

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**Procesos de reapropiación del espacio público en Quito:
el caso del graffiti en la administración de Augusto Barrera
(2009 – 2014)**

Gustavo Adolfo Guerra Camino

2014

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador

| | | |
|---|--|---|
|  | Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas |  |
|---|--|---|

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo, Gustavo Adolfo Guerra Camino, autor de la tesis intitulada **Procesos de reapropiación del espacio público en Quito: el caso del graffiti en la administración de Augusto Barrera (2009 – 2014)**, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura (Mención Políticas Culturales) en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.



Gustavo Adolfo Guerra Camino
Quito, 30 de Septiembre de 2014

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCION POLÍTICAS CULTURALES**

**Procesos de reapropiación del espacio público en Quito: el caso del graffiti en la
administración de Augusto Barrera (2009 – 2014)**

GUSTAVO ADOLFO GUERRA CAMINO

DIRECTOR: Msc. GUSTAVO ABAD ORDÓÑEZ

Quito - Ecuador

2014

RESUMEN

A finales del siglo XX, se asiste a una nueva etapa del desarrollo de la estética urbana, marcada por la aplicación y presencia de las nuevas tecnologías y la aparición de nuevos agentes sociales como el escritor de grafiti, el artista de la calle o el activista contracultural.

El grafiti, entendido como práctica cultural tradicionalmente urbana, se encuentra sujeto a las transformaciones que manifiestan la sociedad y el espacio de la ciudad, adaptándose continuamente y desde diferentes formatos a la realidad social. En esta práctica se observa un modo de reafirmar identidades, criticar y proponer proyectos de ciudad posibles. Además, las intervenciones de calle producidas por escritores de grafiti, artistas urbanos o activistas culturales, sociales y políticos contribuyen a la construcción y definición de la imagen pública de una determinada área urbana, subrayando o alterando la imagen tradicional de dichos espacios.

En esa línea de ideas, la investigación analizará el graffiti en los aspectos correspondientes a los actores que ejecutan las intervenciones, el contexto político y coyuntural en el que nacen estas iniciativas, el contenido visual y lingüístico de los mismos, así como el espacio geográfico en el que se plasman, entendiendo que cada uno de ellos brinda una espesor interpretativo que enriquece el trabajo desarrollado.

Por lo tanto, el estudio del grafiti en la ciudad de Quito es relevante en cuanto permite evaluar, en términos cualitativos: la vitalidad ciudadana del área metropolitana, la pluralidad de sus agentes culturales, sus pretensiones, su carácter crítico, su nivel de pensamiento y formación, el grado de conciencia y participación en la transformación social.

A Diana.
A Josh.
A mis padres, hermanos y sobrinos.
A Quito, ciudad inconclusa y motivo de este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Andina Simón Bolívar y a su distinguido cuerpo académico por los conocimientos impartidos. A Gustavo Abad por acompañarme en el camino de esta investigación, por sus cuestionamientos y aportes. A Olivia Camino y Víctor Echeverría por su apoyo y disposición. A los amigos que encontré y a los que siempre estuvieron ahí: Ana Karina, Pablo, Juan, Esperanza, Maico, Jeanneth, Willmer, Paulo, Patrick, Andrés, Leo.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| Resumen | 4 |
| Introducción | 8 |
| | |
| Capítulo I | |
| Ciudad y espacio público | 11 |
| | |
| 1. Introducción | 11 |
| 1.1 Ciudad y fenómeno urbano: hecho de la modernidad | 12 |
| 1.2 La ciudad idealizada | 17 |
| 1.3 Espacio público en las sociedades contemporáneas | 20 |
| 1.4 Modelos contemporáneos de gestión de la ciudad | 24 |
| | |
| Capítulo II | |
| Graffiti en Quito: ese lenguaje contrahegemónico | 27 |
| | |
| 2. Introducción | 27 |
| 2.1 Quito, historia de una pugna por el control social | 28 |
| 2.2 El espacio público de Quito | 35 |
| 2.3 Graffiti y arte urbano | 39 |
| 2.4 El caso latinoamericano: militancia y resignificación | 40 |
| 2.5 Construcción de discursos contrahegemónicos | 43 |
| a. Postura política frontal | 44 |
| b. Cuestionamiento de los espacios letrados legitimados | 45 |
| c. Ruptura del canon y la norma artística | 46 |
| | |
| Capítulo III | |
| Entre la criminalización y la tolerancia: las políticas culturales en Quito | 48 |
| | |
| 3. Introducción | 48 |
| 3.1 Quito, ¿objeto o sujeto político? | 49 |
| 3.2 Política cultural, del mecenazgo a la participación | 53 |
| 3.3 Políticas culturales en Quito, el marco normativo | 55 |
| 3.4 Galería de Arte Urbano de Quito (GAUQ) | 57 |
| 3.5 Corredores Culturales Alternativos del Sur (CCAS) | 67 |
| | |
| Capítulo IV | |
| Crónica de un graffitero en la ciudad | 77 |
| | |
| 4. Quito, esa ciudad múltiple | 77 |
| 4.1 “Sedentariza y reinarás”: el caminante y el graffitero como marcas de insurgencia simbólica | 83 |
| 4.2 El graffiti y las criaturas de la noche | 88 |
| 4.3 Tu pared, mi lienzo, la reivindicación de todos | 89 |
| | |
| Conclusiones | 94 |
| | |
| Bibliografía | 99 |

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los debates en torno a la ciudad se hacen preponderantes a nivel latinoamericano. La ciudad no es sólo un entorno que ambienta las actividades humanas, es el espacio en el que se configuran múltiples propuestas y tensiones de la vida pública. Desde mi punto de vista, la ciudad permite la constitución de prácticas, discursos, imaginarios y formas de vivir que escapan a los múltiples sistemas de control contemporáneos. Una de las expresiones culturales que se desarrolla con más fuerza en la ciudad es el grafiti. El mismo está entendido como práctica tradicionalmente urbana, sujeta a las transformaciones que manifiestan la sociedad y el espacio de la ciudad, adaptándose continuamente y desde diferentes formatos a la realidad social. En esta práctica se observa un modo de reafirmar identidades, criticar y proponer proyectos de ciudad posibles y por ese motivo es objeto de políticas culturales que pretenden normarla.

Por lo tanto, la presente investigación se plantea como objetivo esencial indagar las formas y usos culturales y comunicacionales que adopta el grafiti en un entorno de institucionalización municipal. Asimismo es importante analizar las políticas públicas que afectan al arte urbano en la administración municipal de Augusto Barrera entre los años 2009 – 2014. Para este efecto se recurre a una metodología que contrasta la recopilación bibliográfica y el llamado *giro subjetivo* con la finalidad de construir conocimiento a partir de la alteridad; es decir, hacer un ejercicio de descripción e interpretación de los fenómenos sociales tomando como punto de partida la óptica de los investigados, al reconocerlos como sujetos productores de sentidos.

En ese sentido, el primer capítulo de esta investigación analiza la ciudad y el espacio público a partir de tres líneas de reflexión. En primer lugar, desde la perspectiva de sus transformaciones, contextualizando históricamente los cambios que experimenta en la modernidad. En segundo lugar, desde el uso político que se hace de la ciudad. En tercer término, describiendo las tensiones que genera la gestión del espacio público en las sociedades latinoamericanas. El análisis de los tres aspectos es el punto de partida para analizar lo público desde una óptica multidimensional que permite entender los diálogos, los conflictos y las relaciones de poder en la sociedad.

El segundo capítulo narra los acelerados cambios que sufren las ciudades en sus rutinas y dinámicas cotidianas. Se interroga por la pérdida paulatina de los espacios públicos y su carga comunicacional, con la finalidad de encontrar otras explicaciones al lento pero continuo deterioro del uso del espacio público a la par de buscar alternativas que revivan el potencial crítico de la ciudad.

Para este propósito el estudio se divide de la siguiente manera. En la primera parte se desarrolla un repaso por las gestiones del Municipio de Quito para organizar la ciudad. La contextualización histórica sirve de pretexto para analizar el impacto de las políticas públicas en la generación de imaginarios discriminatorios en la ciudad. En una segunda parte, el estudio se centra en el grafiti. Se analiza su capacidad contrahegemónica y su refuncionalización social en los últimos años para responder la siguiente interrogante: ¿ha pasado el grafiti en los últimos años de la persecución a la institucionalización?

El tercer capítulo analiza la política cultural en Quito y su influencia en la práctica del grafiti, teniendo en cuenta que la calle es un espacio de socialización, expresión de identidades y eje de la transformación urbana. Desde esa óptica se analizan dos proyectos generados en la administración de Augusto Barrera (2009-20014). Estas

iniciativas, permiten dilucidar la agenda cultural y la relación entre los actores culturales y la institucionalidad en dicho período.

Para este efecto se problematiza, en primer lugar, el manejo de la ciudad según los intereses hegemónicos del mercado y los grupos de poder. Luego se analiza el devaneo la política cultural desde un mecenazgo vertical y estatista hacia a la necesidad de la participación de múltiples sectores sociales. Finalmente se examina la Galería de Arte Urbano de Quito (GAUQ) y el Corredor Cultural Alternativo del Sur (CCAS) como políticas culturales que afectan a la práctica del graffiti.

El énfasis se sitúa en el testimonio y la producción de relatos expresados en el graffiti de las calles de Quito, donde se posiciona una escritura periférica que adopta paulatina legitimidad en los últimos años. En esa misma línea de ideas, el cuarto capítulo busca desde una óptica personal pasar del graffiti *narrado* al graffiti *practicado*. La crónica de una noche en la ciudad permite el paso a una etapa metodológica en la que el investigador se transforma en participante de la práctica cultural. La participación observadora aporta elementos como el análisis documental, entrevistas e intervención *in situ* que dotan al trabajo de una mayor densidad explicativa.

Este capítulo pone en conflicto las ideas propias del investigador frente a la teoría, pero por sobre todo, destaca la agencia crítica de las personas que desarrollan esta actividad. Este hecho permitirá confirmar que el graffiti es una marca territorial que da cuenta de la hibridación sociocultural expresada en manifestaciones artísticas y políticas. En definitiva, esta propuesta se constituye en un acto de resistencia al orden dominante, tomando una posición definida e insistiendo en el potencial del espacio público como una trinchera de lucha social y política.

CAPÍTULO I

CIUDAD Y ESPACIO PÚBLICO

La ciudad, cada ciudad, se parece a sus creadores,
y éstos son hechos por la ciudad. No se diría con
exactitud que somos ciudadanos del mundo: más bien
somos ciudadanos de una ciudad que habita el mundo.

Armando Silva. Imaginarios Urbanos.

1. Introducción

En los últimos años, los debates en torno a la ciudad se hacen preponderantes a nivel latinoamericano. La ciudad no es sólo un entorno que ambienta las actividades humanas, es el espacio en el que se configuran múltiples propuestas y tensiones de la vida pública. Es así que este capítulo busca trabajar un enfoque alternativo de la ciudad. Desde mi punto de vista, la ciudad permite la constitución de tramas de sentido, prácticas, discursos e imaginarios que escapan a los múltiples sistemas de control contemporáneos o en ciertos momentos los agudizan.

Por ello me interesa analizar la ciudad y el espacio público a partir de tres líneas de reflexión. En primer lugar, desde la perspectiva de sus transformaciones, contextualizando históricamente los cambios que experimenta en la modernidad. En segundo lugar, desde el uso político que se hace de la ciudad. En tercer término, describiendo las tensiones que genera la gestión del espacio público en las sociedades latinoamericanas. El análisis de los tres aspectos es el punto de partida para analizar lo público desde una óptica multidimensional que permite entender los diálogos, los conflictos y las relaciones de poder en la sociedad.

La finalidad es constatar que la ciudad está construida tanto como artificio arquitectónico como por una estructura cultural dinámica. Este esfuerzo permitirá pasar de un pensamiento de ciudad de los edificios hacia un urbanismo de los ciudadanos.

1.1 Ciudad y fenómeno urbano: hecho de la modernidad

El fenómeno urbano es, en esencia, un hecho de la modernidad. Si bien antes existían ciudades, la planificación actual de la urbe y su constitución como un espacio político es un proceso eminentemente moderno. La edificación de espacios públicos permite a los sujetos transitar o moverse a través de ellos, facilita la construcción de los ideales y de las formas de obrar de aquellos que componen o interactúan en esos lugares.

En efecto, las ciudades contemporáneas son producto de una modernidad inmersa en un proceso único, universal y constante conocido como modernización. La modernización puede entenderse como una cadena de cambios socio-económicos de industrialización y tecnificación que afectan tanto a las estructuras como a los sujetos sociales. Para Bolívar Echeverría, el fundamento de la modernidad consiste en la consolidación de un cambio tecnológico que altera la dinámica de las relaciones económicas y sociales en la ciudad. Sin embargo, el teórico ecuatoriano insiste en que es “la modernidad del capitalismo industrial maquinizado de corte noreuropeo [la que se implanta con mayor fuerza a nivel global] y se conforma en torno al hecho radical de la subordinación del proceso de producción-consumo como forma peculiar de acumulación de la riqueza mercantil.”¹ Este hecho es de particular importancia si analizamos que en la actualidad se pone en primer plano el consumo y la distribución de mercancías en detrimento del flujo de ideas y sensibilidades.

¹ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo” (15 tesis), en *Ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El equilibrista, 1995, p. 143.

Echeverría apoya su argumento en la propuesta de Max Horkheimer, que en su *Crítica de la razón Instrumental* cuestiona la conversión de la técnica en un instrumento de alienación. El teórico de la Escuela de Frankfurt sostiene que “los avances en el ámbito de los medios técnicos se ven acompañados de un proceso de deshumanización. El progreso amenaza con destruir el objetivo que estaba llamado a realizar: la idea del hombre.”² De este modo, la técnica moderna aparece definida por su relación al dominio mismo del capital, así como por un signo de dominación social.

El análisis de Horkheimer permite vislumbrar los cambios que experimenta la sociedad contemporánea en lo correspondiente a los modos de vida, la organización social, al flujo de información y a la estructuración de los espacios de reproducción social en un espacio creado para la concentración de estas actividades: la ciudad.

Efectivamente, uno de los fenómenos más significativos en la vida moderna es el desarrollo del urbanismo como esfuerzo por ordenar y organizar las actividades sociales. La ciudad, que busca desde una óptica utilitaria, la “sustitución del Caos por el Orden y de la Barbarie por la Civilización,”³ se configura como santuario de lo humano, generando a su vez, una fractura centro-periferia que persiste hasta la actualidad.

La influencia que la ciudad ejerce sobre la vida social es múltiple puesto que los asentamientos urbanos no sólo alojan la residencia y la fábrica del hombre moderno, sino también el centro de iniciación y control de la vida económica, política y cultural. Entonces para su análisis es necesario un acercamiento que tenga en cuenta la construcción de los imaginarios sociales y ciudadanos. Por ello, parto de una definición de ciudad que da cuenta de las múltiples visiones y aspiraciones de quienes la habitan.

² Max Horkheimer, *Crítica de la Razón instrumental*, Madrid, Trotta Ediciones, 2002, p. 43.

³ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo” p. 152.

Para el antropólogo Louis Wirth en *El urbanismo como modo de vida* “una ciudad puede definirse como un asentamiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos”⁴. Se trata de un concepto que revela la pluralidad en varias dimensiones: la condición social (diferenciación ricos-pobres), la étnica (afros, blancos, mestizos, indígenas) y las actividades productivas (industria, comercio). Según esta definición, la ciudad es el espacio social construido con la mayor diversidad que evidencia la multiplicidad y heterogeneidad de los sujetos sociales. Wirth, en definitiva, alude a un contexto urbano polarizado donde se manifiestan tensiones entre los diversos actores.

En un entorno citadino de segmentación social propio de la modernidad resulta interesante el sugestivo análisis de Elizabeth Bonilla. La autora sostiene que la modernidad configura “cuatro dimensiones institucionales con amplio poder, todas constitutivas entre sí y que dan cuerpo a la misma: Capitalismo, Vigilancia, Poder militar e Industrialismo.”⁵ Estos espacios consolidan el poder instituido y tienen la capacidad de modificar los eventos cotidianos del mundo de hoy. Además, sumado a las instituciones mencionadas, hay que incluir el sistema de información que, haciendo uso efectivo de las tecnologías de la información y comunicación construyen mecanismos de control del orden social.

En la ciudad donde hay multiplicidad de actores y visiones, la sociedad genera diferentes formas de control. Así Michel Foucault, en *Vigilar y Castigar* sostiene que la observación actúa como un dispositivo que permite una intensificación de la vigilancia asimétrica e indiscriminada por parte del poder instituido sobre los ciudadanos. Se ejerce una suerte de coerción simbólica ya que “no es necesario recurrir a medios de

⁴ Louis Wirth, *El urbanismo como modo de vida*, México, Ed. UNAM, 1998, p. 4.

⁵ Bonilla, Elizabeth. Anthony Giddens: Consecuencias de la Modernidad. Una interpretación de las transformaciones Asociadas a la Modernidad. Razón y Palabra, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 75 Febrero - Abril 2011 www.razonypalabra.org.mx. p. 11

fuerza para obligar al condenado a una buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación, el enfermo a la observación de las prescripciones.”⁶

Quien se encuentra sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo. Inscribe sobre su humanidad la relación de poder en la cual juega simultáneamente dos papeles: observado y observador. Se convierte en el principio de su propio sometimiento. Estos dispositivos en la actualidad se encuentran perfeccionados y mimetizados en el espacio público. Desde las cámaras en bancos y centros comerciales, hasta los más sofisticados *Ojos de Águila*, que a pretexto de la seguridad ciudadana, se masifican y naturalizan en el paisaje urbano, convirtiendo a la ciudad en un escenario panóptico.

El panóptico, dirá Foucault a manera de conclusión, “tiene un poder de amplificación; si acondiciona el poder, si quiere hacerlo más económico y más eficaz, no es por el poder en sí, ni por la salvación inmediata de una sociedad amenazada: se trata de volver más fuertes las fuerzas sociales – aumentar la producción, desarrollar la economía, difundir la instrucción, generar una visión propia de moral pública; hacer, crecer y multiplicar.”⁷

Esta aseveración revela por un lado la tendencia a la racionalidad técnica que limita la capacidad crítica de los habitantes de una ciudad; pero también, hace evidente una violencia de corte simbólico que se ejerce sin distinción y atraviesa cada una de las actividades sociales. Ciertamente, la configuración de esta sociedad de control, remite a instituciones que históricamente se encargan de la organización de la sociedad.

⁶ Michel Foucault, “El panoptismo”, en *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 206.

⁷ Michel Foucault, “El panoptismo”, p. 211.

A propósito de aquello, el teórico de la comunicación Manuel Castells argumenta que las instituciones del estado, otras organizaciones y discursos sociales que enmarcan y regulan la vida social nunca son expresiones de la sociedad. Más bien “se trata de relaciones de poder cristalizadas que permiten a unos actores ejercitar el poder sobre otros actores sociales a fin de tener el poder para lograr sus objetivos”⁸.

En esa línea de ideas, acudo a Louis Althusser que, en su ensayo *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*, alude a la existencia de un conjunto de organismos que se encargan de la ordenación y control de las multiplicidades sociales. Estas instituciones se perfeccionan e integran a la vida diaria de las sociedades para reproducir las relaciones asimétricas de poder. El filósofo francés hace una distinción entre Aparatos Represivos del Estado (ARE) los cuales funcionan a través de la violencia física; y los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) que centran su poderío en lo simbólico.

Dicho lo anterior, queda claro que el estado moderno y la ciudad esconden relaciones violentas y asimétricas de poder bajo un signo de aparente armonía. En efecto, la paz pública de la que se pueden jactar las visiones panópticas de administración social, “no es un hecho que descansa, como sucede en otros órdenes civilizatorios, en una administración de la violencia, sino en una mixtificación de la misma.”⁹ Se desarrolla, de este modo, una *injusticia distributiva sistemática* que convierte a la violencia en un modo de comportamiento aceptado por los ciudadanos así como en un efectivo instrumento de poder.

