción como una forma cultural vinculada a la mirada. El campo de lo visual no tiene que ver únicamente con la respuesta física que provocan las percepciones visuales. Por ejemplo, en las imágenes analizadas se observa que para hablar de visualidad en el grafiti hay que revisar un acumulado relacional que articule los diferentes niveles de sentido. Combinar lo comunicacional, lo subjetivo y lo reflexivo para ampliar el espectro hacia lo material y lo inmaterial, hacia lo textual y lo simbólico. En las fotografías registradas durante la protesta se pueden observar las dos dimensiones que las configuran como producciones culturales insertadas en el campo de la visualidad: lo informativo y lo subjetivo.

Por otra parte, desde su dimensión política, la visualidad se expresa al momento de observar una agencia visual graficada en las fotografías. En el grafiti producido en el contexto de la movilización hay un anhelo de participar. Uno de los autores comenta que la intención era «mostrar en qué posición estamos y de qué manera pensamos» (Anónimo 1, entrevista personal). Se expresaba una vocación de cambio que trascendía de la presencia a la incidencia.

Por último, al examinar el papel político del grafiti durante la movilización, se observa al menos dos confluencias: la primera como expresión de la cultura visual y la segunda como elemento vinculado a la dimensión de lo político. En relación con este último, el papel político

del grafiti fue impugnar, pero —para posicionarse en el lugar del cuestionamiento— estuvo ubicado del lado de los sectores movilizad. Según uno de los autores entrevistados existía «la necesidad de identificarse con el sentir popular [...] y nosotros somos parte de ese grupo que se está oponiendo al gobierno» (Anónimo 2, entrevista personal).

Esta adscripción no es fortuita, sino que responde a un tránsito de la expresión cultural venido desde sus umbrales. Asimismo, es confluencia de articulaciones con otros formatos de producciones visuales como la *pinta* de los años 80. Por otra parte, en relación con la articulación de las inscripciones murales con la denominada *cultura visual*, hay que señalar que asistimos a un momento de reconfiguración de la mirada. El grafiti está inserto en un régimen en el que interactúan sujetos, objetos, representaciones e interpretaciones. Estos relacionamientos se evidencian en las producciones murales, ya que, cuando se visualizan o se producen, no solo estamos mirando lo textual informativo, sino sus adscripciones, anhelos, connotaciones o significaciones.

En definitiva, al ser una expresión visual de la protesta, el grafiti cumplió varias funciones: comunicar, impugnar, alentar la movilización y la resistencia o convocar voluntades frente al poder. En la impugnación y la adscripción es donde se ubica lo político. Además, en términos visuales, la revisión de sus anclajes en el pasado deja ver que su participación no fue un hecho fortuito. Cada una de las acciones visuales respondió a condiciones articuladas temporal o culturalmente.

Las inscripciones murales de octubre de 2019 guardan relación con producciones visuales de otro tiempo. Los ejecutantes reconocen que su experiencia actual rememora al grafiti fundacional neoyorkino o que recoge la experiencia de las *pintas* de consigna. El legado cultural del trazo con preocupaciones estéticas se inserta en los muros de la protesta como parte de una memoria construida a lo largo del tiempo. Es la participación desde el aprendizaje particular. Este tipo de intervención no es resultado de una suma lineal. Es la expresión material de una destreza operativa para participar en la coyuntura.

En este punto, cabe volver la mirada a uno de los momentos fundacionales del objeto abordado. Craig Castleman menciona que en los años 70 el alcalde de Nueva York observó que «el problema del grafiti era lo suficientemente importante para dedicarle una gran parte de su tiempo, y por ello terminó convirtiéndose en un problema político»

(2012, 196). La inscripción mural existe y se materializa en distintos contextos. Son las actorías y las tensiones las que lo ubican en un determinado lugar. Por ejemplo, fue octubre de 2019 la coyuntura que incidió para que el grafiti aparezca como una forma de participación desde el ámbito de lo político.

El tránsito de los niveles de sentido, en el análisis del archivo fotográfico, permitió identificar las connotaciones políticas que están impregnadas en el grafiti de octubre de 2019. Incluso, es posible pensar que «el anclaje puede ser ideológico, y esta es sin duda su función principal; el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros» (Barthes 1986, 36). Es decir, el tratamiento de la imagen apela a la disputa por la interpretación y, finalmente, por la identificación. Se produce una confrontación entre antagonistas que, desde el seno de la imagen, se proyectó al espectro de lo social.