En adelante concentro la atención en la problemática de la ciudad y los espacios públicos gestionados desde una óptica de control, a través de un análisis de la sociedad, tomando como punto de referencia la discusión sobre los modos de vida, la

⁸ Manuel Castells, *Comunicación y Poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 38.

⁹ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo”, p. 176.

organización social y la detección de las problemáticas que se presentan en las ciudades contemporáneas.

1.2 La ciudad idealizada

La modernización urbana en Latinoamérica se desarrolla desde una racionalidad hegemónica que inspira la planificación de los urbanistas, con tendencia a la privatización de los espacios públicos y a la limitación de la interacción social. Este proceso de modernización, visto como el salto al progreso, fue la estrategia adoptada por los estados del cono sur desde inicios del siglo XX.

Armando Silva critica la idea adoptada por los defensores de la modernización para quienes en la ciudad lo que importa es lo *real* o económico, mientras lo social es visto como un lastre incómodo para las gestiones reinantes. El investigador colombiano plantea que esta percepción deja por fuera consideraciones más abstractas pero no menos reales para habitar la ciudad. Por ello aclara que “lo real de una ciudad no es sólo su economía, su planificación física o sus conflictos sociales, sino también los relatos construidos a partir de tales fenómenos, y también las imaginaciones construidas por fuera de ellos.”¹⁰

La ciudad está provista de espacios que permiten a los transeúntes interactuar con ella como parte de una comunidad. Cada habitante dotado de diferentes cualidades, le otorga sentido y forma a través de lo que Zygmunt Bauman denomina *civilidad*.¹¹ Cada persona que se mueve en la ciudad construye relatos que pueden o no ser compatibles con los de otros habitantes. Estas descripciones constituyen elementos para

¹⁰ Armando Silva, *Imaginario Urbanos*, Bogotá, Arango Editores, 2006, p. 148.

¹¹ Zygmunt Bauman, “Espacio/tiempo”, en *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 104.

entender, transitar y reproducir esa ciudad que nos rodea y que es parte constitutiva de nuestra existencia.

Por lo tanto, propongo que la ciudad debe ser entendida como un espacio multidimensional, donde confluye lo económico, simbólico, afectivo, político; como vida cotidiana, como ámbito de placer y encuentro. “Es un espacio de la diversidad social que emerge como producto y productora de una gran pluralidad de actores. Es entonces la ciudad, la síntesis de la complejidad y heterogeneidad, que se carga de contenido y a su vez es contenida por la forma del espacio.”¹²

El punto anterior insiste en la necesidad de estudiar la ciudad desde la alteridad. Como producto de la elaboración de un imaginario social-ciudadano, como escenario de lenguajes, de recuerdos y relatos; como un conjunto de imágenes y variadas escrituras de sujetos sociales y políticos eminentemente heterogéneos. Hay que pensar que lo que hace diferente una ciudad de otra no es su forma arquitectónica o su riqueza económica sino los elementos simbólicos que construyen sus habitantes.

El investigador francés Gerard Imbert, coincide con esta visión alternativa en el abordaje de la ciudad. Su postura insiste en la capacidad de construcción y reconstrucción permanente por parte de sus habitantes. Desde su perspectiva, la ciudad funciona como polis: organización racional del espacio, una totalidad que instituye el poder del logos (que es razón y verdad). Pero también como imaginario, un lugar de escenificación de una cierta imaginería y del imaginario colectivo.

En este punto es sustancial insistir en la propuesta de Armando Silva y su teoría de *Imaginario Urbanos*. Su perspectiva adquiere fuerza al diversificar las aristas de investigación social. Se descartan las limitaciones del análisis del espacio únicamente físico y se consideran otras variables, como “el uso e interiorización de los espacios y

¹² Benjamín Ortíz, “Resignificación del territorio rururbano en transformación”, en *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, México, Conacyt, p. 48.

sus respectivas vivencias, por parte de unos ciudadanos dentro de su intercomunicación social. Esto no quiere decir algo distinto a reconocer que la ciudad también es un escenario del lenguaje, de evocaciones, imágenes y variadas escrituras.”¹³

Así se afinca el sentido de esta investigación, el analizar la ciudad como lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario. De ese modo, Silva brinda elementos importantes para describir las formas de conocer y definir la ciudad. En primer lugar se puede estudiar la ciudad por su entorno físico-natural. Es decir, a través de aquellos elementos naturales como montañas o árboles, mobiliario urbano, entre otros. Estos elementos son considerados sitios referenciales que definen la imagen de la ciudad o de un sector determinado.

En segundo término, la ciudad está creada y definida por la regulación de lo edificado. Son aquellos elementos visuales de características singulares como edificios y monumentos, que a manera de objetos puntuales de referencia, permiten que el observador establezca esquemas de orientación e identificación específicos respecto del resto de la ciudad. En tercer lugar, y sobre este punto hago especial énfasis, se puede examinar la ciudad desde sus expresiones. Este hecho va desde el teatro callejero en la plaza, pasando por las vallas publicitarias, los graffitis, avisos callejeros, los carteles de cine. Finalmente, son trascendentes los discursos creados por los mismos ciudadanos y visitantes de la ciudad. La forma en la cual los habitantes viven la ciudad junto a su origen cultural, moldea su mentalidad y les permite destacar y diferenciarse de los demás individuos del entorno urbano.

Esta visión de ciudad entiende que el conflicto y la tensión son componentes intrínsecos de la sociedad y es a través de ellos que los grupos sociales, pueden llegar a acuerdos de convivencia y proyección a futuro. Entonces, si la ciudad es el lugar donde

¹³ Armando Silva, *Imaginario Urbanos*, p. 25.

se condensan las aspiraciones de los múltiples actores sociales, cabe preguntarse por los espacios particulares donde se hace posible la interacción social. En consecuencia, el siguiente acápite parte de la pregunta: ¿la creación de espacios públicos con unos límites territoriales específicos es un logro ciudadano o una estrategia del poder? A continuación desarrollo de forma teórica, la lógica, funcionalidad y usos del espacio público en la ciudad.

1.3. Espacio público en las sociedades contemporáneas

El análisis del espacio público en el ámbito de investigación urbana no es nuevo. Desde hace al menos tres décadas, los estudios sobre lo urbano ocupan una parte fundamental en las investigaciones en las ciencias sociales. Primo Levy afirma que todo lo que el hombre hace está ligado a una experiencia del espacio. Para el escritor italiano, "nuestro sentimiento del espacio resulta de la síntesis de distintos espacios, de orden visual, auditivo, kinésico, olfativo y térmico."¹⁴ Si bien cada sentido constituye un sistema complejo, todos igualmente están modelados por la cultura, pero ahora cruzado por un fuerte y nuevo paradigma que se fortalece en el siglo XXI de temporalización de la nueva urbanización.

Efectivamente, el espacio público adquiere un significativo peso en los debates sobre la ciudad y en la agenda de las políticas urbanas. El espacio público puede cumplir distintas funciones en la ciudad, por ello es factible encontrar posiciones extremas y contradictorias que lo conciben como un espacio de aprendizaje (Joseph, Isaac), ámbito de libertad (Habermas) o lugar de control (Foucault). En otras palabras, el espacio público es el escenario de la conflictividad social que puede tener una función u otra, dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos.

¹⁴ Primo Levy, citando en Armando Silva, *Imaginario Urbanos*, p. 129.

Efectivamente, Jürgen Habermas propone crear un puente entre el ejercicio de la ciudadanía en los estados modernos y contrastarlo con las nuevas sociedades tecnologizadas. Su modelo explicativo busca la constitución del espacio público como un lugar donde se interrelacionan dimensiones tanto físicas como sociales y culturales en constante tensión.

Su teoría de lo público entiende que lo urbano no es únicamente la superficie sobre la cual se plasma la producción y el consumo de bienes y servicios, sino un espacio socialmente construido. En su construcción, múltiples agentes urbanos dotados de distinta capacidad transformadora intentan ejecutar intereses individuales o colectivos mediante acciones y negociaciones estratégicas.

Para Habermas el espacio público es el lugar donde surgen las ideas y debates en torno a aquello que es común y pertinente a los ciudadanos en términos de su desenvolvimiento social (bien común). El autor mira en lo público una potencialidad política para debatir cambios posibles en la estructura dominante. Es decir, tiene como función última la cohesión social debido a que se trata del lugar de participación ciudadana y de interacción por excelencia.

Desde una perspectiva menos optimista, Michel Foucault identifica el espacio público como parte de los mecanismos de control social. Según este autor, con frecuencia el uso del espacio público es una manifestación de la hegemonía imperante como se describió anteriormente respecto de la organización panóptica de la sociedad.

Desde mi óptica, el análisis del espacio público, en tanto escenario de lucha de sentidos, debe establecerse a partir de ambas consideraciones teóricas. Por un lado, desde su condición urbana, es decir, la relación con la ciudad en tanto proyecto social emancipador. Por otro lado, es necesaria una mirada desde los dispositivos de control que cambian históricamente así como lo hace su articulación funcional con la ciudad.

En consecuencia, el espacio público puede cumplir funciones mercantiles (ferias libres), asumir un rol político (ágora) y finalmente una función predominantemente estética (monumentos). Esto significa que cambia a lo largo de la historia y que en cada momento tiene una lógica distinta; condición que le permite tener múltiples funciones. Es decir, hay una relación entre la ciudad y los actores que la habitan otorgando un sentido específico al espacio público que cambia históricamente.

En la actualidad diversos teóricos de la ciudad dan por hecho la crisis o incluso la desaparición del espacio público. Indudablemente los procesos de globalización y descentralización hacen que se origine un trastocamiento de lo público que se expresa en la tendencia a la privatización de las interacciones sociales. Cada vez, y con más fuerza, en las ciudades se ve limitada la experiencia pública por el uso intensivo de la televisión y el internet. De esta manera, el recorrido por la plaza, el callejeo y el encuentro con otros se ven coartados por el uso de los nuevos dispositivos electrónicos.

De este modo, el espacio público sufre profundos cambios y su tradicional definición ya no es del todo funcional. Por lo tanto, el reto consiste en reconocer la constitución de otros espacios que no se comprenden únicamente a partir de su espacialización. Esto ocasiona que el espacio público se vea claramente desdibujado de la experiencia urbana, en la medida en que la relación entre público-privado se superpone y se vuelve más compleja, haciendo difícil su distinción y generando nuevas formas de organizar el espacio social. Prueba de ello son los espacios virtuales mediados por la tecnología.

En definitiva, el enfoque de la investigación consiste en revitalizar y redefinir las potencialidades del espacio social de la ciudad. Por ello considero que el espacio público sigue siendo un lugar de vida social intensa y con una fuerza cultural que define, en gran manera, la vida urbana contemporánea. Además, sigue funcionando

como eje estructurante de acciones sociales urbanas fundamentales como: celebrar, protestar, trabajar, circular, observar, descansar y estar. A continuación presento cuatro funciones fundamentales de los espacios públicos en la actualidad:

Funciones de los espacios públicos en la ciudad



Adaptado de Fernando Carrión, Espacio público: punto de partida para la alteridad, 2007, pp. 10, 11,12.

Sumado a lo anterior, es de singular importancia mencionar que los espacios públicos se constituyen en “lugares de memoria”. Es decir, espacios privilegiados de disputa por la construcción de memorias colectivas en las sociedades contemporáneas. Desde la óptica de Estela Schindel “en esas prácticas se cristalizan los modos que crea la sociedad para recordar y elaborar el pasado, combinando la necesidad privada e individual de narrar la historia y plasmarla en el espacio público.”¹⁵

Este punto de partida es importante porque si la ciudad es el espacio que concentra la diversidad y diferencia de un grupo poblacional, se requieren espacios de

¹⁵ Estela Schindel. “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”, en Revista Política y Cultura, núm. 31, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2009, p. 66.

encuentro y de contacto. Lugares tangibles como plazas e intangibles como en el caso de los imaginarios, que permitan a los diversos actores reconstruir espacios comunicativos con la finalidad de redefinir la ciudadanía: esos lugares son justamente los espacios públicos. Luego de describir el potencial de la ciudad en tanto espacio de comunicación, el siguiente acápite tiene por objetivo analizar los modelos de gestión del espacio público en la actualidad.

1.4. Modelos contemporáneos de gestión de la ciudad

Si los siglos XIX y XX se caracterizaron por la consolidación y desarrollo de los estados nacionales, el siglo XXI es el apogeo de las ciudades. Este es un fenómeno mundial que va más allá de la región. En consecuencia, se producen grandes cambios en las ciudades y en sus formas habitarla. Uno de los más importantes es la emergencia de un nuevo gobierno local, que para Fernando Carrión, está “caracterizado por una especie de retorno a la ciudad-estado, sobre la base del incremento del protagonismo de las ciudades y del fortalecimiento de los poderes locales.”¹⁶ La nueva funcionalidad y peso de la ciudad tiene como contrapartida el incremento de poder del principal órgano del desarrollo urbano: el municipio.

El inicial y mayor cambio que vive el gobierno urbano en la región tiene que ver con la profundización de la gestión local. Es decir, la imposición hegemónica del aparato municipal sobre los otros órganos de gobierno. Las ciudades se fortalecen sobre la base de mayores recursos económicos, el incremento de sus competencias y de nuevas responsabilidades que desbordan su tradicional espacio de influencia y jurisdicción territorial.

¹⁶ Fernando Carrión, “Gobierno Local y nuevos liderazgos”, en *Icono Revista Flacso Ecuador*, Agosto – Octubre 1997, p. 84.

Dicho de otro modo, el municipio como depositario central del proceso, se constituye en el eje del gobierno de la ciudad. En esta nueva coyuntura urbana se generan distintos modelos de gestión. Fernando Carrión reflexiona sobre dos de ellos. El primero denominado *modelo empresarial-privado* que concibe al espacio público como un freno para el desarrollo urbano, por ello busca administrar la ciudad desde una perspectiva mercantil. Esta propuesta está suscrita en el modelo de una ciudad de mercado. La visión ahonda en procesos de privatización como forma de maximizar el consumo y el control.

En efecto, la ciudad empresarial-privada se constituye en un mecanismo de generalización del mercado que disuelve la demanda y atomiza los conflictos urbanos, basado en una doble crítica. Primero, lo público es visto como ineficiente e innecesario (aunque sea explotado económicamente en torno a los intereses del poder) mientras que lo privado es eficiente. Asimismo lo estatal es centralización, lo privado es participación. Este modelo plantea una reestructuración administrativa del aparato municipal mediante la profusión de las llamadas fundaciones, corporaciones o empresas municipales que privilegian lo sectorial sobre lo integral. El efecto de esta política es la despolitización del conglomerado social.

El alcalde, en esta perspectiva, es considerado como un gerente que limita su acción a la provisión de servicios y el cuidado de la eficiencia administrativa. Su acción política se inscribe en una lógica de competitividad, más que de cooperación, en el proceso de globalización. Este es el caso de la ciudad de Guayaquil, que en torno a la privatización de los servicios urbanos, gestiona una ciudad controlada por organismos privados.

Por otro lado, el segundo patrón de administración denominado *ciudad inclusiva de derechos* busca asignar un mayor peso a lo ciudadano a través del enfoque que

garantiza su integración. Este modelo pretende dar un vuelco hacia lo público como opción frente a los problemas urbanos por ello maneja dos líneas estratégicas. En primera instancia, genera un restablecimiento del aparato municipal como organismo estatal y público de gobierno al adoptar la participación como un elemento clave. En un segundo momento busca la reconstitución de la ciudad a partir del espacio público como un factor estructurante desde su dimensión física (organización espacial), social (identidades e integración) y ciudadana (constructor de derechos).

Se trata de un esquema de gobierno local, y no solo de gestión. Su objetivo es incidir en la sociedad a partir de la adopción y potenciación de una multiplicidad de competencias. Esta visión se contrapone diametralmente al municipio como prestador de servicios privados, en tanto permite encontrar un puente entre la representación y participación de la sociedad. En este enfoque, la figura del alcalde es un guía que impulsa la gobernabilidad y el desarrollo urbano a través de una mayor integración ciudadana.

Cabe destacar que estos tipos de gobierno urbano no se presentan de manera pura. Se entretrejen interacciones múltiples, donde no obstante, se entrevé el predominio de uno sobre el otro. Para asentar la investigación en un contexto local, en el siguiente capítulo se trabajará sobre el caso de Quito, haciendo un análisis histórico de las cambiantes formas de administrar la ciudad, que transitan de una agresiva privatización en el período neoliberal hacia un esquema un democrático y de derechos hacia inicios del siglo XXI.

CAPÍTULO II

GRAFFITI EN QUITO: ESE LENGUAJE CONTRAHEGEMÓNICO

Nuestro pueblo verbaliza al socializar en los distintos espacios urbanos. En la calle se piropea; en las fiestas se cuentan chistes; en el bar se habla de los otros y del fútbol. Igual situación se presenta en autobuses, estadios, pulperías y parques. El diálogo, esta vez nocturno, continúa en las blancas paredes, virginales y seductoras para el graffitero.

Guillermo Barzuna. Graffiti: La voz ante el silencio

2. Introducción

Los habitantes de las ciudades contemporáneas viven cambios acelerados en sus rutinas y dinámicas cotidianas. Los espacios públicos pierden paulatinamente su carga comunicacional y se ven como lugares potencialmente peligrosos. Las explicaciones antropológicas apuntan al avance en el uso de la tecnología y a los problemas sociales. No obstante, el presente capítulo busca encontrar otras explicaciones al lento pero continuo deterioro del uso del espacio público a la par de buscar alternativas que revivan el potencial crítico de la ciudad.

Para este propósito el capítulo se divide de la siguiente manera. En la primera parte se desarrolla un repaso por las gestiones del Municipio de Quito para organizar la ciudad. La contextualización histórica sirve de pretexto para analizar el impacto de las políticas públicas en la generación de imaginarios discriminatorios en la ciudad.

En una segunda parte, centro la atención en el graffiti entendido como una de las expresiones culturales más comunes y críticas en la capital. Se analiza su capacidad contrahegemónica y su refuncionalización social en los últimos años para responder las siguientes interrogantes: ¿ha pasado el graffiti en los últimos años de la persecución a la

institucionalización? ¿Existe un proceso de usurpación simbólica sobre el graffiti para silenciar su sentido contrahegemónico?

2.1. Quito, historia de una pugna por el control social

Desde la época de la Colonia hasta finales de la década del noventa, la ciudad de Quito es el reflejo de un proceso social definido a partir de marcadas diferencias económico-culturales y claramente articulado, en términos políticos, por aquellos grupos de poder que monopolizan las instancias de gestión pública. De este modo, se desarrolla una ciudad excluyente que relega sistemáticamente hacia las periferias a las clases sociales de bajos recursos y a las prácticas culturales consideradas peligrosas ante control social.

El investigador Marco Córdova sostiene que desde el momento de fundación de la ciudad, las políticas públicas responden a una marcada jerarquización de estratos sociales y patrones culturales heterogéneos:

Quito es una ciudad donde se presentan históricamente manifestaciones concretas de segregación socio-económica, que repercuten en el uso y ocupación del espacio, en la dotación de servicios de infraestructura y equipamiento urbanos; y en general, en todos los aspectos concernientes al bienestar social, y que son consecuencia de la estructura social donde la clase dominante, por intermedio de sus organismos de control, pretende racionalizar el espacio urbano de acuerdo a sus intereses de clase.¹⁷

Al mismo tiempo, la esencia de la ciudad se construye en el espacio público o, para hacer más enfática esta aseveración, la ciudad es el espacio público por excelencia. La ciudad hace posible el encuentro de expresiones socio-culturales diversas en las que

¹⁷ Marco Córdova. *Quito. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad*, Quito, Ediciones Trama, 2005, p. 102.

converge y convive la población. En consecuencia, la urbe se convierte en el territorio de la representación e intercambio.

Las ciudades latinoamericanas no se alejan de esta realidad. En el siglo XX la ciudad se constituye en el escenario de las movilizaciones populares alrededor de la producción así como de la oposición a los gobiernos antipopulares.

Aunque la ciudad es históricamente el espacio central de las reivindicaciones sociales, en la primera década del siglo XXI se entrevé un cambio significativo de esta condición. La ciudad empieza a ser protagonista directa de las exigencias de la sociedad, en una nueva coyuntura urbana marcada por nuevos gobiernos de signo progresista y de izquierda. Hoy, de la mano de estas fuerzas políticas, el gobierno de la ciudad en América Latina vive un momento de transición.

Por ello es importante concentrar la atención en los procesos urbanísticos que dan forma a la ciudad de Quito. Es necesario, en principio, partir de un anclaje histórico local y de un análisis de los cambios globales para entender los ciclos que definen el devenir de la ciudad.

La primera mitad del siglo XX en Ecuador está determinada por el inicio de un fuerte proceso de urbanización. Este hecho es consecuencia de la Revolución Liberal de 1895, que sumada a las transformaciones socio-económicas de la época, dan como resultado un acelerado crecimiento de las ciudades de Quito y Guayaquil. Córdova menciona que la ciudad de Quito en 1904 tiene una extensión de 174 hectáreas, crece aceleradamente hasta alcanzar 470 hectáreas en 1914, situación que se mantiene constante hasta la década del treinta, “donde la crisis económica nacional influye en la generación de un proceso de especulación de la tierra y segregación espacial, abalizado

por las mismas políticas de la entidad municipal.”¹⁸ Esta situación determina un desarticulado crecimiento de la urbe.

Dada esta expansión de los límites urbanos, el Municipio de Quito se ve en la necesidad de desarrollar un plan para ordenar el territorio. Es así que en el año de 1942 se expide el Primer Plan Regulador Urbanístico, diseñado por el arquitecto uruguayo Jones Odriozola. Este instrumento técnico, que responde a planteamientos propios de la teoría urbanística de la época, hace énfasis en aspectos de carácter funcional y técnico, sin tomar en consideración otros relacionados a la realidad social de la ciudad.

El Plan de Odriozola plantea dos objetivos a desarrollar en la ciudad. El primero tiene que ver con el crecimiento físico de la ciudad y la organización sectorial. El segundo busca una zonificación paulatina y funcional en torno a tres actividades: vivienda, trabajo y recreación. El proyecto se ejecuta parcialmente durante las dos siguientes décadas y encuentra dificultades en la inviabilidad de algunos de sus postulados, así como problemas de corte económico.

Adicionalmente, esta iniciativa genera una polarización de actividades norte-sur de la ciudad. Es así como, el sector sur de Quito es pensado como un parque industrial; mientras que, la zona norte es definida como lugar residencial. Los efectos imaginarios sobre la población son evidentes hasta la actualidad. Se genera una discriminación entre los habitantes de la misma ciudad, hecho en el que ahondaré en el siguiente capítulo.

Los años cincuenta constituyen el punto de partida de un proceso de desarrollo urbano que se consolida en las siguientes cinco décadas. Pese a no existir una planeación a nivel macro, se sigue evidenciando un crecimiento de la urbe quiteña. Una

¹⁸ Marco Córdova. *Quito. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad*, p. 15.

multiplicidad de actores se suman a la vida social, generando a su vez, nuevas demandas en el ámbito económico y de servicios.

Ecuador vive cambios tomando en cuenta su condición de productor de materias primas y el tipo particular de desarrollo capitalista que se impulsa en el país. Este contexto, signado por un auge de la construcción da lugar a una vasta implantación de planes de vivienda de contenido social. Para 1967 se diseña el Plan Director de Urbanismo de la ciudad. El plan se estructura sobre cinco aspectos. El primero relacionado a la ocupación del territorio en lo concerniente a los usos de suelo y edificación. El segundo objetivo plantea un reglamento integral de zonificación. En el tercer punto se hace referencia a la localización del equipamiento urbano. El cuarto aspecto desarrolla una propuesta para el Centro Histórico; mientras que el quinto comprende un estudio de un sistema vial que vincule toda la ciudad. En este sentido, se delinea un proyecto de ciudad que involucra a lugares antes anegados como tugurios y periferias, aunque se hace énfasis en el desarrollo de la zona centro y norte.

Durante la década del setenta, el proceso de urbanización se consolida bajo un renovado desarrollo capitalista. Estos cambios se sustentan en los ingresos derivados de la comercialización petrolera, la modernización de la estructura agraria y del Estado, la inversión foránea, el crecimiento del proletariado y de las capas medias de la población urbana, así como, la concentración de los ingresos.

Frente a esta realidad las relaciones urbano-rurales se readecuan en función de los nuevos requerimientos económicos. La organización agro-exportadora que caracterizó a la estructura territorial hasta los años 50 comienza a sufrir sustanciales modificaciones. Quito y Guayaquil se convierten en los centros articuladores del proceso de urbanización y de acumulación. Precisamente, este cambio en el modelo

productivo da como resultado una reestructuración y modernización de las ciudades ecuatorianas.

En el caso quiteño “el agudo proceso de urbanización, resultado de las nuevas condiciones de acumulación, termina por violentar la estructura territorial urbana y de un modo más expresivo en aquellos lugares de la ciudad con mayores características y atributos de centralidad urbana.”¹⁹ Por este motivo, en 1973 se expide el Plan de Área Metropolitana de Quito. El *boom petrolero* y sus consiguientes recursos para las administraciones locales permiten plantear el recurso de una planificación urbana a nivel regional y nacional. Este plan se fundamenta en la consideración de una propuesta de descentralización del territorio y una tendencia hacia la privatización de los servicios ciudadanos. En este período se hace evidente la carencia de iniciativas públicas que permitan la participación ciudadana y la visibilización de actores sociales.

Este hecho lleva a Carrión a manifestar que la política urbana del Municipio de Quito durante la década del setenta, “resulta ser el primer experimento neoliberal en el Ecuador y se acerca en mucho a la política urbana instrumentada en Chile durante el periodo de Pinochet.”²⁰ Las políticas territoriales, económicas y de planificación provienen de la presión de los capitales financieros internacionales y de las fuerzas conservadoras de la sociedad que ven a los municipios como ejes de intervención y control social, negando de este modo la visibilización de actores y prácticas culturales.

No es hasta inicios de los años ochenta que las ciudades latinoamericanas regresan a ser el escenario de cierta competencia política y de reivindicaciones sociales. No obstante, la ciudad sigue evidenciando una carencia de propuestas específicas en lo concerniente a la política pública. A tal punto que la creciente urbanización y las

¹⁹ Fernando Carrión, *La renovación urbana en Quito*, Quito, CAE Ediciones, 1983, p. 20.

²⁰ Fernando Carrión, *Quito, Crisis y Política Urbana*, Quito, Ed. El Conejo-CIUDAD, 1987, p. 204.

constantes disputas sectoriales restan atributos a los gobiernos locales, limitándose a ser apéndices del gobierno nacional mediante una lógica clientelar.

La crisis económica de los ochenta, evidencia nuevamente los problemas urbanos relacionados con la especulación de los mercados del suelo y pone de manifiesto la falta de mecanismos de regulación del uso del territorio. En 1981 se promueve el Plan Quito por parte de la administración capitalina. Esta propuesta es concebida como un instrumento de ordenamiento urbanístico-jurídico y netamente técnico orientado a controlar, normar y racionalizar el desarrollo físico espacial de la ciudad y su área metropolitana, dejando nuevamente relegados a actores y gestores culturales de la capital.

El plan establece una nueva estructura funcional para la ciudad a través de la propuesta de organización distrital. El objetivo de la iniciativa es desconcentrar la administración y el desarrollo urbano de la ciudad. Pese al gran avance que supone llevar a cabo un proceso de descentralización, el Plan Quito tampoco logra ser aplicado en su totalidad, dejando inconsistentes una serie de diagnósticos y propuestas referentes al uso del suelo, equipamiento urbano, red vial, entre otras.

En esta década, la imposición de esquemas neoliberales por parte de los organismos financieros internacionales produjo un deterioro de los servicios públicos, el fin de políticas de cobertura universal para los ciudadanos y el retiro inmediato del Estado de la actividad económica. En palabras de Mauricio Rojas, este hecho transforma el paisaje urbano ya que “la iniciativa privada asumió el papel de liderazgo que antes ostentaba el Estado en materias de salud, educación y obviamente en obras públicas, si es que se puede considerar así, ya que en muchos sentidos los espacios se

comenzaron a privatizar, y la construcción de espacios públicos disminuyó de modo considerable.”²¹

La década de 1990 vive un retorno al empoderamiento de la ciudad. Se acrecientan los actores, propuestas políticas y actividades culturales. Este cambio ocurre en una coyuntura en la que se desprestigia el accionar de la política tradicional. Uno de los factores que influyen en la falta de una política clara en la ciudad es la escasez de recursos económicos de los gobiernos locales. Se destaca sin embargo, la formulación del Plan del Distrito Metropolitano, cuyo enfoque pretende sobre todo crear un equilibrio entre el fenómeno urbano y la realidad social de la ciudad al tomar en cuenta las alteridades de la capital.

Así, luego de casi dos décadas agitadas en lo concerniente a los cambios políticos en el Ecuador, la ciudad de Quito vive un proceso de redefinición y transformación significativa al iniciar el siglo XXI. La estabilidad política, entendida como descentralización, fortalece a los municipios locales. El rol de las ciudades capitales también cambia como producto de la reforma económica. Las privatizaciones que, en los años 80 y 90, generaron una disminución significativa en la generación de políticas culturales, cambian en la actualidad hacia una ciudad diversa con propias lógicas de generación y circulación de discursos, imaginarios y políticas públicas.

Por ello es necesario dar un vuelco hacia visiones más amplias al pensar la ciudad, entenderla como producto de la elaboración de un imaginario social-ciudadano. Siguiendo a Jesús Martín Barbero, es indispensable insistir en una *mirada de conjunto* de la ciudad. Hay que dejar de lado las ideas que apuntan únicamente hacia un urbanismo positivista casi siempre conducente a la eliminación de las expresiones ciudadanas. Es imprescindible acentuar nuevos modos de estar juntos en la ciudad para

²¹ Mauricio Rojas, “Hacia nuevas configuraciones de lo público y privado”, en *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, México, Conacyt, 2007, p. 27.

experimentar “la heterogénea trama sociocultural de la ciudad, de la enorme diversidad de estilos de vivir, de modos de habitar, de estructuras del sentir y del narrar.”²² Por ello, es relevante conocer de qué manera las políticas urbanísticas de Quito generaron cambios sobre el espacio público y las formas de apropiación del mismo. En el siguiente acápite se elabora un análisis sobre los problemas, limitaciones y retos que presenta el uso del espacio público en la capital.

2.2 El espacio público de Quito

Hay que recordar que el espacio público, pese a los esfuerzos de múltiples actores sociales, no es neutral. Es un escenario de lucha de sentidos, conflictos y negociaciones sociales a diversa escala que lo redefinen continuamente. Ana María Portal cita a Jesús Martín Barbero y advierte que, “si bien el Estado es el garante para su uso, los grupos sociales concretos establecen estrategias específicas para su uso, organización y significación, desplegando y recreando los referentes identitarios necesarios para su reproducción.”²³

Diversos autores sostienen que en la actualidad, el espacio público se encuentra acosado por nuevas formas de asedio o rechazo, al extremo de que la población los considera peligrosos y los tiene miedo porque no protegen ni son protegidos. Como resultado de este abandono, la ciudad pierde las posibilidades de construcción y de cohesión sociales. Se reduce la participación, se restringe la ciudadanía y se ausenta el estímulo para el libre ejercicio de prácticas culturales. De ahí que los espacios públicos en Quito se encuentren en peligro por los siguientes motivos:

²² Jesús Martín Barbero, “Transformaciones de la experiencia urbana”, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas en la Cultura*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2003, p.276.

²³ Ana María Portal, “Espacio público y transformaciones urbanas”, en *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, México, Conacyt, 2007, p. 9.



Adaptado de Fernando Carrión, *Espacio público: punto de partida para la alteridad*, 2007, p. 17

En síntesis, se puede señalar que las características de la globalización, la tecnología y de los procesos de urbanización producen nuevas y complejas formas de integración social. Es cierto que los usos colectivos del espacio público se ven erosionados y se redefinen las identidades, tanto sobre la base de nuevas centralidades políticas como de la mercantilización de las relaciones sociales. Aunque son innegables los cambios en la ciudad, mantengo una postura de alejamiento ante estas visiones al insistir en la posibilidad de un espacio público con capacidad política.

Propongo que un espacio público plenamente colectivo, genera sentimientos de pertenencia al hacer de éste un símbolo de la ciudadanía, y acoge según momentos y características del mismo, la manifestación cultural, la manifestación política, la fiesta y el juego, la música y el teatro, el arte y el intercambio de la economía popular (el mercadillo, el músico, el actor callejero), el uso de diferentes colectivos (culturales, de género, de edad), espontáneos o planificados.

Siguiendo a Julio Alguacil es de resaltar que la ciudad deja riendas sueltas a las paradojas, donde se produce el encuentro de las diferencias y de las divergencias, de los intereses contrapuestos, que se tocan, que se mezclan, que confrontan, que se complementan, y así se modifican mutuamente. Por ello “la creación del espacio urbano es una conquista permanente que se produce a través de las sucesivas revoluciones democráticas.”²⁴

En ese sentido, la ciudad de Quito, haciendo eco a la necesidad de revitalizar los espacios públicos hace visibles múltiples iniciativas. La alcaldía metropolitana en la primera década del siglo XXI expide políticas que afectan a actores sociales antes invisibilizados. Este novedoso giro que va de la represión y criminalización (durante los años 70 a 90) hacia la asistencia y la promoción de artistas del graffiti, promotores y gestores culturales genera una doble interrogante.

En primer término se plantea ¿cuál es el efecto de la política pública en expresiones antes vistas como subalternas y delictivas?, ¿en efecto se trata de una genuina articulación de la dinámica cultural?, o por el contrario ¿es parte de una lógica multiculturalista que atenúa el contenido político de las expresiones culturales?

Para responder estas interrogantes cabe mencionar que, aunque la promoción del graffiti tenga aspecto social, el mercado y el cálculo político son factores determinantes

²⁴ Julio Alguacil, “Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación”, en Polis Revista de Universidad Bolivariana , v.7 N.20, Santiago de Chile, 2008, p. 207.

en la visibilización del grafiti. Entonces, cabe describir a los actores implicados en la visibilización y auspicio de esta actividad en el contexto actual. En primer lugar aparecen gestores culturales y grafiteros que sortean la prohibición y los estigmas proponiendo un arte crítico y contracultural. Aunque su agencia política es innegable y continuamente desarrollan actividades como convenciones, talleres artísticos y encuentros nacionales, se muestran como esfuerzos dispersos y poco consolidados.

Por otro lado están las municipalidades y gobiernos locales, que crean concursos, exposiciones, ferias y reuniones, con el fin de promocionar el grafiti, aunque el hecho de invertir capital hacia este tipo de intervenciones no está exento de un interés político para mostrar una imagen de ciudad diversa y abierta al cambio.

Asimismo aparecen las empresas privadas relacionadas a la industria. En la actualidad existen cadenas de ropa que se dirigen a un segmento joven y tienen entre sus filas a grafiteros creativos, diseñadores, publicistas, creando un concepto de graffiti asociado a la libertad y la fugacidad. Este hecho desvirtúa el potencial político de esta actividad al convertirla en un objeto de consumo suntuario.

Finalmente surgen empresas privadas que en torno a campañas de “responsabilidad social” gestionan espacios para los artistas urbanos y auspician incluso económicamente bajo ciertos lineamientos y contenidos predeterminados. Este hecho evidencia que, pese al crecimiento del arte urbano en la ciudad, el mercado y políticas de corte asistencialista coartan el mensaje político- estético del grafiti.

En la investigación sobre estos nuevos modos de estar juntos aparecen en primer plano las expresiones desarrolladas desde la subalternidad y que producen alteraciones en la ciudad habitada. En adelante me centro en el graffiti en tanto vehículo expresivo y dispositivo comunicacional que gana legitimidad en los últimos años.

23. Graffiti y arte urbano

La necesidad de comunicarse a través de expresiones visuales no es un fenómeno nuevo. Desde que el ser humano toma conciencia de su propia existencia y de su capacidad para proyectar ideas a través de imágenes, aprovecha las superficies naturales como lienzos para mostrar la realidad que lo circunda; nótese las paredes de las cuevas o la corteza de los árboles.

En efecto, sus orígenes se remontan a civilizaciones con aún mayor solera que, como los macedonios, los griegos, los antiguos egipcios con sus indescifrables jeroglíficos, e incluso los hombres de las cavernas con sus celebradas y tan visitadas pinturas rupestres, utilizaban las paredes de tumbas, viviendas y edificios en general para satisfacer a conciencia uno de los más ancestrales instintos del hombre: el de manifestar su punto de vista.

Sin embargo, el origen del graffiti como tal data de mitad o finales de los años sesenta y principios de los setenta. Nace en las comunidades afroamericanas de Nueva York y aparece vinculado a la marginación social y a una voluntad de presencia física en la ciudad.

A propósito de esta investigación entiendo al graffiti como un conjunto de actividades estético políticas conocidas en los últimos años con el nombre de arte urbano comprendidas por el stencil, el mural, las manifestaciones poético-político-satíricas y los stickers adheridos en múltiples áreas del espacio urbano. Como constata Fernando Figueroa “este conjunto de expresiones nos va a abrir a otro conjunto de percepciones públicas [...] que inciden en su valoración estética, incluso a su consideración como obras de arte.”²⁵

²⁵ Fernando Figueroa, “Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio”, en Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXII, Madrid, 2007, p. 122.

Esta práctica creativa plantea una serie de confrontaciones entre dos grupos implicados: los graffiteros y la autoridad reguladora. También genera tensiones alrededor de los gustos oficiales y los populares; con los ideales o proyectos de ciudad; así como, con los modos reconocidos y generalizados de vida urbana, con otros medios de comunicación, con las competencias de ciertas profesiones como las artísticas, entre otras.

Para Luis Alberto Vivero, el graffiti “es una forma de manifestación del conflicto social, de la lucha de clases simbólicamente manifestada en las contradicciones sociales, entre una clase (cristalizada entre otras formas en la cultura dominante) y una clase subalterna, invisibilizada, negada, dominada y excluida.”²⁶ En definitiva, la cristalización del graffiti refleja su existencia como realidad histórica y como un nuevo fenómeno social al contribuir a la construcción de la imagen del espacio público. Por ello, si se entiende a este espacio como soporte de las expresiones de carácter simbólico y político; entonces los sectores populares marginados por la ideología dominante materializan su presencia en dicha apropiación y a la vez dan cuenta de su resistencia como clase social frente a las carencias manifiestas de reconocimiento.

2.4 El caso latinoamericano: militancia y resignificación

Si nos ubicamos en el contexto latinoamericano, la época de las dictaduras en los años 70 marca un afianzamiento del graffiti como dispositivo político. Como afirman Paulina Candia y Amanda Rodríguez, el graffiti fue un método fundamental para denunciar y crear conciencia colectiva sobre los acontecimientos de la política

²⁶ Luis Vivero. “Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases”, en Revista Ánfora, - 87. Universidad Autónoma de Manizales, Manizales, 2012, p. 78.

nacional. Guerrillas urbanas mayoritariamente conformadas por jóvenes, Tupamaros en Uruguay y, Alfaro Vive, ¡Carajo! en Ecuador llevaron a cabo numerosas operaciones de *pintas* para anunciar su lucha armada. “De esta forma, los graffitis gestionan la tarea de atestiguar la existencia de aquellos autores marginados de las vías letradas, algunas veces ajenos a la escritura o protestatarios políticos.”²⁷

En esta línea de ideas, los graffitis y murales representan un mecanismo de resistencia e insurgencia simbólica, pues, su irrupción en el espacio público es un soporte político y una forma simbólica de lucha de clases. Armando Silva argumenta que el graffiti latinoamericano se desarrolla y percibe con una participación ciudadana y de grupos socioculturales heterogéneos: la mezcla popular universitaria y una fuerte dimensión irónica y humorística. Esto demuestra que el graffiti como medio de expresión cambia constantemente y se acopla a las necesidades y realidades del contexto regional.