Actualmente, los antagonismos sociales y políticos se evidencian una vez más, y las tensiones van reconfigurando las alianzas. La pregunta es si las inscripciones murales, en general, nuevamente tendrán una participación visual en potenciales eventos de protesta y movilización social en el futuro. Pero, sobre todo, si en particular los trazos cercanos al *writing* aparecerán como parte del paisaje de la protesta. Si ese *getting up* que en octubre de 2019 suspendió su dimensión lúdica para decir «aquí estoy» como parte de los sectores movilizados, lo volverá a hacer del lado de la impugnación popular al régimen, sus políticas y sus dispositivos de control social.



## REFERENCIAS

- Alfaro, Eloy. 2020. «La insurrección de octubre en Chile y Ecuador». *Sociología y Política HOY* 3: 20-9.
- Alonso, Luis, y Carlos Fernández. 2006. «Roland Barthes y el análisis del discurso». *Empiria: Revista de Metodología de las Ciencias Sociales* 12: 11-35.
- Argüello, Gabriela, y Vinicio Benalcázar. 2020. «Del cerco a la barricada o ¿del cerco a la pantalla? El rol de la comunicación frente al cerco mediático-Paro Nacional Ecuador Octubre 2019». En *Jornadas: Comunicación, lucha popular y cerco mediático: Diálogo con los actores del paro*, editado por Adrián Tarín, 57-67. Quito: Centro Editorial Facultad de Comunicación Social (CEFCS)-Universidad Central del Ecuador (UCE).
- Argüello Gabriela, Vinicio Benalcázar y Andrés Ramírez. 2023. *Escritura de firma: Memoria de la visualidad grafiti en Quito*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / Ediciones La Tierra.
- Artieda, Jacqueline. 2020. «Develar la palabra, agitar los sueños». En *Jornadas: Comunicación, lucha popular y cerco mediático: Diálogo con los actores del paro*, editado por Adrián Tarín, 11-3. Quito: CEFCS-UCE.
- Badiou, Alain, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadrí Khiari, y Jacques Rancière. 2014. «Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra “pueblo”». En *¿Qué es un pueblo?* Traducido por Cecilia González y Fermín Rodríguez, 9-19. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Traducido por Remedios Perni. Madrid: Ediciones Akal.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- . 1989. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Benalcázar, Vinicio. 2021. «La inscripción mural como política: (Contra) poder en el grafiti de octubre de 2019». *Textos y Contextos*, n.º 22: 23-34. <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i22.2944>.
- Berardi, Franco. 2010. *Generación post-alfa: Patologías e imaginarios en el semio-capitalismo*. Traducido por Diego Picotto, Emilio Sadier, Ezequiel Gatto, Manuel Aguilar, Patricia Amigot, Hibaí Arbide y María Sirera. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Traducido por Justo González Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili.

- Bonilla, Adrián, y Mónica Mancero. 2020. «“Venimos a luchar por el pueblo, no por el poder”: El levantamiento indígena y popular en Ecuador 2019». *Sociología y Política HOY* 3: 38-47.
- Brassaï. 1964. *Conversations avec Picasso*. París: Gallimard.
- Brea, José Luis. 2006. «Estética, historia del arte, estudios visuales». *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3: 8-25.
- Casado, Fernando, y Orlando Pérez, coords. 2020. *La revuelta de los humildes: Ensayos y crónicas para entender las protestas de octubre 2019 en Ecuador*. Portoviejo: Ediciones Universidad Técnica de Manabí.
- Castleman, Craig. 2012. *Getting up: Hacerse ver: El grafiti metropolitano en Nueva York*. Traducido por Pilar Vásquez. Madrid: Capitán Swing.
- Comisión Especial para la Verdad y la Justicia. 2021. «Informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia respecto de los hechos ocurridos en Ecuador entre el 3 y el 16 de octubre de 2019». *Comisión Especial para la Verdad y la Justicia*. <http://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/2942>.
- Contreras, Fernando. 2017. «Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los estudios visuales». *Arte, Individuo y Sociedad* 29 (3): 483-99. <https://doi.org/10.5209/ARIS.55559>.
- Cooper, Martha, y Henry Chalfant. 2015. *Subway Art*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Cruz, Tania. 2004. «Yo me aventé como tres años haciendo tags, ¡sí, la verdad, sí fui ilegal! Grafiteros: Arte callejero en la ciudad de México». *Desacatos: Revista de Antropología Social* 14: 197-226.
- De Certeau, Michel. 1995. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Dotta, Javier. 2015. «La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual». *Dixit* 22: 38-49.
- Falconí, Patricio. 1996. «El grafiti: Spray, paredes y algo más...». *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación* 55: 56-7.
- Falconí, Patricio, Carlos Carcelén y Saulo Cuesta. 1992. *Censura de prensa y libertad de grafiti*. Quito: Imprenta Cotopaxi.
- Figueroa, Fernando. 2006. *Graphitfragen: Una mirada reflexiva sobre el grafiti*. Madrid: Minotauro Digital.
- . 2017. *Grafiti y civilización*. Madrid: Independently Published [https://www.researchgate.net/publication/319130732\\_Grafiti\\_y\\_civilizacion](https://www.researchgate.net/publication/319130732_Grafiti_y_civilizacion).
- Follari, Roberto. 2019. «¿Que vuelva la política al análisis comunicológico! (Consecuencias operativas de la epistemología aplicada)». *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación* 141: 17-30. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i141.4073>.