Por lo tanto, se puede sostener que la sociedad de América Latina se inclina manifiestamente por circuitos de comunicación que se posicionan al margen del aparato estatal. De este modo, las paredes latinoamericanas representan un lugar para que la sociedad lleve a cabo una catarsis colectiva y conforman un espacio de lucha alternativo al poder dominante. El graffiti, además de remitir a una dimensión de conflicto, lucha o rebeldía que transgrede el orden urbano, es un medio artístico de expresión que puede utilizarse como vía para convocar a la ciudadanía.

Esta perspectiva, nos lleva al espacio de la política donde se puedan desarrollar aquellas estrategias políticas que generen nuevas oportunidades para la implicación de los ciudadanos en la gestión de la ciudad y de los espacios públicos. Para que ello sea posible la participación y las expresiones subalternizadas tiene que manifestarse

²⁷ Paulina Candia y Amanda Rodríguez, “Graffiti como manifestación de disidencia en América Latina”, en Revista Cultura, identidad y diversidad en América Latina, México, 2011, p. 6.

plenamente como necesidad humana que en el actual modelo social mercantilizado se encuentra constreñida y oculta, al fundamentarse este paradigma en estrategias inhabilitantes para con los sujetos que son sustituidos por especialistas y profesionales de la política.

Efectivamente, en la actualidad la intención política se encuentra camuflada simbólicamente en la imagen y sus intereses están relacionados con temas de la cotidianidad de quien lo realice. Este enunciado queda corroborado en el extracto de una entrevista a un artista urbano desarrollada por Uribe.

Antrax: No creemos que el arte urbano siempre deba ser la sirvienta de los tradicionales discursos políticos, para nada. Yo estoy muy en desacuerdo con eso y, abogo por un arte urbano que recurra a nuevos discursos, que no siempre se deba limitar a un único relato. El arte urbano no siempre tiene que estar ligado con el pensamiento de izquierda o no siempre tiene que ir ligado con la contracultura.²⁸

Se evidencia el ya mencionado desencanto hacia los discursos políticos tradicionales y se percibe que el hecho de pintar en la calle representa en sí una postura política, puesto que se trasgreden las normas y leyes que regulan el espacio público. Para el grafitero siempre hay política mientras se rompan imaginarios sociales, mientras exista algo a lo que oponerse. Son varias las oposiciones que pueden surgir: el Estado, la fuerza pública, los artistas consagrados, entre otras instituciones sociales. A propósito de este enunciado, Steve Parra, conocido como Stiph hace una distinción entre los bordes de la legalidad-ilegalidad:

Hay dos tipos de grafiteros. El artista ilegal se gana el respeto mediante su obra mientras que el legal, el reconocimiento social. El objetivo de los legales puede ser, visión artística, lucro, decoración urbana, captación visual para un público definido. El objetivo de los ilegales es, y aquí se sitúa mi propuesta, sentirme

²⁸ Cristhian Uribe, *El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles*, Observatorio de Juventud- Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, p. 8.

parte de la cultura (grafiti ilegal- grafiti real), desempeñar un arte crítico, que llame la atención tanto por los riesgos que adopto como la calidad de la obra.²⁹

Sumado a lo anterior, queda claro que a través de la práctica del graffiti, algunos jóvenes se abren a la exploración, el conocimiento y la personalización del espacio mediante la posesión y creación de identidades múltiples. Su actividad diaria puede verse como un proceso de personalización, un acto de apropiación simbólica que se percibe como una comunión o intercambio afectivo entre un habitante y su espacio vital.

2.5. Construcción de discursos contrahegemónicos

El graffiti es una expresión que no sólo tiene implicaciones comunicativas y artísticas que apelan y transforman la apariencia de la ciudad; sino también políticas, por medio de las cuales se configuran nuevas significaciones entre quienes son partícipes. En ese sentido, la ciudad se convierte en espacio de representación y expresión de las nuevas tensiones sociales, culturales y políticas.

La potencia del graffiti pasa por subvertir un orden, ya sea social, cultural, lingüístico o moral. Entonces, este tipo de escritura marca lo prohibido, lo obscuro (socialmente hablando, “apunta a un tipo de escritura perversa que dice lo que puede decir y que precisamente en este juego de decir lo no permitido (lo indecible éticamente que irrumpe como ruptura ética) se legitimaba.”³⁰ Por lo tanto, el graffiti, no representa una imagen cualquiera de la ciudad, sino quizá la imagen por excelencia que permite comprender el resto del entorno iconográfico de otras series de imágenes.

Según Michel De Certeau, las ciudades contemporáneas organizan operaciones especulativas y clasificadoras donde la administración positivista se combina con la

²⁹ Entrevista desarrollada el viernes 17 de mayo de 2013 en el marco del Taller de creación artística para jóvenes en el Centro Cultural RompeCandados ubicado en Chillogallo, al sur de la ciudad de Quito.

³⁰ Armando Silva, *Imaginario Urbanos*, Bogotá, Arango Editores, 2006, p. 37.

eliminación de expresiones que se ven como innecesarias o indeseables. A este punto, el caso del graffiti es necesario ya que “por un lado, hay una diferenciación y redistribución de partes y funciones de la ciudad, gracias a trastrocamientos, desplazamientos, acumulaciones, etcétera; por otro hay rechazo de lo que no es tratable y constituye luego de los desechos de una administración funcionalista (anormalidad, desviación, enfermedad, muerte, etcétera.)”³¹

Sin embargo, aparecen operaciones que dan un vuelco al control social. La acción del caminante sumada a la actividad graffitera burlan las organizaciones espaciales de corte positivista, por más panópticas que sean. En esta práctica doble se cuestiona y resignifican los modelos sociales y usos culturales de la ciudad instaurando una retórica del cambio.

Héctor Vientos y Maiteé Figueroa van incluso más allá y afirman que el graffiti es una contracultura, una alternativa al neo-mercantilismo salvaje, porque emerge a través de la praxis, teniendo en cuenta el orden económico, político, social y cultural. “Se construye a través de un discurso contra hegemónico por ser una expresión en contra de las políticas neoliberales, contraponiendo la falsa paradigmática del desarrollo estadounidense y europeo.”³² A continuación presento tres potencialidades del graffiti, que sin ser las únicas, explicitan las transformaciones que esta expresión cultural genera en la ciudad.

a. Postura política frontal

Tanto el graffiti como los murales son formas de expresión de carácter político. Representan la reacción frente a una sociedad que excluye y que pretende imponer una

³¹ Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 107.

³² Héctor Vientos, Maiteé Figueroa, *Una Mirada Crítica y Conceptual a la Ciudad y el Graffiti*, Universidad Del Sagrado Corazón, Puerto Rico, 2010, p. 5.

homogenización cultural en ciertos casos, o una diversidad en otros, pero siempre en virtud de intereses de dominación y hegemonía. Por ello la expresión artística representa un mecanismo de lucha y resistencia social y cultural. En consecuencia, el graffiti guarda un mensaje que se vuelve espejo del sentimiento de inconformidad política.

Además, el graffiti establece una relación distinta con la política y la ciudad. Se sitúa allí donde los habitantes no tienen acceso a los museos ni a las galerías de arte, para establecer puentes entre la cultura y la cotidianidad de los habitantes de sectores populares. Es un arte descentralizado, que intenta intervenir los muros de toda la ciudad; pero además, es una actividad que pretende transformar la ciudadanía.

b. Cuestionamiento de los espacios letrados legitimados

El graffiti se distingue de otras expresiones culturales que tradicionalmente han ocupado los espacios públicos. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias *bien pintadas* o impresas, y desafía los lenguajes institucionalizados porque los altera. Sin duda, el graffiti es una expresión que va más allá de una representación gráfica y es al mismo tiempo una acción reivindicativa de lucha social con carácter simbólico. Se trata de una forma de ocupar la ciudad, una escritura insurgente que permite manifestarse y explicitar la presencia y existencia en la realidad concreta.

Al respecto es de particular importancia el aporte de Alicia Ortega al manifestar que la escritura de los graffitis se configuran en “marcas desacralizadoras del texto social; marcas que alteran la fisonomía de la ciudad y que implican la transformación

que sufre un campo al entrar en contacto con el impulso de un elemento extraño o foráneo que atraviesa y redefine un dominio institucional.”³³

De este modo se desarrolla una transformación de la ciudad. El graffiti arrastra y desvía los sentidos propios analíticos y aglomerados del urbanismo. Se constituye en lo que De Certeau denomina como “vagabundeo de la semántica” producido por masas que reinventan la ciudad en ciertas de sus regiones, la exageran en otras, la dislocan, fragmentan y apartan de su orden no obstante inmóvil.

c. Ruptura del canon y la norma artística

El graffiti rompe con la hegemonía discurso público de los códigos estéticos establecidos por el sistema dominante. Da paso a la creación de nuevos códigos según el contexto y su realidad. Es el lado oculto de la ciudad, es la marginación y a través de estos grupos surgen nuevos conocimientos, una nueva cultura; que nos incita a construir paradigmas otros para entender la ciudad, que no sean de carácter opresor ni punitivo.

Esta expresión cultural busca transgredir espacios a lo establecido, crear una forma de comunicación desde lo oculto, lo subterráneo. Los individuos en las comunidades graffiteras se constituyen como actores sociales dispuestos a transgredir con la norma establecida ya que el apoderarse de los espacios es comenzar su propia construcción de ciudad, rompiendo con la creciente institucionalización de esta práctica social. En suma, hay una conciencia del poder que tienen desde su clandestinidad.

En definitiva, el graffiti y el arte urbano, pese a su condición delincuentizada y anónima, permite visibilizar actores y escenarios en busca de una ciudad abierta a la alteridad, pero no bajo el marco de las visiones positivistas que pretenden eliminar las

³³ Alicia Ortega, “El graffiti. Entre la institución y la calle”, En Quipus Revista Andina de Letras N°3, 1995, UASB, Quito, Corporación Editora Nacional, p. 62.

expresiones subalternas y privatizar los espacios públicos. Se debe hacer un esfuerzo epistémico diferente para construir paradigmas sociales, políticos, institucionales y filosóficos que permitan entender que los ciudadanos no son sujetos subordinados al pensamiento hegemónico ni al conocimiento autorizado por el orden dominante.

CAPÍTULO III

ENTRE LA CRIMINALIZACIÓN Y LA TOLERANCIA: LAS POLÍTICAS CULTURALES EN QUITO

¿Creéis que esta ciudad sigue siendo vuestra?
¡Abrid los ojos!

Tom Wolfe. The bonfire of Vanities

3. Introducción

El presente capítulo analiza dos aspectos de la política cultural en Quito y su influencia en la práctica del graffiti, teniendo en cuenta que la calle es un espacio de socialización, expresión de identidades y eje de la transformación urbana. Desde esa óptica se analizan dos proyectos generados en la administración de Augusto Barrera (2009-20014). Estas iniciativas permiten dilucidar la agenda cultural y la relación entre los actores culturales y la institucionalidad en dicho período.

Para este efecto se problematiza, en primer lugar, el manejo de la ciudad según los intereses hegemónicos del mercado y los grupos de poder. Luego se analiza el devaneo de la política cultural desde un mecenazgo vertical y estatista hacia la necesidad de la participación de múltiples sectores sociales. Finalmente se examina la Galería de Arte Urbano de Quito (GAUQ) y el Corredor Cultural Alternativo del Sur (CCAS) como políticas culturales que afectan a la práctica del graffiti.

El énfasis se sitúa en el testimonio y la producción de relatos expresados en el graffiti de las calles de Quito, donde se posiciona una escritura periférica que adopta paulatina legitimidad en los últimos años.

3.1 Quito: ¿objeto o sujeto político?

El hecho de ver a la ciudad como un conjunto de nodos y conexiones múltiples hace necesario hablar de la naturaleza discursiva de la ciudad. En este sentido, hago referencia a una doble categorización que define la identidad de la ciudad. Marco Córdova, catedrático e investigador social, analiza el conglomerado urbano desde dos aristas: la ciudad como objeto y como sujeto político.

a. Ciudad como objeto político

En el primer caso, la ciudad responde a una instrumentalización del juego político de los actores de la sociedad. En esta instancia, la ciudad es articulada a manera de memoria pública para marcar cierto tipo de identidad. La ciudad como objeto político, como efecto de identidad hegemónica se concreta en la llamada arquitectura oficial.

La misma consiste en un tipo de edificaciones que legitiman formas de dominación. La arquitectura oficial, que caracteriza aquellos procesos de urbanización desarrollados por instancias de poder como el Estado, evidencia un dispositivo de instrumentalización del espacio orientado a legitimar y ejercer determinadas formas de dominación. El espacio urbano es formalmente concebido como una frontera de poder.

A través de la creación de plazas, monumentos y edificios de administración pública, se recrea una cultura del ornato, sustentada de acuerdo a una coyuntura histórica por una estética específica. En cierta forma, "estos lugares se convirtieron así en puntos estratégicos para dominar la ciudad por medio de la presencia simbólica del Estado en los lugares de recreo y de reunión [...] El discurso de ornato le sirve al Estado

para apropiarse del espacio urbano, para ordenarlo y controlarlo."³⁴ Hablo entonces de un urbanismo que más allá de las pretensiones técnico-formales sobre las que se desarrolla, busca moldear un espacio político afín al poder.

En la ciudad de Quito es evidente esta operación. Para nombrar un ejemplo cabe destacar la creación de Administraciones Zonales Metropolitanas que, en nombre de la descentralización, descoyuntan en gran medida el accionar de una red de actores sociales de las diferentes zonas. Como testimonio de esta segregación, en el Primer Congreso Distrital de la Culturas organizado por el Municipio de Quito en agosto de 2013, Saydun Chóez representante del Colectivo Luna Sol manifiesta que, a pesar de contar con el apoyo de la Administración del Valle de los Chillos, su trabajo artístico queda relegado únicamente a este sector de la ciudad ya que no existe mayor integración con el resto de gestores culturales a lo largo del distrito. Desde este punto de vista, se puede vislumbrar una suerte de *exclusión política* que se manifiesta en las restricciones al uso del espacio público, así como en la ruptura de los nodos de comunicación entre agentes de cultura. Así lo entiende Choéz:

Este hecho es entendible porque en torno a la novedad de la plaza, del callejón, del parque se aglutinan persona de disímiles condiciones sociales, quienes comparten el discurso estético mientras desarrollan su opinión al respecto. Es decir, es un foro callejero abierto y apto para la conspiración constante.³⁵

La exclusión es política con relación a manifestaciones callejeras que emergen desde los márgenes sociales, por la postura del discurso contestatario de la mayor parte de sus exponentes, sea desde el humor, el gesto, el arte urbano o la canción. Sumado a lo anterior, los procesos de patrimonialización y elitización turística del Centro

³⁴ Natalia Maljuf, *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*, IEP Ediciones, Lima, 1994, p.13-20

³⁵ Entrevista desarrollada el sábado 16 de marzo de 2013 en el marco del Segundo Taller de socialización del Corredor Cultural Alternativo del Sur de Quito, bajo la coordinación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito con la participación de alrededor de 60 colectivos y gestores culturales del sur de la ciudad.

Histórico de la ciudad generan la dispersión y controles de las actividades artístico-culturales con la finalidad de limitar la interacción social y ejercer un control mayor y represión de este tipo de actividades. Esta restricción se hace efectiva a varios niveles. En primer lugar, la cantidad de trámites y permisos burocráticos que impiden la puesta en escena de propuestas de orden artístico. En segunda instancia, el control ejercido por la Policía Metropolitana debido al estigma que recae en las concentraciones públicas sobre las cuales se temen peligros potenciales como violencia, hurto e incluso protesta social.

b. Ciudad como espacio de insurgencias materiales y simbólicas

Los conglomerados urbanos como entidad política se remontan a la época de la polis griega, sustentada en un principio de democracia a partir del cual la participación ciudadana en los asuntos públicos se constituye en el elemento central de la dinámica social. Ser ciudadano en esta época significaba en primer lugar una sola cosa, no ser esclavo. Sin embargo es necesario recordar que allí donde instauraron democracias en sus ciudades, los griegos clásicos consideraron que había que ser varón y mayor de cierta edad para poder detentar la cualidad de la ciudadanía de pleno derecho, con lo que excluyeron de la misma a las mujeres y los niños, que la tendrían de hecho.

Pese a la discriminación y las restricciones sociales, esta perspectiva muestra a la ciudad como un escenario de relaciones sociales múltiples que abre la discusión sobre la constitución de la ciudadanía. Marco Córdova brinda una acepción contemporánea de ciudad que permite estudiarla desde la diversidad y la diferencia:

Un espacio donde se concentra la diversidad y la heterogeneidad en toda su expresión: social, cultural, económica y política. Por ello se produce la

formación de múltiples y simultáneas identidades colectivas. Identidades que en la medida en que internalizan una dimensión valorativa compartida, establecen un campo diferencial entre los actores sociales y consecuentemente una pluralidad de discursos antagónicos que articulan la dinámica constructiva de la realidad. Y si la ciudad es la consecución más evidente de una realidad construida a partir de una práctica material, entonces, la ciudad en sí, se constituye en una producción de sentido social y política.³⁶

Dentro de la ciudad como una construcción social y política aparecen dos grandes tipos de espacios por reconocer en el ambiente urbano. Uno oficial, diseñado por las instituciones y hecho antes de que el ciudadano lo conciba a su manera. Y uno diferencial, que consiste en una marca territorial que se usa e inventa en la medida que el ciudadano lo nombra, lo marca y se apropia.

Asimismo, la noción de límite puede ser útil para comprender que lo que separa el espacio oficial, una frontera que es descubierta únicamente por quien sobrepase sus bordes. Es decir, mientras lo oficial se desplaza, lo mismo hace lo no-oficial, se moviliza por otro lado, por lo menos en tantas ocasiones que exceden la lógica de lo oficialmente esperado. La ciudad en tanto sujeto político permite el debate, como componente esencial de una sociedad que respeta la alteridad y se abre a la exposición de múltiples discursos.

Pese a que Quito en la última década hace múltiples esfuerzos por gestionar una ciudad entendida como *sujeto político*, llevando a cabo iniciativas que aprovechan los espacios públicos, es evidente un sesgo y un cálculo político a la hora de elaborar políticas públicas que visibilizan a actores sociales criminalizados.

³⁶ Marco Córdova. Quito. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad, Ediciones Trama, Quito, 2005, p. 159, 160.

3.2 Política cultural, del mecenazgo a la participación

Aunque se pretenda implantar procesos que tienden a uniformizar culturalmente a las sociedades contemporáneas, no es posible considerar una identidad y una cultura de dimensiones globales. Las políticas culturales constituyen herramientas de acción desarrolladas por los gobiernos locales para regular la actividad de los individuos con miras a implantar cambios sociales.

Desde la óptica de Néstor García Canclini, la política cultural es entendida como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de permitir el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.”³⁷ Estas políticas constituyen herramientas de acción que guían la actividad de los individuos con miras a implantar cambios sociales. En este contexto, sostengo que la política pública debe ser producto de la discusión y diálogo permanente entre amplios sectores sociales, actores políticos, entes gubernamentales e incluso instituciones privadas. De ahí que su formulación, aprobación y puesta en práctica constituye un ejercicio de negociación y cuestionamiento del poder desde los grupos sociales subalternizados.