- Fontcuberta, Joan. 2016. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García, Jacobo, y Eduardo Soria. 2020. «Las fracturas de octubre». En *Octubre y el derecho a la resistencia: Revuelta popular y neoliberalismo autoritario en Ecuador*, editado por Franklin Ramírez, 393-408. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Gómez, Jaume. 2015. «25 años de *graffiti* en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos». Tesis doctoral, Universitat de València. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46241>.
- Gómez-Abarca, Jesús. 2014. «*Graffiti*: Una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México». *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 12 (2): 675-89.
- Graziano, Valeria. 2015. «Intersecciones del arte, la cultura y el poder: Arte y teoría en el semiocapitalismo». En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 173-86. Madrid: Ediciones Akal.
- Greimas, Algirdas J. 1987. *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Traducido por Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos.
- Guerra, Gustavo. 2014. «Procesos de reapropiación del espacio público en Quito: El caso del *graffiti* en la administración de Augusto Barrera (2009-2014)». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Harper, Douglas. 2002. «Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation». *Visual Studies* 17 (1): 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>.
- Hernández, Fernando. 2005. «¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?» *Educação & Realidade* 30 (2): 9-34.
- . 2014. «La cultura visual en los procesos de documentación sobre cómo los jóvenes aprenden dentro y fuera de la escuela secundaria». *Visualidades* 11 (2): 73-91. <https://doi.org/10.5216/vis.v11i2.30686>.
- Herrera, Jimmy. 2018. «Camino al Museo de la Memoria, Ecuador: Parte II: La voz social, el DJ y el *graffiti*, ¡presente!». *Ruta Crítica*. 17 de septiembre. <https://rutakritica.org/camino-al-museo-de-la-memoria-ecuador-parte-ii-la-voz-social-el-dj-y-el-graffiti-presente/?v=3fd6b696867d>.
- Herrera, Martha, y Vladimir Olaya. 2011. «Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales». *Nómadas* 35: 99-116.
- Hidalgo, Francisco. 2020. «Comunidad, ágora, barrio: Pilares del levantamiento indígena-popular». En *Ecuador: La insurrección de octubre*, editado por Camila Parodi y Nicolás Sticotti, 236-44. Buenos Aires: CLACSO.
- Hurtado, Deicy. 2010. «Los jóvenes de Medellín: ¿Ciudadanos apáticos?» *Nómadas* 32: 99-115.