Históricamente Quito vive múltiples momentos en el desarrollo de políticas culturales. Desde la perspectiva del período neoliberal, la heterogeneidad cultural es vista como un obstáculo para los intereses nacionales. Por ende, la desarticulación entre cultura e identidad nacional constituye una anomalía transitoria que debe ser corregida. De esta forma, se hace hincapié en el establecimiento de una identidad y cultura homogénea como condición de gobernabilidad. En esta etapa, la política cultural es

³⁷ Néstor García Canclini, *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. México. Editorial Grijalbo, 1990. p. 26.

vista únicamente como la suma de las políticas sectoriales relacionadas con el arte, la *alta cultura* y la educación artística.

Frente a esta visión reduccionista de las múltiples expresiones culturales se hace necesario pasar a una gestión participativa de las políticas públicas. Puesto que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen la sociedad. Esto supone un esfuerzo de articulación de todos los agentes que intervienen en el campo cultural: del sector público y el privado; del estado y los diferentes actores de la cultura; del sector artístico y también del de la ciencia y la tecnología; de los grupos mayoritarios y de las comunidades pequeñas, marginadas y las élites económicas, entre otros.

Aunque la tradición latinoamericana históricamente se ha empeñado en desactivar los espacios de democratización y debate político, considero que hay que apostar por actores sociales emergentes. Arturo Escobar apoya esta idea al mencionar que es imprescindible “rescatar la visibilidad y significado de los movimientos sociales en la disputa social y simbólica por la cual pasa la construcción democrática.”³⁸

De ahí que la institucionalización de la política cultural se convierte en un espacio continuo de lucha de prácticas alternativas para conquistar un lugar mayor en la construcción de una sociedad justa y equitativa en términos reales. Para dilucidar esta necesidad concreta dentro de un contexto local, en adelante el estudio se centra en el análisis de las políticas culturales desarrolladas durante el período municipal 2009 – 2014 en la ciudad de Quito.

³⁸ Arturo Escobar, *Política Cultural y Cultura Política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, México, Taurus Editores, 2001. p. 16.

3.3 Políticas culturales en Quito, el marco normativo

Las políticas culturales que se analizan en Quito durante la administración de Augusto Barrera y que se revisan a continuación corresponden a la Galería de Arte Urbano de Quito (GAUQ) y los Corredores Culturales Alternativos del Sur (CCAS). La elección de estas iniciativas responde a la necesidad de encontrar respuesta a una interrogante: estas políticas generan ¿cooptación o participación? En primera instancia el GAUQ se selecciona por su alcance distrital. En el segundo caso, el CCAS responde a una necesidad personal de entender la administración de los procesos culturales al sur de la ciudad. Al ser un habitante de este sector y como joven involucrado en las actividades que se desarrollan en esta zona, busco interpretar esta *actividad pionera* en la inclusión de alteridades y discursos antes relegados. Además, ambas iniciativas, sin ser las únicas generadas por la municipalidad en el período, afectan con particular fuerza al graffiti.

Cabe resaltar que estos proyectos son el resultado de una agenda cultural que, a diferencia de administraciones anteriores, se muestra inclusiva y alineada a cuatro herramientas normativas. La primera es la Constitución Política del Ecuador, que en lo correspondiente a los Derechos Culturales sostiene:

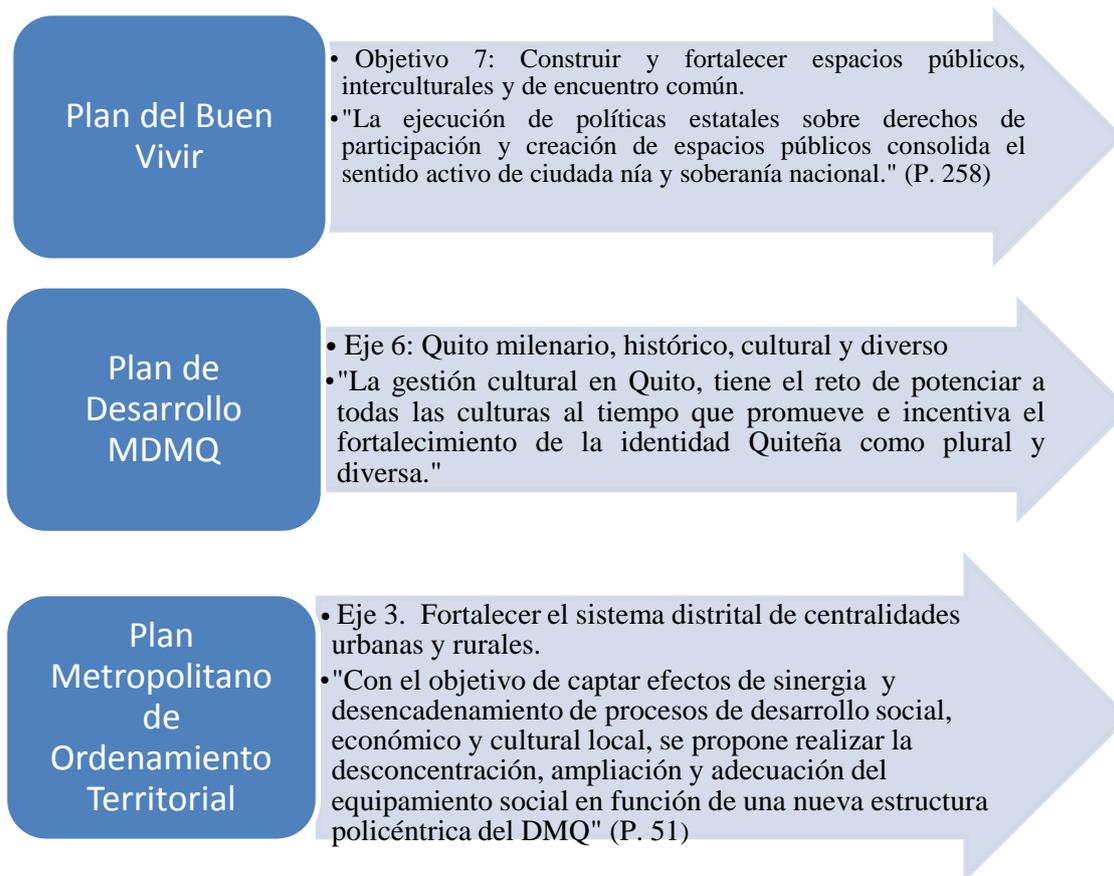
Art. 23. Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de liberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.³⁹

Sumada a la constitución ecuatoriana, las iniciativas metropolitanas están, a su vez alineadas a otros instrumentos normativos como el Plan Nacional para el Buen

³⁹ Asamblea Nacional Constituyente, Constitución política de la República del Ecuador, Sección Cuarta, Cultura y Ciencia, Montecristi, 2008.

Vivir del Ecuador, el Plan de Desarrollo Local del Distrito Metropolitano de Quito y el Plan Metropolitano de Ordenamiento Territorial (PMOT) que en sus artículos más importantes manifiestan la necesidad de fortalecer, repotenciar y visualizar todo tipo de expresiones culturales.

Base legal para la creación de la Galería de Arte Urbano de Quito



Se identifica claramente que la coherencia legal entre lo macro y lo micro surge en un contexto posneoliberal donde los gobiernos locales adquieren una funcionalidad mayor. En el caso de la ciudad de Quito, se busca generar proyectos que, afincados en un marco legal, organicen y manejen el desarrollo cultural del distrito.

Dado que en la actualidad las expresiones culturales se multiplican y las relaciones interurbanas se intensifican por encima de las relaciones transnacionales o

multinacionales, es necesario un análisis crítico de las iniciativas municipales que pretenden un vuelco hacia lo público. Para ello se consideran sus fortalezas y debilidades tomando siempre en cuenta el impacto sobre el graffiti y arte urbano.

3.4 Galería de Arte Urbano de Quito (GAUQ)

Como se mencionó anteriormente, la coyuntura urbana en Quito se encuentra en constante cambio. Se vive un nuevo patrón de urbanización sustentado en el apareamiento de grandes concentraciones urbanas. En esta investigación, en lugar de ver a la densidad demográfica como un problema social, creo que esta concentración dota a la ciudad de la posibilidad de transformarse a través de consensos entre múltiples actores sociales.

En esa línea de ideas, parto de la premisa de que el espacio público debe erigirse como lugar de expresión de la alteridad. Para ello deben manifestarse las tensiones de las voces, actores y expresiones de la ciudad. Es evidente que esta polifonía no es solo una tarea ciudadana, sino que requiere de una institucionalidad y políticas públicas que procesen las diferencias y construyan una integración social no jerarquizada ni excluyente. Asumo además, que las políticas públicas en ciertos momentos asumen el rol de los gestores culturales e institucionalizan su accionar, hecho que en gran medida afecta el rol movilizador de la ciudad.

La alteridad está entendida como una categoría esencial de la existencia humana. Busca la responsabilidad, comunicación y encuentro, a partir de la cual se desarrollará posteriormente sus implicaciones políticas y sociales: políticas de reconocimiento (genéricas y culturales), y su inserción en el campo de la lucha de derechos sociales e individuales. En ese sentido, el objetivo de este acápite es analizar la creación del

GAUQ en tanto dispositivo disciplinario y útil al poder que restringe y cuestiona la agencia del artista urbano contemporáneo.

Así lo entiende el Municipio de Quito en las consideraciones estructurales para la generación de la Galería de Arte Urbano de Quito. Se parte de la necesidad de una “reapropiación de la ciudad que debe implicar la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y antinostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea.”⁴⁰

De ese modo, la calle se configura como el lugar predilecto para la ejecución de esta iniciativa. Para el investigador mexicano Mauricio Rojas, la calle es más que un espacio físico, “es una arteria por donde circula la modernidad con sus técnicas y nuevas fuerzas sociales.”⁴¹ La calle se transforma en un espacio de permanente circulación de lo económico, lo social, lo cultural y, con singularidad especial, lo político. Es el lugar de los encuentros sociales, pero también el lugar de reivindicaciones.

Efectivamente, el documento de generación del GAUQ menciona la existencia de un uso social del espacio urbano débil y disperso. Esta afirmación se justifica en el hecho de que el movimiento moderno convierte al automóvil en el eje del urbanismo, pasando a dominar el espacio público, mientras reduce sustancialmente el ámbito del peatón. El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad y, por lo general, se siente desposeído de espacios abiertos en los que pueda socializar su experiencia personal, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social. Por lo tanto, el GAUQ busca la

⁴⁰ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Secretaría de Cultura, Conceptualizaciones y consideraciones estructurales de análisis para la creación de la Galería de Arte Urbano 2013, Quito, p. 1.

⁴¹ Mauricio Rojas, “Hacia nuevas configuraciones de lo público y privado”, en *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, México, Conacyt, 2007, p. 23

articulación de diversos tipos de espacios de uso público como la ruta Trolebús, Ruta Ciclo-Q, parques y plazas de la ciudad.

La segunda justificación que da pie a la creación del GAUQ se sustenta en el retroceso en el uso y la degradación del espacio público debido a una constante:

Pérdida de calidad, mientras existe a la par a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria y de privatización creciente del espacio público (Plaza Foch), desarrollada de forma entrópica, con notables déficits estéticos. Formas y colores heterogéneos, de muy dispar calidad, se repiten masivamente, invaden la ciudad y conforman el paisaje visual urbano estandarizado, y, en no pocos episodios, banal, que hoy caracteriza las ciudades del mundo.⁴²

Efectivamente, el espacio público se instituye en el escenario principal para la socialización de un conflicto, convirtiéndose en el *performance* necesario para la resolución de esas disputas. Por ello, el GAUQ concibe al arte urbano como la herramienta idónea para la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas, con fines de sensibilización y educación ciudadana. Se abre la puerta a la promoción de expresiones culturales como el graffiti para entender que el espacio público no es un mero contenedor de la obra, sino la evidencia de que la obra incide social y ambientalmente en el entorno y en la reacción del tejido social.

Este diálogo espacial que debe entablar el graffiti es también social y político. En el dominio de la ciudad, el artista está emplazado a provocar interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y la ciudad misma. Este hecho permite preguntarse por el tipo de mensaje que *auspicia* la municipalidad: ¿existe libertad en el contenido de la obra?

En efecto, al revisar la iniciativa, se puede entrever a momentos una debilidad al desplazar el potencial político y la crítica social del graffiti, concentrándose únicamente

⁴² Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Secretaría de Cultura, Conceptualizaciones y consideraciones estructurales de análisis para la creación de la Galería de Arte Urbano 2013, Quito, p. 2.

en un activismo socioambiental. Si bien es cierto que los microactivismos adquieren una dimensión reivindicatoria, no es menos real que se pierde de vista una visión de conjunto social, enfocándose en resultados de menor escala. Para el GAUQ, “el artista debe mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad [...] en este caso con un contenido ambiental que marque pautas en la conciencia y los comportamientos sociales y las buenas prácticas ambientales.”⁴³

Por ello, una limitación que se encuentra al proyecto es ver al graffiti como un vehículo direccionado únicamente hacia mensaje ambiental y afín a una tendencia multiculturalista. Partiendo del enunciado anterior se dirá que, al menos en apariencia, la visión del GAUQ busca un arte parcialmente comprometido con la sociedad. Sin embargo, esta afirmación genera nuevamente al menos dos interrogantes. La primera radica en el enfoque que plantea la propuesta: el graffiti entendido como arte público ¿es realmente político considerando que pasa por el sesgo municipal? Por otro lado, al puntualizar el contenido de las intervenciones bajo un direccionamiento hacia lo socioambiental ¿se desplaza la crítica política del artista y se genera cierta normatización de los contenidos?

Ante estas interrogantes constato que el graffiti sufre una doble operación. La primera tiene que ver con la legitimización y el auspicio (en espacio físico, materiales y recursos económicos) de la práctica, que en todo caso, constituye un avance y reivindicación del arte urbano. Por otro lado, la esencia contestataria y contrahegemónica se ve contrastada; es decir, el graffiti se ve como un arte, pero un arte que no se permite ser crítico sino que se readequa a un mensaje y a la necesidad municipal de mostrar una ciudad aparentemente diversa e incluyente.

Al respecto, el graffitero Julián Campos conocido como *Striker* ofrece

⁴³ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Secretaría de Cultura, Conceptualizaciones y consideraciones estructurales de análisis para la creación de la Galería de Arte Urbano 2013, Quito, p. 2.

elementos que refuerzan este criterio:

Siento que el municipio ha llegado a reconocer el trabajo que desarrollamos como artistas urbanos. Se he generado una relación cooperativa entre las instancias municipales y los graffiteros. Pero sería deseable que tengamos mayor libertad en la ejecución de la obra. Yo, particularmente desarrollo un arte crítico frente a las desigualdades sociales y de algún modo, no he podido ejercerlo en esta iniciativa.⁴⁴

Desde la óptica de Patricio Guerrero, las políticas culturales que afectan al arte urbano generan una *usurpación simbólica*, entendida como la apropiación de símbolos pertenecientes a una cultura para dar la apariencia de diversidad y capitalizarlo en términos de vaciamiento de sentido:

El proceso de usurpación simbólica lo que hace es transformar en signos esos símbolos para poder operarlos desde su intencionalidad política y los construye como símbolos de nuevos sentidos; la usurpación simbólica por tanto no es que niega la dimensión simbólica, sino que la transforma desde los intereses del poder y construye una dinámica simbólica nueva, acorde a la necesidad de su legitimación.⁴⁵

Analizando la exposición anterior es evidente la carencia de libertad creativa para los artistas urbanos ya que desde el inicio del GAUQ se propone un único mensaje posible que limita la exposición y el flujo de criterios y discursos propios de los colectivos urbanos. Si se considera que los graffiteros comúnmente se agrupan en *crews* o colectivos, donde comparten ideologías y la necesidad de espacios donde expresarse, queda claro que la multiplicidad de actores y voces potencialmente contrahegemónicas, en esta iniciativa queda restringida a un mensaje estereotipado y repetido.

⁴⁴ Entrevista desarrollada el martes 11 de marzo de 2014 en el marco del Festival Flujos Urbanos, coordinado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

⁴⁵ Patricio Guerrero, *Usurpación simbólica identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*, Quito, Abya Yala, 2004, p. 91.

Para el colectivo de Sublevarte, formado hace 6 años en el barrio Ciudadela Ibarra al sur de Quito, este es un hecho palpable. Algunos de sus integrantes pertenecen a la Facultad de Artes de la Universidad Central y decidieron agruparse en torno a dos rasgos comunes: el quehacer gráfico y una ideología política de izquierda. Fernando Herrera, representante de la agrupación, manifiesta su resistencia al circuito de promoción y auspicio contemporáneo:

Nosotros, en tanto colectivo cultural, decidimos dar un costado a las convocatorias hechas por el municipio ya que para nosotros es imposible hipotecar nuestra conciencia política a cambio de un par de latas de aerosol. En cambio somos y seguiremos siendo, para las autoridades, un grupo ilegal e ilegítimo pero con una conciencia enteramente contrahegemónica.

Otra de las tensiones que evidencia el desarrollo de políticas en la administración de Augusto Barrera consiste en la poca participación de graffiteros en el GAUQ. El antecedente para esta afirmación data de junio de 2011, cuando el alcalde de Quito y un representante de los movimientos culturales del sur, Fernando Conrado⁴⁶ firman un convenio en el que se define los lugares en los cuales los artistas urbanos podrán expresar la realidad cotidiana representada en este arte.

Además, la suscripción de este compromiso consideró la organización del Primer Congreso sobre demandas de las diversidades juveniles para una construcción de mesas temáticas para las políticas de las identidades juveniles. En segundo lugar se planteó la generación para un financiamiento para la elaboración del Plan Estratégico Juvenil; así como la creación de la organización metropolitana del Quinto Poder Juvenil con representantes locales en el Distrito. Acciones que, dicho sea de paso, no se concretaron hasta la finalización de su período en 2014.

⁴⁶ Información disponible en: <http://www.telegrafo.com.ec/noticias/informacion-general/item/grafiteros-y-alcalde-de-quito-firman-un-acuerdo.html>

Basta echar un vistazo a la lista de artistas considerados para la primera entrega del GAUQ. La lista evidencia dos aspectos: en primer lugar, una repetición de obras de artistas legitimados, y por otro lado, la ausencia de graffiteros de la calle

Cuadro de los artistas urbanos que participan en el GAUQ

| Espacio | Autores | | Obra | Área | Ártistas |
|--|---|-------------------------|-----------------------------------|--------------------------|--|
| Sector La 'Y' | Autor: | Gonzalo Endara Crow | 'Vienen a dar alegría' | 500 m ² | 39 talleristas |
| Puente peatonal Parque de la Tortuga | Autor: | Xavier Calderón (Skypi) | 'Vidaire y Pinturagua' | 750 m ² | 5 artistas |
| Entrada al Túnel Guayasamín | Autor: | Oswaldo Guayasamín | 'Quito' | 32 m ² | 5 artistas |
| Muro Lateral del Colegio Militar Eloy Alfaro | Autor: | Ricardo Dávila | 'La Creación' | 241 m ² | 10 artistas invitados |
| Muro Lateral del Hotel Marriot | Rodrigo Viera Cruz | | 'Retornar a la tierra y sentirla' | 180 m ² | 7 artistas invitados |
| Estación Trolebús de la Villaflores A | Isabel Ullauri, Fausto Villalba, Estiven Mera, Carlos Revelo, César Simbaña, Wellington Duque | | 'La naturaleza y su diversidad' | 320 m ² | 5 artistas |
| Estación Trolebús Villaflores B | Luciano Mogollón, Mario Cicerón Pazmiño, Amílcar Fonseca | | 'Quito Ecológico' | 317 m ² | Vicky Camacho, Julián Castellano, Iván Ney |
| Condominios Quitumbe | Autor: | Nelson Román | Obra: 'Sinfonía de Vida' | Área: 447 m ² | 8 artistas invitados |

Se hace evidente una tensión entre los artistas legitimados o *estudiados* frente a los graffiteros empíricos. Entre los testimonios destaca el de Basik, una chica amante de la literatura y la pintura que mediante sus creaciones busca establecer un puente entre

el arte y la resistencia a la marginación social:

Acudí a las convocatorias del municipio y sus procesos de socialización. Presenté una propuesta novedosa, acorde a los lineamientos establecidos y con un concepto claro. Considero asimismo que como artista urbano debes saber vivir el grafiti legal y el ilegal: el primero es 'donde puedes' y el segundo 'donde quieres'. Sin embargo, el aparato municipal, los nexos, amistades y preferencias subjetivas te van excluyendo, pisoteando y, al final, invisibilizando.⁴⁷

Este testimonio confirma lo difuso de los procesos de selección de artistas dejando en entredicho el sentido de *inclusión* que pretende dar la administración municipal. Entonces el objetivo de la gestión del espacio público para la cultura debe ser la multiplicidad de actividades donde cohabiten distintas trayectorias y sea posible la existencia de una polifonía de voces. Se evidencia que el municipio no logra solventar las presentaciones artísticas a tiempo, generando especial malestar en los sectores creativos.