- Iza, Leonidas, Andrés Tapia, y Andrés Madrid. 2020. *Estallido, la rebelión de octubre en Ecuador*. Quito: Ediciones Red Kapari.
- Latorre, Jorge. 2008. «Los estudios visuales en la encrucijada: Justificaciones académicas de la deficiente formación estética imperante en las sociedades tecnológicamente desarrolladas». *Estudios sobre Educación* 14: 63-82.
- Longoni, Ana. 2010. «Arte y política: Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: Fotos, siluetas y escraches». *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE* 1 (1): 1-23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3864998&orden=335745&info=link>.
- López, Martín. 2018. «Recopilación de archivo de grafiti vandálico en Quito entre los años 2015 y 2017». Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/15822>.
- Marx, Karl. 2003. *La guerra civil en Francia*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Mera, Juan León, ed. 1892. *Antología ecuatoriana: Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Academia Ecuatoriana.
- Miranda, Fernando. 2010. «Educación y cultura visual: Aportaciones y relaciones necesarias». *Revista Digital do LAV* 3 (5). <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2572>.
- Mirzoeff, Nicholas. 1998. «What is Visual Culture?». En *The Visual Culture Reader*, editado por Nicholas Mirzoeff, 3-13. Nueva York: Routledge.
- . 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Traducido por Paula García. Barcelona: Paidós.
- . 2016a. *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Traducido por Pablo Hermida. Barcelona: Espasa Libros.
- . 2016b. «El derecho a mirar». *IC: Revista Científica de Información y Comunicación* 13: 29-65.
- Molina, Mauricio. 2020. «Arte urbano, política y memoria en 2019: Primeros pasos hacia la conformación de un archivo del muralismo político en Santiago de Chile». *e-Ciencias de la Información* 10 (1): 298-313. <https://doi.org/10.15517/eci.v10i1.37277>.
- Moreno, Adriana. 2012. «Una posible aproximación al estudio de las visualidades contemporáneas». *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* 73: 29-34.
- Mouffe, Chantal. 2007. *En torno a lo político*. Traducido por Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moxey, Keith. 2015. «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización». En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 27-37. Madrid: Ediciones Akal.

- Oliva, Nicolás. 2020. «Crisis en Ecuador: De protestas y privilegios». En *Ecuador: La insurrección de octubre*, editado por Camila Parodi y Nicolás Sticotti, 26-9. Buenos Aires: CLACSO.
- Ortega, Alicia. 1999. *La ciudad y sus bibliotecas: El grafiti quiteño y la crónica costeña*. Quito: UASB-E / Corporación Editora Nacional.
- Parodi, Camila, y Nicolás Sticotti, eds. 2020. *Ecuador: La insurrección de octubre*. Buenos Aires: CLACSO.
- Peña, Juan Ramón. 2006. «Política y grafiti pelean por muros». *El Universal*. 2 de julio.
- Quintana, Claudia, Alexandra Higgins y María Paz Arosemena. 2002. *No soporto ver una pared blanquita: Jóvenes y grafiti*. Guayaquil: Universidad Casa Grande.
- Ramírez, Franklin, ed. 2020. *Octubre y el derecho a la resistencia: Revuelta popular y neoliberalismo autoritario en Ecuador*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ramírez, Hugo. 2020. «Cercos mediáticos y las protestas de octubre: Percepciones desde la comunicación popular». En *Jornadas: Comunicación, lucha popular y cerco mediático: Diálogo con los actores del paro*, editado por Adrián Tarín, 11-3. Quito: CEFCS-UCE.
- Rampley, Matthew. 2006. «La cultura visual en la era postcolonial: El desafío de la antropología». *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3: 186-211.
- Rancière, Jacques. 2008. «El teatro de las imágenes». En *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, editado por Adriana Valdés, 69-89. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- . 2011a. *El malestar en la estética*. Traducido por Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Madrid: Clave Intelectual.
- . 2011b. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Reyes, Francisco. 2013. «Graffiti: ¿Arte o vandalismo?». *Pensar la Publicidad: Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias* 6: 53-70. [https://doi.org/10.5209/rev\\_PEP.2012.v6.40636](https://doi.org/10.5209/rev_PEP.2012.v6.40636).
- Rodríguez, Susana, y Fernando Ramallo. 2015. «“Graffiti” y conflicto lingüístico: El paisaje urbano como espacio ideológico». *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 25: 131-53.
- Ron, Alex. 2007. *Quito: Una ciudad de grafitis*. Quito: Editorial El Conejo.
- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Traducido por Isabel Garnelo. Murcia: CENDEAC.

- Ruiz, Jorge Luis. 2018. «*Graffiti: Interacción y criticidad*». Tesis de licenciatura, Universidad San Francisco de Quito. <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/7663>.
- Schweizer, Nicole. 2008. «La política de las imágenes: Un recorrido a guisa de introducción». En *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, editado por Adriana Valdés, 17-37. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Sfez, Lucien. 1995. *Crítica de la comunicación*. Traducido por Aníbal Leal. Buenos Aires: Amorrortu.
- Silva, Armando. 1988. *Graffiti: Una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo.
- . 2014. *Atmósferas ciudadanas: Graffiti, arte público, nichos estéticos*. Quito: Editorial Quipus / CIESPAL
- Sommer, Doris. 2020. «Presione aquí: Acupuntura cultural y estímulos ciudadanos». En *El arte obra en el mundo: Cultura ciudadana y humanidades públicas*, traducido por Pilar Vicuña, 91-144. Santiago de Chile: Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cwbb5>.
- Tickner, Arlene. 2006. «El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural». *Temas* 48: 97-108.
- Van Dijk, Teun. 1990. *La noticia como discurso: Comprensión estructura y producción de la información*. Traducido por Guillermo Gal. Barcelona: Paidós.
- . 1993. «El estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso». En *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, editado por Klaus Bruhn Jensen y N. W. Jankowski, 135-48. Barcelona: Bosch.



**UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR**  
Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

## ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

---

365	Glenda Z. Villamarín, <i>Crítica cultural y psicología: La teoría del apego en Ecuador</i>
366	Víctor Rivadeneira Cabezas, <i>Reforma constitucional en Ecuador: Análisis histórico y crítico</i>
367	Javier Arcentales Illescas, <i>El derecho a migrar y la ciudadanía universal: Límites a la soberanía estatal</i>
368	Susana Toral, <i>Justicia integral: Garantía para el ejercicio de los derechos constitucionales</i>
369	Fernando Guerra Coronel, <i>Conciencia y dignidad: Fundamento jurídico de los derechos de los animales</i>
370	Pablo Castillo, <i>Opiniones consultivas de la Corte IDH: ¿Utopía o mandato?</i>
371	Ramiro Urbina, <i>Necrocomicidad en Joker, Southpark y Jackass: Risas que pueden matar</i>
372	Sergio Arias, <i>Práctica judicial y delito en la provincia de Mariquita (1821-1830)</i>
373	Elisa Escobar, <i>Estrategias de comunicación y etnodesarrollo en San Andrés de Canoa</i>
374	Paola Vanessa Hidalgo, <i>La representación de lo diferente: El autismo en la narrativa mediática</i>
375	Alex Panizo, <i>Migración y educación pública: Inclusión de estudiantes venezolanos en Ecuador</i>
376	Alejandro Rodas O., <i>Beneficios de la acupuntura y acupuntura en la fase de cese del Tianguí</i>
377	Janneth Rangles, <i>Alteraciones de la energía del Espíritu-Shen: Estrés académico y proceso socioeconómico</i>
378	Jeanneth Albuja Echeverría, <i>Derechos humanos, mujeres y gestión de política pública local</i>
379	Vinicio Benalcázar, <i>Trazos en la mirada: El grafiti en la movilización popular de octubre de 2019</i>

---



Un trazo sobre la pared enuncia. Un enunciado inscrito declara. Una declaración visual manifiesta. Los primeros días de octubre de 2019, ocurrió una movilización popular en Ecuador para impugnar al Gobierno de Lenín Moreno por las medidas económicas tomadas. En medio del paisaje de la protesta, los muros se convirtieron en un canal para expresar visualmente las demandas. Este estudio analiza las inscripciones visuales presentes en los días de protesta y su participación política. Esto implica su caracterización, la revisión de sus relaciones históricas y culturales, y el análisis del registro visual. El estudio expone los trazos murales, como creaciones de individuos adscritos a un colectivo en antagonismo con el interpelado. En definitiva, se indagan las condiciones en que lo visual viabiliza las necesidades expresivas al momento de rechazar, y la manera en que una disputa, desde el seno de la imagen, se proyecta al espectro de lo social.

Vinicio Benalcázar (Quito, 1981) es licenciado en Comunicación Social (2011) por la Universidad Central del Ecuador; magíster en Estudios de la Cultura con mención en Estudios Visuales (2016) y magíster en Comunicación con mención en Visualidad (2022) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es documentalista, investigador y docente. Ha publicado varios documentos y artículos sobre cultura y visualidad. Es autor (junto con Gabriela Argüello y Andrés Ramírez) del libro *Escritura de firma: Memoria de la visualidad grafiti en Quito* (2023).