Por otro lado, dejando de lado la segmentación en lo referente a los actores culturales cabe regresar al enfoque que se le otorga al grafiti. Éste cambia su condición periférica y criminalizada hacia un enfoque novedoso de *arte público*. Arturo Escobar hace una mención a la dimensión política de los actores sociales en la generación de cambios democráticos:

Los movimientos sociales no solo han logrado en algunas instancias transformar las agendas públicas y expandir las fronteras de la política institucional, sino que también, muy significativamente, han luchado por otorgar nuevos significados a las nociones heredadas de ciudadanía, representación y participación política, y como consecuencia, a la propia democracia.⁴⁸

⁴⁷ Entrevista desarrollada el viernes 22 de octubre de 2013 en el Centro Cultural Alternativa Sur, en el sector de Chilibulo al sur de Quito.

⁴⁸ Arturo Escobar, *Política Cultural y Cultura Política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, México, Taurus Editores, 2001. p. 19.

Ahora, es importante manifestar que este logro es resultado de la lucha diaria de artistas y gestores culturales que, desde la calle, la organización social y la academia generan paulatinamente un cambio cualitativo en la percepción de esta actividad. En el ámbito local, este esquema es asumido en mediana escala por el Municipio de Quito para generar experiencias colectivas en el espacio público.

El arte público en democracia deberá ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas, de tal forma que la ciudadanía se convierta en parte de la obra, en términos de intervención, que adquiere todo su alcance y significado en una relación sinérgica de carácter sociocultural.⁴⁹

Desde esta perspectiva, el público es parte determinante de la experiencia espacial que procura la iniciativa, en el sentido que propicia el respeto de los derechos ciudadanos, conduce la participación y democracia. Esta democratización del arte se hace evidente en la descentralización de los espacios a ser intervenidos. Sin embargo, esta estrategia no es otra cosa que una búsqueda del poder por apropiarse de los códigos y discursos marginados históricamente y refuncionalizarlos. Al respecto Guerrero admite que “el poder necesita construir permanentemente nuevas discursividades para su legitimación y ejercicio, las mismas que las hace en el terreno de lo simbólico, para construir así un sentido de realidad sobre quienes lo ejercen.”⁵⁰

El GAUQ da un giro significativo hacia el sur de Quito, sector olvidado por anteriores administraciones. En años pasados se evidencia que la política cultural se marca bajo la clara predisposición de favorecer a la zona norte en torno a la llamada

⁴⁹ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Secretaría de Cultura, Conceptualizaciones y consideraciones estructurales de análisis para la creación de la Galería de Arte Urbano 2013, Quito, p. 3.

⁵⁰ Patricio Guerrero, *Usurpación simbólica identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*, Quito, Abya Yala, 2004, pp. 98, 99.

alta cultura generando imaginarios discriminatorios hacia los habitantes del sur sobre quienes se genera una visión peyorativa reduciéndola a la llamada *cultura popular*.

Uno de los aspectos más importantes en esta dialéctica ha sido la marcada diferenciación, tanto de carácter espacial como en términos de identidad, existente entre la zona norte y la zona sur de la ciudad. Por lo tanto éste es uno de los puntos destacables de la Galería de Arte Urbano de Quito: la búsqueda por atenuar los efectos de la heterogeneidad espacial propia de la ciudad que históricamente se instrumentalizó para estigmatizar a los pobladores del sur de Quito.

El GAUQ busca convertirse en un modelo de exhibición de arte urbano como herramienta para lograr un uso democrático de la ciudad. Es de vital importancia entonces tener en cuenta que la apropiación del espacio público, como todas las expresiones y modificaciones de la organización territorial, debe evadir perspectivas fisicalistas, espacialistas que descuidan el componente político implícito en cada intervención.

Asimismo, hay que tomar en cuenta que las iniciativas y políticas culturales no deben ser vistas desde una óptica binaria. Su eficacia estará definida en tanto los grupos sociales y los habitantes de la ciudad les otorguen un significado, un valor y una connotación. Por ello, a pesar de que el GAUQ plantea la necesidad de buscar alternativas de visibilización de actores y artistas, olvida la figura de la cogestión, lo que impide una gestión integral y participativa de la ciudad.

En definitiva, es necesario superar la visión institucional que propone solamente soluciones técnicas que no resuelven las problemáticas planteadas, pues no son capaces de movilizar a los ciudadanos para luchar por el mejoramiento de su ciudad. Pese a sus limitaciones, la Galería de Arte Urbano de Quito aparece como un primer intento de apropiación coordinado del espacio público con presupuesto, seguimiento y una

organización coherente con la realidad social. Es un intento innovador en el contexto local que se configura como un instrumento democratizador de los espacios públicos en la capital. Sin embargo, esta propuesta esconde un proceso hegemónico, de convencimiento y difusión aparente de la alteridad que permite al poder atenuar los efectos políticos del grafiti.

El poder busca construir una alteridad en función de sus intereses políticos, por lo que necesita de la usurpación simbólica; con esos símbolos, que comparten dos identidades diferenciadas, establece un nexo simbólico, un discurso de verdad que manipula la identidad, que le permite conseguir un objetivo político.⁵¹

En otros términos, la administración municipal busca construir un arte urbano vaciado, controlado en su temática y contenido, pretende resemantizar el sentido de esta práctica cultural, de readaptar la ritualidad para reafirmar su control y establecer una alteridad readaptada a intereses políticos.

3.5 Corredores Culturales Alternativos del Sur (CCAS)

En la actualidad se reconoce que los procesos culturales son construcciones que nacen desde la unidad simbólica y las diferenciaciones propias de cada territorio nacional. Pero la cultura es además un espacio donde los grupos sociales se proyectan hacia el futuro, donde elaboran práctica e imaginariamente sus conflictos de identidad para implementarlos sistemáticamente en las luchas sociales.

La concepción de interculturalidad que se maneja en este análisis insiste en el conflicto y las tensiones inherentes a cada configuración cultural. Alejandro Grimson sostiene que la “interculturalidad no significa que existan culturas homogéneas en

⁵¹ Patricio Guerrero, *Usurpación simbólica identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*, Quito, Abya Yala, 2004, p. 109.

contacto; antes bien, permite revelar las interpretaciones múltiples entre configuraciones culturales.”⁵² Entonces, la tarea no consiste en borrar las diferencias, sino repensar la noción de política cultural tomando en cuenta la intersección de configuraciones culturales, superpuestas y diferentes que pese a sus distancias pueden generar contacto y puentes comunes de trabajo entre actores culturales e instituciones públicas.

Para comprender las tensiones existentes entre el graffiti y las instituciones sociales conviene mencionar las acciones emprendidas por los gobiernos locales respecto a ordenanzas que regulan y norman la práctica del graffiti. Para el investigador colombiano Armando Silva, la “operación graffiti”⁵³ consta de tres niveles para su funcionamiento: preoperativo, operativo y postoperativo. El nivel preoperativo se caracteriza por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad de quien realiza el producto visual. El nivel operativo es la teatralización del mensaje dentro de la ciudad, es decir, el impacto que tiene en la sociedad receptora y la forma en la que se entiende el mensaje. Finalmente, el nivel postoperativo se identifica por la fugacidad del graffiti mismo, que está relacionada directamente con el control social. En otras palabras, entre más criticidad se exprese en el graffiti, más rápidamente será intervenido por las autoridades. Si en el nivel postoperativo el graffiti es borrado con mucha rapidez, su eficacia disminuirá porque los ciudadanos tendrán menos posibilidades de acceder al mensaje e identificarse con éste.

En el caso de la ciudad de Quito se vive una dialéctica represión-promoción. Profundizando en el funcionamiento de esta paradoja, vemos que, en su condición de ilegalidad, el graffiti es objeto de control por parte de las autoridades. Son intentos de

⁵² Alejandro Grimson, *Los límites de la Cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2011. p. 191.

⁵³ Armando Silva. “*La Ciudad como Comunicación*”. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Bogotá, 2004, p. 2.

criminalización de esta manifestación urbana que se enmarcan en las políticas de regulación del espacio público. Estos efectos están mediados en gran parte por las lógicas de consumo y el entramado de lo que Slavoj Žižek denomina *lógica cultural del capitalismo*⁵⁴.

En primera instancia, cabe señalar que el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito publica la Ordenanza N° 332 expedida en el año 2010. En su artículo 104, correspondiente al uso del espacio público, sostiene que serán reprimidos con multa de 0,5% de la Remuneración Básica Unificada Mensual quienes cometan las siguientes contravenciones:

Atentar contra la mampostería o bienes que constituyeren espacio público o privado, y formen parte del mobiliario urbano, perpetrando sobre ellos rayados, pintas, graffitis, ubicación de afiches en zonas no autorizadas y similares a través de toda expresión escrita de cualquier naturaleza, realizadas con cualquier tipo de spray, brocha, pincel y pinturas, o con cualquier otro elemento de similares características.⁵⁵

Dada esta normativa se pueden observar tres pilares fundamentales sobre los que se asienta. Por un lado, las políticas de patrimonialización de los espacios públicos, que inician en el Centro Histórico de la ciudad y se extienden paulatinamente a otros sectores con un *afán cívico* y de control de la contaminación visual. Por otro lado, los altos costos monetarios que implica la limpieza del mobiliario urbano⁵⁶. Finalmente, con la aplicación de esta ordenanza queda claro que una de las principales preocupaciones de las autoridades municipales es mantener la vigilancia sobre la

⁵⁴ El filósofo esloveno Slavoj Žižek sostiene que el multiculturalismo es una ideología eurocentrista al servicio del capitalismo y la globalización. Celebra y se apropia de la diferencia para explotarla económicamente.

⁵⁵ Ordenanza Metropolitana N° 322, disponible en http://www.quitoambiente.gob.ec/web/index.php?option=com_k2&view=item&id=128%3Aordenanza-metropolitana-no-332&lang=es

⁵⁶ Según el último informe del departamento de Espacio Público de la Administración Zonal Centro de Quito, solamente en los meses de marzo, abril y mayo de 2011, la cuadrilla municipal pintó de blanco 1 540 graffitis y su egreso fue de 12 422 dólares. Disponible en <http://alturl.com/oevyp>

ciudad, no por el bienestar de los ciudadanos, sino para aumentar su control sobre los canales de comunicación que en ella puedan darse.

Sin embargo, pese al aparente control que surge a partir de la legislación, este tipo de regulaciones son herramientas que empiezan a ser cuestionadas. Sus efectos se muestran contraproducentes respecto de los objetivos para los que habían sido concebidas. No sólo no están consiguiendo eliminar el graffiti sino que, al contrario de lo que pretendían, asisten a una proliferación de lo que se puede llamar *mal graffiti*. Esto se debe a que los artistas urbanos se ven obligados a trabajar rápidamente para no ser localizados. El remedio resulta peor que la enfermedad.

A propósito de este enunciado, cito a dos graffiteros de la ciudad con visiones opuestas sobre lo dicho anteriormente. El primero de ellos es Ricardo López, quien desarrolla su arte bajo el pseudónimo de *Rick*. El artista urbano defiende tanto la forma como el contenido de la obra.

El mensaje y la técnica son imprescindibles y van de la mano a la hora de generar un mensaje potente. Es mejor tomarse el tiempo necesario para crear una pieza nítida, reflexiva y con un contenido bastante claro para quien lo observe. Tomando en cuenta que el tiempo es un factor ineludible, la oscuridad debe tornarse en una aliada para que la obra no dé espacio interpretaciones erradas. En definitiva, si sales y haces cualquier garabato, pierdes tu tiempo.

En el testimonio se manifiesta una voz de descontento con el aspecto de algunos graffitis. López recomienda la clandestinidad y la noche como elementos necesarios para evadir el control punitivo en la ciudad. Su óptica deja entrever que el *mal graffiti* resulta un gasto innecesario de energía y espacio.

Para evidenciar el otro lado conviene hacer eco de las palabras de Paulo Ayala, conocido como *Nitro* para quien no existe un graffiti bueno o malo, sino que su ejecución va de la mano con la legitimidad:

No se puede reducir el tema a un binarismo. El grafiti es espontáneo y, casi siempre, requiere de velocidad del ejecutor. En todo caso, la ilegalidad en la que hemos tenido que desarrollar este arte impide un mayor desarrollo de la técnica durante la realización de la obra. Si lo pones en esos términos, el grafiti no es 'malo', lo son las políticas restrictivas de la ciudad.⁵⁷

Pese a las posturas aparentemente divergentes se entrevé en ambos testimonios una voz crítica hacia la administración del espacio público. Queda claro que el hecho de que un grafiti sea ilegal no quita que sea legítimo, ya que como podemos darnos cuenta al leer los grafitis de cualquier ciudad, se representan pensamientos, deseos, aspiraciones, necesidades y sobre todo sus resistencias. El grafiti se constituye en una expresión de alivio, de inspiración y movilización, hecho que lo convierte en un vehículo estratégico políticamente.

Por este motivo, las mismas instituciones públicas desarrollan planes y proyectos que entran en el círculo de las políticas afirmativas para socializar los espacios públicos. Así lo admite Javier Ballaz, al mencionar que “el efecto comercializante o turístico del grafiti conforma una paradoja, ya que muchas veces se dan bajo la misma jurisdicción, se prohíbe la parte no regulable mientras se auspicia, en el caso de las ciudades artísticamente más vanguardistas, la parte 'vendible'.”⁵⁸

Una muestra de esta lógica es la iniciativa de la Municipalidad de Quito denominada Corredor Cultural Alternativo del Sur (C.C.A.S). La propuesta busca visibilizar las actividades culturales del sur de la ciudad:

Hay en el SUR de la ciudad una amplia, rica, diversa e intercultural expresión de una oferta cultural ancestral, moderna y contemporánea, que representa la diversidad poblacional que se ha conformado en este territorio de la ciudad,

⁵⁷ Entrevista desarrollada el viernes 14 de marzo de 2014 en el marco del Festival Flujos Urbanos, coordinado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

⁵⁸ Xavier Ballaz, “El grafiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano”, en Revista Asociación Española de Neuropsiquiatría, N° 42, Madrid, 2009, p. 134.

fruto de las generaciones que habitaron por primera vez esta parte de la ciudad, y de las posteriores migraciones que han llegado de muchas partes del país e incluso de otros países del continente.⁵⁹

Uno de los puntos fuertes de la propuesta consiste en destacar la heterogeneidad cultural de este sector de la ciudad, generando un efecto performativo que rompe con el imaginario de la categorización social en la capital. Como se mencionó anteriormente, la memoria colectiva del habitante de Quito adviene desde sus primeras etapas de formación, un esquema de organización basado en una categorización social, el mismo que lejos de evolucionar tras la reivindicación socio-cultural que se consolida en los años 90, se reproduce con matices hasta la actualidad.

Este hecho se contrasta con un riesgo evidente entre gestores culturales y la institucionalidad y es el hecho de que la iniciativa del CCAS invisibiliza los conflictos. En efecto, la idea de participación en festivales e iniciativas de promoción artística dar posibilidades de que *los otros* se inserten en un tiempo y espacio simbólicos, en los que aparentemente todos son iguales. Esto muestra un nuevo tipo de ejercicio del poder a través del cual se invisibiliza los conflictos e intereses inherentes a estos actores sociales.

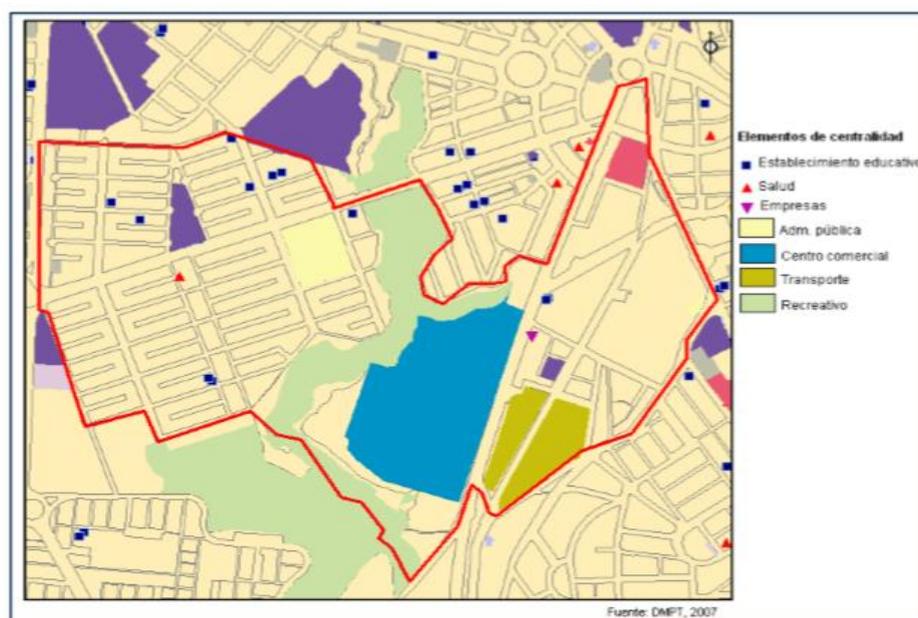
Por ello, es importante mencionar que el proyecto de los CCAS pretende visibilizar las nuevas centralidades urbanas de la capital. Al respecto, Alexandra Mena admite que Quito es una ciudad en donde se produce un desplazamiento progresivo de las actividades de centralidad. “Es así que, se ha pasado de un solo espacio central, el Centro Histórico, a un área multipolarizada que está formada por varios centros. Estas nuevas centralidades se han ubicado en la zona norte, en un principio, en el barrio de La Mariscal y, posteriormente entre el sector de las avenidas Amazonas y Naciones

⁵⁹ Proyecto de C.C.A.S. *Un Corredor Cultural Alternativo del Sur... por donde cruce la re-creación y el disfrute de las culturas*, Quito, p.10. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/127947050/documento-corredor-pdf>

Unidas”⁶⁰ para luego asentarse en el sur de Quito, con mayor preeminencia en el sector de la Villaflora.

En efecto, el redondel de la Villaflora es uno de los sitios de mayor confluencia sobre la zona sur y el nodo central que, gracias a su ubicación estratégica le permite articular las iniciativas culturales en un entorno donde además aparecen centros financieros, instituciones educativas, nodos de comunicación, entre otros.

Centralidad de la Villaflora



Tomado de Alexandra Mena. *Las nuevas centralidades urbanas del Distrito Metropolitano de Quito*. Quito, 2005, p. 22.

Visto de ese modo, la iniciativa trabaja desde la centralidad que ofrece el sector de la Villaflora al sur de Quito y se expande en una red de gestores y actores culturales. En su parte medular, el documento de socialización del proyecto manifiesta la necesidad de trabajar de manera conjunta. En definitiva se busca:

⁶⁰ Alexandra Mena. *Las nuevas centralidades urbanas del Distrito Metropolitano de Quito*. Quito, Trama, 2005, p. 14.

Intervenir [...] en el sur de la ciudad conformando un corredor que albergue lugares de encuentro cultural y sus puntos de conexión, en un trabajo que incluye obra pública física para mejorarlos, hacer nuevas construcciones y dotarlos de la mejor manera posible, para que allí pueda circular una oferta cultural consensuada y construida colectivamente con las personas que habitan estos territorios.⁶¹

Al respecto, la *intervención* a la que hace referencia el enunciado anterior puede prestarse para diferentes lecturas. Inicialmente podría entenderse como una iniciativa que pretende democratizar los espacios y las expresiones culturales en la ciudad. Pero, al mismo tiempo, puede verse como táctica de asimilación y normativización del graffiti entre una de las prácticas artísticas que concibe el proyecto. No obstante, estas posibilidades permiten reevaluar el papel del artista urbano en la ciudad. Al respecto, Gabriel Buitrón, artista urbano y consultor asociado de la organización activista de izquierda DiablUma, sostiene:

Estoy de acuerdo con que el Municipio otorgue espacios para la práctica del graffiti. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la institucionalización del graffiti implica la imposición de temáticas a la práctica. Sobre este punto estoy en total desacuerdo. Más bien, soy partícipe de la idea de socializar espacios porque parto de la realidad de que cada artista urbano aprovecha cualquier área para depurar su técnica y potenciar su mensaje. Por ello, el hecho de que me entreguen un muro no es malo en sí mismo y no implica que pierda mi criticidad política.⁶²

Es interesante analizar el uso que hacen los gestores culturales de las políticas culturales. Lejos de asumirla como suerte de prohibición y estandarización de contenidos, la entienden como una nueva etapa en la práctica cultural. Se entiende que los tiempos, la ciudad, las formas de vivirla y las estrategias de gestión de la misma son

⁶¹ Proyecto de C.C.A.S. *Un Corredor Cultural Alternativo del Sur... por donde cruce la re-creación y el disfrute de las culturas*. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/127947050/documento-corredor-pdf>

⁶² Entrevista desarrollada el sábado 16 de marzo de 2013 en el marco del Segundo Taller de socialización del Corredor Cultural Alternativo del Sur de Quito, bajo la coordinación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito con la participación de alrededor de 60 colectivos y gestores culturales del sur de la ciudad.

cambiantes, y por lo tanto, su práctica también desarrolla nuevas facetas y categorías. Al respecto Víctor Manuel Rodríguez se muestra a favor de una política cultural mediadora conducente a la democracia en el sentido de que “lo único que ella puede proponerse es encontrar unos arreglos institucionales básicos que permitan dar paso a los intereses sustantivos de los individuos y los grupos sociales.”⁶³ Estos arreglos no deben facilitar, otorgar o promover la hegemonía cultural de un grupo, sino solamente crear un marco institucional de posibilidades, a través del cual los individuos y los diversos grupos de la sociedad puedan materializar sus intereses. Se busca establecer una garantía mínima para que este arreglo institucional vele por el aporte de recursos institucionales, organizacionales e ideológicos de manera que nadie se vea excluido o favorecido.

Es evidente que esas políticas nunca obtienen un equilibrio perfecto, no obstante conviene insistir en la multiplicidad de actores tanto civiles, como privados en la consecución de políticas culturales. Ni el Estado ni los gobiernos locales entonces pueden arrogarse el derecho de poseer un principio de autoridad cultural que determine la dinámica y los circuitos propios de los gestores culturales.

Asimismo, queda claro que las políticas culturales en Latinoamérica han superado el rol de mecenazgo y el tradicionalismo esencialista. Sin embargo, se deben tener presentes los peligros del estatismo populista, que a cuenta de una inversión monetaria importante y un aparato burocrático multicultural puede intervenir en los contenidos y la potencia contrahegemónica de expresiones culturales como el graffiti. Es decir, el estado fomenta el desarrollo de políticas culturales aparentemente renovadoras en torno a una intención política de corte populista y electoral. La tarea está en apoyarse en las redes de cooperación y comunicación ya establecidos entre gestores

⁶³ Víctor Manuel Rodríguez, *Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura. Retos y Límites de sus temas recurrentes*, Organización de Estados Iberoamericanos, México, 1980, p. 9.

y actores culturales para concretar una contrapropuesta que permita el manejo adecuado de una iniciativa que, después de una amplia socialización y discusión, pueda convertirse en una iniciativa que visibilice la producción artística y cultural que se desarrolla en el sur de la ciudad.

En definitiva una buena política cultural no es la que asume en forma exclusiva la organización del desarrollo cultural en relación con las necesidades utilitarias de las mayorías, sino que abarca también los movimientos de juego y experimentación, promueve las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva. Por ello es importante entender que, en primer lugar, el municipio de Quito busca elaborar una construcción imaginada de la ciudad, que a su vez media con los intereses concretos de quienes ejercen el poder y que pretenden que el grafiti se convierta en un instrumento estético vaciado en su sentido político.

Hay que apuntar al ejercicio del arte urbano pensado como un vehículo de producción táctica, en el que los sectores subalternos construyen una *trinchera efímera de lucha de sentidos* frente al poder que impugnan políticamente durante ese momento. El grafiti en potencia busca transformar las relaciones estructurales de poder inequitativas pero sobre todo para la reafirmación de discursos marginalizados históricamente.

CAPÍTULO IV

CRÓNICA DE UN GRAFFITERO EN LA CIUDAD

Los jóvenes marcan su territorio con aerosol. [...] Crean tatuajes en la urbe, de la misma manera que tatúan sus cuerpos.

Fernando Carrión. Eduardo Kingman. Quito Imaginado.

4. Quito, esa ciudad múltiple

Quito despierta agitada. Sus calles estrechas y largas de a poco se llenan de autos. Las personas se amontonan en las estaciones de bus y a empujones pugnan por ingresar en alguno. Casi a diario la rutina de los quiteños los lleva a frecuentar espacios atiborrados de gente; sin embargo, por la premura del transitar ciudadano, casi nunca se aprecia el paisaje, o se mira al resto y, menos aún, se entablan diálogos con los otros.

Se trata de una especie de ir y venir precario, en el que no se establecen vínculos con los semejantes. El escape y la huida nos sobrepasan, la desconfianza y el recelo imperan. La distancia con los extraños es una constante.

En este capítulo, parto de la premisa de que existen tantas ciudades posibles como habitantes de las mismas. Un sinnúmero de expectativas, tensiones, experiencias y proyectos se fraguan alrededor de ella. Ciudad es un concepto que revela pluralidad y diferencia en varias dimensiones: la condición social (polarización ricos-pobres), la étnica (afros, blancos, mestizos), las actividades (industria, comercio). La ciudad es el espacio social construido con la mayor diversidad.

Aún dentro de esa diversidad, parece que los habitantes urbanos establecen sus vidas bajo una lógica del miedo de la que se desprenden inseguridad, discriminación y segregación para con todos aquellos desconocidos y diversos. Como si un halo de peligrosidad se vislumbrara en la pluralidad que nos rodea. De este alejamiento entre

iguales, característico del individualismo propio de la modernidad, se valen las instituciones de gobierno para afianzar y legitimar acciones de vigilancia y control.

Quito, capital del Ecuador, cuenta con más de dos millones de habitantes. La ciudad se encuentra dividida en zonas que no escapan a los binarismos: norte-sur, riqueza-pobreza, blanco-indio. Estas construcciones discriminatorias rigen, con ciertas excepciones, la política pública y la gestión municipal del siglo XXI. Entonces, desde la perspectiva positivista, en la ciudad se busca ejercer el control desde una doble operación:

En primer lugar, la generación de un espacio privado y excluyente. La organización racional debe eliminar las contaminaciones físicas, mentales y políticas que pudieran comprometerla. En este punto cabe mencionar los procesos de sustitución de las resistencias y discursos subalternos, y para ello invierte cada año mayor cantidad de fondos públicos para *precautelar* la paz pública.

Esta inversión guarda un trasfondo del que no todos se percatan. Mientras el discurso municipal llama a tomarse las calles, detrás de la seguridad y aparente libertad, se ocultan estrategias coercitivas que tienden a la privatización del espacio público. Las calles y plazas se tornan sitios con acceso restringido, con menos libertades, estructurados para el consumo y para personas selectas. Así es como se entiende que el espacio público se diseñe tomando en cuenta las demandas del mercado turístico, en las que prevalecen las actividades comerciales, de consumo y de ocio, cuando debería ser todo lo contrario.

En efecto, la idea de regeneración urbana se basa en estrategias del marketing para “vender los proyectos”, entendiendo su venta como la aceptación popular, la concurrencia masiva y el apoyo ciudadano a las obras. El propósito de mercadear sectores regenerados de una ciudad es promover procesos de residencia, consumo y

producción en detrimento de actividades culturales o contrahegemónicas. En esta concepción, la ciudad aparece como mercancía a vender, y los ciudadanos se convierten en consumidores que tienen derechos en tanto compran, consumen y pasean.

Sumado a lo anterior para el antropólogo Henry Allán, la regeneración urbana no solo beneficia a intereses económicos privados sino que tiene una dimensión de legitimación del poder represivo de la administración municipal:

La figura del líder populista cumple además una función crucial para la auto legitimación de estas élites políticas renovadoras. Ya que el líder y sus seguidores son vistos como la anti-razón y la antimodernidad que impiden el progreso del país, se justifica la existencia de estas élites, en tanto estas tienen la responsabilidad moral de dirigir al país hacia la anhelada modernidad y, además, tienen la obligación de orientar a las masas sobre cuáles son sus verdaderos intereses, alertándolas sobre cómo los demagogos se aprovechan de ellas.⁶⁴

Por ello es indispensable pensar en que la función principal del espacio público, más allá de albergar las formalidades de la política, debe evidenciar el sentido de lo político en la vida social. Es que lo público se define no por el libre acceso, sino por el uso que se le pueda dar. Desde la perspectiva del colombiano Jesús Martín Barbero, este proceso de las ciudades latinoamericanas tiene que ver con la abundancia en masificación de estructuras y servicios, que al mismo tiempo conlleva a la fragmentación socio-cultural. Esto implica que los cambios que la modernización y urbanización traen a las ciudades latinoamericanas afectan de manera gravitante sus dinámicas culturales.

Si de un lado, urbanización significa acceso a los servicios (agua potable, energía, salud, educación), descomposición de las relaciones patriarcales, y

⁶⁴ Henry Allán, *Regeneración urbana y exclusión social en la ciudad de Guayaquil*, Tesis previa a la obtención del título en Maestría en Ciencias Sociales con mención en Ciencia Política, Flacso, Quito, 2010, p. 49.

cierta visibilidad y legitimación de las culturas populares, de otro significa también desarraigo y crecimiento de la marginación, la radical separación entre trabajo y vida, y la pérdida constante de memoria urbana.⁶⁵

En ese sentido, esta ciudad tradicional, “al privilegiar el progreso, hace olvidar su condición de posibilidad, el espacio mismo, que se vuelve lo impensado de una tecnología científica y política. Así funciona la ciudad-concepto, lugar de transformaciones y de apropiaciones, objeto de intervenciones pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos.”⁶⁶ Por este motivo, la comprensión de nuestra modernidad periférica es imprescindible para pensar en conjunto procesos de innovación, resistencia e insurgencia, así como otras dimensiones de la vida diaria que comprenden la tecnología, la política y los nuevos espacios comunicacionales.

De la mano con los cambios advertidos, uno de las principales transformaciones llega con la tecnología. Actualmente ya no hace falta salir de los hogares ya que una *ciudad virtual* está al alcance con solo sentarse frente al televisor o encender la computadora. El nivel de intervención mediática define las percepciones que la gente genera respecto de su entorno; es decir, las personas se privan de su vínculo real con el territorio y con sus semejantes, y los medios narran lo que sucede en el exterior. Con ello, asistimos a una reconfiguración de las esferas de lo público y privado: el encierro y el escape ya no implican ausencia gracias a las *bondades* de la tecnología. Ahora, el miedo supera la capacidad interactiva de las personas.

Una de las tesis fundamentales de Martín Barbero es que las ciudades se deben entender sobrepasando los criterios urbanísticos y arquitectónicos. El autor propone que la ciudad es un espacio comunicacional, que a través de la complejidad de su territorio y

⁶⁵Jesús Martín Barbero, Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2002, p. 280.

⁶⁶ Michel de Certeau, “*Andares de la ciudad*”, La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p.106.

de las prácticas de sus habitantes, irradia significaciones. Ahora bien, se señala también que la disposición urbanística de la ciudad va de la mano con el modelo informacional de la comunicación centrado en los flujos.

Por esta razón, se estimula la circulación apresurada de personas, más no su encuentro e intercambio. Antes en la ciudad de Quito, en los años 60, las plazas tenían una centralidad poco cuestionada. La plaza era pública y en ella se evidenciaban espacios compartidos y sobre todo no discriminatorios. Veo que en la actualidad existen disputas por los usos y apropiaciones del espacio público que no permiten hacer de él un lugar de disfrute y vivencia de lo social, artístico y cultural.

Entonces se debe manifestar, abiertamente, que el espacio público responde a las necesidades y requerimientos del poder hegemónico. De este modo, resulta que el diseño de los lugares públicos no es neutral. Varios teóricos han trabajado sobre el tema: Senett denunciaba un declive de la vida pública; por su parte, Bauman indica que existe una pérdida de la vida colectiva, es decir, los espacios públicos existen pero son no civiles, por ende, no animan a la gente a permanecer y hacer vida pública.

No todo es malo al final. Aún dentro de la vigilancia extrema, de la dependencia tecnológica y de la privatización de lo público, también se generan constantemente renovadas formas de encuentro y de estar juntos dice Martín Barbero. Esto lleva a pensar que la perspectiva del espacio y del tiempo alrededor de la urbe es distinta para quienes todavía la transitan ya sea a pie, en bus o en vehículos particulares. La dinámica diaria hace que se afiancen modos específicos de pertenencia, identidad y alteridad con un territorio dependiendo de las formas de vivenciarlo.

Por esta razón, dentro de los procesos de modernización que viven las actuales urbes en Latinoamérica, es necesario reconocer que cada ciudad tiene formas propias de contarse que dependen esencialmente de sus habitantes, de sus vivencias, relatos y

memorias. Está claro que cada persona dependiendo de sus cargas sociales y culturales vive la ciudad de una forma peculiar tanto material como simbólicamente.

El estudio de la ciudad y de sus expresiones culturales, por tanto, requiere de un giro hacia los imaginarios sociales, para hacer frente al embate de los funcionalismos arquitectónicos y las estéticas racionalistas que la ven como sistema cerrado, de partes nítidamente delimitadas y sometidas a un régimen fijo. Es decir que “la figura de la ciudad tiene menos que ver con la alta regularidad de los modelos expertos del edificar que con el mosaico artesanal del habitar”⁶⁷; lo esencial es dar cabida a las sensibilidades que se desbordan de la experiencia urbana.

Al incluir la esfera sensible se da paso a la construcción de narrativas, de visiones otras, heterogéneas y plurales. Ser habitante de la ciudad se convierte en una suerte de experiencia única. Es decir, los relatos de ciudad se enriquecen desde las múltiples aristas que le aportan sus habitantes. Entonces, cabe enfatizar que la ciudad no es un ente total y unitario, sino que se dinamiza y evoluciona, de ahí, lo vital de revitalizar los conflictos y quiebres que la hacen diversa.

El problema radica en que las rupturas, diversidades y diferencias nos aterran debido a la sombra de inseguridad casi patológica que caracteriza las sociedades modernas. Es así que se justifica la represión y persecución a los potenciales criminales: jóvenes, habitantes de las periferias, caminantes nocturnos, artistas callejeros, entre otros. La violencia y la discriminación se vuelven constantes y hasta se naturalizan.

A pesar de la conflictividad que acarrea la diferencia en el ámbito urbano, hay quienes se atreven a habitar la ciudad desde su visión. Sin duda, vivir desde y a partir del arte callejero hace que se avizoren dinámicas y pensamientos que no le hacen juego a la institucionalidad del poder y de las leyes. En consecuencia, la actividad del

⁶⁷ Martín Barbero, Jesús. Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, p. 275.

graffitero asume características especiales porque subvierte los conceptos, códigos, modelos e ideales de lo que se considera adecuado dentro de la normativa social.

4.1 “Sedentariza y reinarás”: el caminante y el graffitero como marcas de insurgencia simbólica

En medio de este panorama de resistencias, la figura del graffitero al igual que el caminante desarrolla una retórica específica. Tal como lo expresa De Certeau, “hay una retórica del andar. El arte de ‘dar vuelta’ a las frases tiene como equivalente un arte de dar la vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos.”⁶⁸ En definitiva, la ciudad no es el escenario de una pérdida irremediable del sentido. En la ciudad, las identidades se diversifican pero no se eliminan. Aquí encuentro el motivo fundamental para ejercer el graffiti: reafirmar mi actitud crítica hacia el sistema dominante, no desde los espacios legitimados de la política, sino desde la calle, mi espacio vital, bajo mis propios métodos y mis propios tiempos.

De ese modo, adopto el género testimonial como herramienta metodológica y política para dar cuenta de la práctica del graffiti como una de las múltiples estrategias artísticas, culturales y comunicacionales que se desarrolla desde la subalternización. Este es un esfuerzo por conciliar la calle y la academia, lo empírico y lo teórico, entendiendo que la meta de los investigadores sociales contemporáneos consiste en entender las fisuras y la heterogeneidad de la realidad latinoamericana.

Michel Maffesoli habla de una *vida errante* como parte constitutiva del habitante de la ciudad contemporánea. Más que una condición de movilidad, ésta supone un quiebre del proyecto de modernidad. El teórico francés acepta que la modernidad se muestra porosa e impotente ante el influjo cada vez más potente de los

⁶⁸Michel de Certeau, “*Andares de la ciudad*”, La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p.112.

caminantes. Este flujo no solo implica cuerpos sino, y sobre todo, ideas y sentires. En efecto, nuestras sociedades se desarrollan en torno al movimiento. Esta vida errante permite salir del confinamiento establecido por las instituciones sociales. La escuela, la fábrica, el domicilio son dejados de lado junto al relato vacío de la hiperproductividad y del progreso infinito.

En mi caso particular, es la industria cultural la que eclipsó mi tiempo y parte de mi agencia durante los años de secundaria. Sin embargo, años después trabajé y fortalecí mi conciencia social. Armado de ideas encontré en el dibujo, el modo de plantear una criticidad que se distanciaba de la política formal. Luego de un proceso de instrucción y de construcción creativa, desarrollé un proyecto que intenta cuestionar el poder desde lo visual.⁶⁹

Gracias al influjo de la tecnología, un abanico de posibilidades creativas ha despertado mayoritariamente en los jóvenes un interés abrumador por los formatos visuales y auditivos, lo que fomenta su capacidad expresiva y los motiva a emprendimientos artísticos que permiten construir y afianzar identidades. En el caso del artista urbano, se trata de un caminante cuya vida nómada hace que la calle y las paredes se conviertan en su espacio de acción, enunciación y denuncia. A través de los dibujos y trazos, convertimos la vivencia urbana en un ejercicio simbólico que nos vuelve actores políticos.

Son las dos de la mañana de un miércoles en la ciudad. Decido salir a la calle. Esta es una ronda previa por los muros donde aplicaré el graffiti en días posteriores. La avenida Mariscal Sucre y Luis López, situadas en el sector de Chillogallo, al sur de Quito es uno de los sitios más transitados de la ciudad. Múltiples negocios, instituciones educativas y estaciones de autobús garantizan la visibilidad del graffiti.

⁶⁹ La serie “Caras de la Muerte” pretende ironizar el ejercicio del poder a través del manejo de figuras icónicas ecuatorianas con el objetivo de crear crítica social e impulsar la memoria histórica local.

Mientras inicio el recorrido, el viento frío y la neblina me aturden. Metros delante, un par de sujetos en evidente estado etílico caminan con desenfado en la vereda de la calle paralela. Ellos, al igual que yo, viven la ciudad desde otra perspectiva. Ponen en cuestión las rutinas, los tiempos productivos y las formas de usar los espacios públicos. Después de caminar algunas cuadras, llego a la pared seleccionada. Me aseguro que las dimensiones del muro concuerden con las del trabajo impreso, observo el tráfico de vehículos y la circulación de otros sujetos de la noche. Después de una breve reflexión, está definido. La madrugada del día siguiente intervendré el espacio.

Si bien, esta actividad no se fija dentro de los cánones permitidos por las instancias reguladoras, el uso que otorgamos al espacio público surge de una necesidad formal de expresión. Este arte pertenece a los múltiples discursos que se toman las ciudades haciendo gala de relatos que representan subjetividades y que ponen de manifiesto los imaginarios y símbolos de la mayoría que no se atreve a pronunciarse.

Tomando en cuenta la descripción anterior, el movimiento supone una revuelta simbólica al orden establecido teniendo en cuenta que el ideal del poder es la inmovilidad absoluta. A diferencia de Maffesoli, quien sostiene que esa circulación cotidiana se desarrolla de manera inconsciente, observo en el callejeo y el graffiti una conciencia por vivir en la ciudad y darle un sentido de reapropiación a los espacios, en una búsqueda inagotable de “otro lugar.” Por lo tanto, el primer paso consiste en “cruzar fronteras, transgredir la moral establecida, recorrer el vasto mundo con el fin de experimentar sus múltiples potencialidades.”⁷⁰

El grafitero se convierte en un habitante anónimo que vive y siente con otros ojos, bajo otros tiempos, que hace posible relatos otros de ciudad. Se convierte en un imaginero, en un crítico de la sociedad. Siguiendo el trabajo de Jelin y Langland sobre

⁷⁰ Michel Maffesoli, “*El impulso de la vida errante*”, en *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 19.

marcas territoriales, se menciona que “los procesos sociales involucrados en «marcar» espacios implican siempre la presencia de ‘emprendedores de memoria’, de sujetos activos en un escenario político del presente, que ligan en su accionar el pasado y el futuro”⁷¹. De este modo, el artista urbano hace las veces de un *emprendedor de memoria* debido a que su accionar tiene intencionalidades comunicativas que intentan incorporar espacios a la memoria de la colectividad, es decir, se desempeña un trabajo de visibilización de territorios en la búsqueda de afirmar o reafirmar sentidos.

Las intervenciones o graffitis son una *marca del territorio* que se convierte en movilizador de la memoria. Se debe, por tanto, considerar que la memoria es social y se compone de relaciones sociales y momentos históricos. Asimismo, en medio de su labor, el artista encuentra dificultades debido a que sus propuestas no son bien percibidas y adecuadas para la visión oficial y para los circuitos formales del arte. En este momento se generan luchas de poder y de sentidos, luchas por la estética de las creaciones ya que desde los gobiernos locales impera la lógica del discurso hegemónico y por tanto se convierten en controladores de la memoria pública. Se emprende así un juego de territorialidad en el que se pugna por la prevalencia de un modo de enunciar y denunciar, se asiste a la gestión social de la creatividad.

El caminante urbano pasa su tiempo mirando con insistencia; en cambio, en la práctica del graffiti esta capacidad se amplifica al buscar continuamente espacios propicios para amplificar el mensaje deseado. Isaac Joseph admite que la mirada del *flâneur* puede ser de dos tipos. Una “mirada radiada”, casi siempre superficial y limitada; y otra “panorámica” orientada y crítica. Desde mi punto de vista es la segunda la que se expresa en la práctica del graffiti. En efecto “la buena vista supondría una

⁷¹Elizabeth Jelin y Victoria Langland, (comp). Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003, p. 4.

búsqueda orientada, de una voluntad de clasificación.”⁷² Esta operación permite al graffitero transformar su agencia, de observador a agente político.

En la misma línea, aflora otro punto de encuentro entre el caminar y el hacer graffiti. Tanto la acción caminante como el graffiti se valen de la disposición de los espacios, por más controlados que sean. Ambos, desde su accionar cuestionan sus modelos sociales, usos culturales, coeficientes personales. La ciudad panóptica busca alterar o minimizar la influencia de estas actividades, pero contrariamente a su intención, estos aspectos de control instauran y definen una retórica social que explota pese a las prohibiciones.

Caminante y graffiti tienen en la calle su mundo. Walter Benjamin sostiene que “el bulevar es la vivienda del ‘flâneur’, que está como en su casa, entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas.”⁷³

Es decir, cuando un graffitero despliega su propuesta y toma parte activa, no solo depende de su subjetividad sino que le resulta vital que existan espacios y muros en los que intervenir. Esta situación entra en el debate debido a que autores como Latour, ponen de manifiesto la incidencia de los objetos en las acciones de las personas. “Además de determinar y servir como telón de fondo de la acción humana, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc.”⁷⁴ Se habla de la capacidad de los objetos para intervenir en el curso de las tareas y es por ello que no se puede separar lo material de la práctica social.

⁷² Isaac Joseph, “*Rostros*”, El transeúnte y el espacio urbano, Gedisa, Barcelona, 1988, p. 51.

⁷³ Walter Benjamin, “*El flâneur*”, Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Alfaguara, Madrid, 1990, p. 51.

⁷⁴ Bruno Latour, Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red. p. 107.

4.2 El graffiti y las criaturas de la noche

Considero que el graffiti es una forma de ocupar un espacio, de manifestarse y de explicitar la presencia y existencia en la realidad concreta. Alicia Ortega afirma que el graffiti surge “en la pulsión de una voluntad de llenar espacios vacíos e inhabitados y, a la vez, de configurar nuevas entradas en el mapa social, estableciendo, de esta manera, un reparto de territorios entre los diversos grupos, reparto que pone en juego estrategias de poder en el requerimiento de «mapear», de registrar sus filiaciones culturales.”⁷⁵

Asimismo, el graffiti encuentra su fuerza quizá en la constitución sensorial del habitante de la ciudad que privilegia la vista en detrimento del oído. El ojo es, en efecto, el órgano de reciprocidad más inmediata. Permite una casi inmediata atención y posible filiación al enunciado escrito en la pared. En este punto, el contenido visual del graffiti se convierte en un “‘vagabundeo’ de la semántica, producido por masas que desvanecen la ciudad en ciertas regiones, la exageran en otras, la dislocan, fragmentan y apartan de su orden no obstante inmóvil.”⁷⁶

El graffiti me convierte en lo que Rossana Reguillo denomina *criatura de la noche* en tanto soy visto como un posible transgresor y enemigo de la paz pública. Esta metáfora de los márgenes es interesante ya que designa a “drogadictos, borrachos, prostitutas, jóvenes”⁷⁷ y graffiteros que escapan a la definición normalizada de la ciudad.

El momento de aplicar el graffiti llega finalmente. A diferencia de la noche anterior, las condiciones climáticas son benignas, en cambio, y dado que se acerca el fin de semana, se vive un inusual flujo de personas en las calles. Después de percatarme de

⁷⁵Alicia Ortega, “El graffiti. Entre la institución y la calle”, Quipus. Revista Andina de Letras, Corporación Editora Nacional, Quito, 1995, p.3.

⁷⁶Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p.115.

⁷⁷Rosanna Reguillo, “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”, en Rituales y creencias en torno a la muerte, Universidad Javeriana, Bogotá, 2006, p. 38.

la factibilidad para aplicar el graffiti empiezo a desplegar los materiales de trabajo: cuatro pliegos de papel impreso, un rodillo y un balde a medio llenar con engrudo son suficientes para esta intervención.

4.3. Tu pared, mi lienzo, la reivindicación de todos

El mural y el graffiti son una marca territorial, dan cuenta de la heterogeneidad sociocultural expresada en las manifestaciones artísticas y políticas. En efecto, el graffiti es un acto de resistencia-insurgencia al orden dominante y su representación simbólica por lo tanto se desarrolla en los muros, paredes y espacios de la ciudad. El espacio público se ha transformado en un espacio de lucha social y política.

Entonces, la pared que es intervenida pasa de ser un espacio vacío a un *lugar* *significante* en tanto se le otorga un sentido para quien la escribe y quien la lee. En este punto, Elizabeth Jelin y Victoria Langland corroboran que “cuando en un sitio acontecen eventos importantes, lo que antes era una mero ‘espacio’ físico o geográfico se transforma en un ‘lugar’ con significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que lo vivieron.”⁷⁸

Para explicar mejor la agencia de las cosas, Bruno Latour parte de la Teoría del Actor Red (TAR)⁷⁹ cuando admite que los objetos inertes junto a los sujetos son elementos indisociables en las Ciencias Sociales, por lo tanto tienen la misma capacidad de agencia. En sus palabras, cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, si no tiene figuración aún, un actante:

⁷⁸ Elizabeth Jelin y Victoria Langland, “Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, Monumentos, memoriales y marcas territoriales, Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 3.

⁷⁹ La Teoría del Actor-Red –también conocida como ANT (de sus siglas en inglés *Actor-Network Theory*), Sociología de la traducción o, más recientemente, Ontología del Actante-Rizoma– es un enfoque sociológico característico de teoría social y de investigación originado en el campo de los estudios sociales de la ciencia en los años 1980. El elemento distintivo de esta teoría es que considera actantes tanto a humanos, como a objetos (“no-humanos”), y discursos. Señala la importancia de lo tecnológico en la explicación del mundo, tratándolo de una manera equivalente a la manera en que se trata lo social.

Los objetos por la naturaleza misma de sus conexiones con los humanos, pasan rápidamente de ser mediadores a ser intermediarios, y valen como uno o nada, sin importar lo complicados que pueden ser internamente. Es por eso que hay que inventar trucos específicos para hacerlos hablar, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros, humanos y no humanos.”⁸⁰

Por lo tanto, es necesario insistir en la capacidad de ser agentes de todo tipo de objetos. Me encuentro frente a la pared que va a ser intervenida. Es mi primer graffiti y una mezcla de adrenalina, nervios y agitación cruzan por mi cuerpo. Mis sentidos se activan. La vista, el tacto y el oído se agudizan permitiéndome estar alerta ante cualquier presencia extraña. Paso mi mano por la pared porosa, con huellas visibles de intervenciones pasadas y me convengo de que el concepto visual es claro y el mensaje es contundente.

Rápidamente inserto el rodillo en el balde de engrudo y aplico una primera capa de pegamento. Miro venir un automóvil y precipitadamente alcanzo a cruzar la calle para desaparecer de la posible observación de los tripulantes del vehículo. Regreso a la pared, administro una segunda capa de engrudo. Esta vez, los nervios se hacen más notorios. Tomo los pliegos y con ayuda del rodillo los adhiero. Con mis manos corrijo una leve desviación en el papel queda finalmente aplicado. El proceso completo dura menos de diez minutos, aunque, me parece que duró una eternidad. Transpiro, pese a mi satisfacción, no me permito ver el resultado final. Tomo mis herramientas y me retiro a paso redoblado por una ruta alterna.

El graffiti, fue retirado luego de tres días de exhibición en la ciudad. Sin embargo, siento que desde mi actividad transformé una parte de la ciudad. Es el primero de muchos, el inicio de un proyecto que será desarrollado durante un tiempo prolongado. Me refugio en las palabras de Elizabeth Jelin que acepta que para

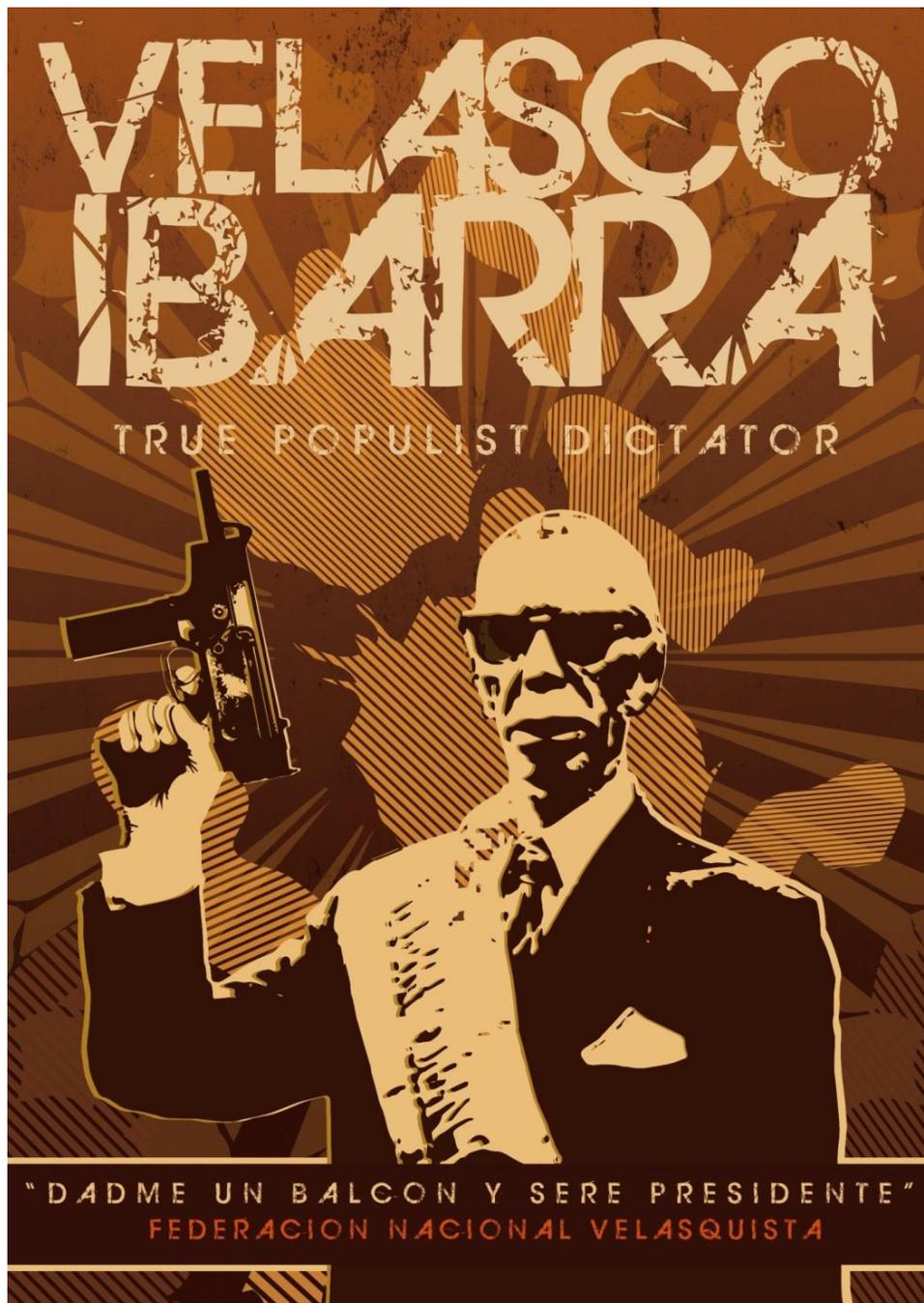
⁸⁰Bruno Latour, *“Tercera fuente de incertidumbre: los objetos también tienen capacidad de agencia”*, Reensamblar lo social, Manantial, Buenos Aires, 2008, p. 117.

transformar los espacios públicos no son suficientes las políticas públicas sino que debe intervenir “la agencia y la voluntad humana. Los procesos sociales involucrados en «marcar» espacios implican siempre la presencia de ‘emprendedores de memoria’, de sujetos activos en un escenario político del presente, que ligan en su accionar el pasado.”⁸¹

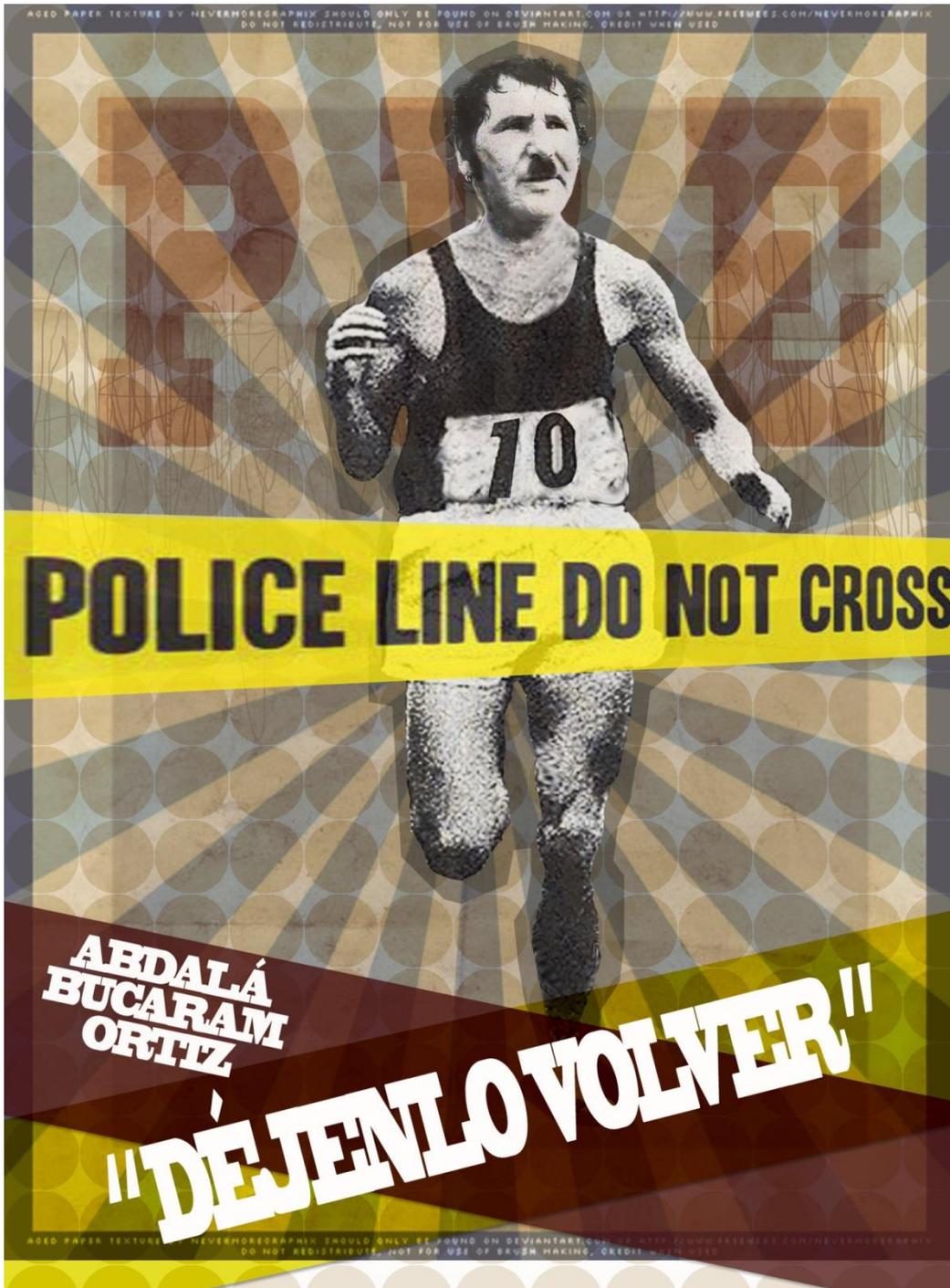
Definitivamente, el graffiti y el callejeo permiten cuestionar los límites de la visión positivista de la ciudad. Es necesario retirarse el velo de la homogeneización aparente, el tradicionalismo exacerbado y la esencialización de las múltiples culturas que conviven siempre en conflicto. No obstante, estas tensiones permiten un entrelazamiento y una mixtura que deja vivir a la ciudad de manera orgánica y respetuosa.

El reto está en aceptar que la ciudad más allá de sus determinaciones estructurales, constituye una compleja red heterogénea que moviliza usos e imaginarios diferenciados. Las actividades que se inscriben en los márgenes sociales constituyen alternativas a aquello que la política formal no ha podido hacer: la búsqueda de lenguajes contrahegemónicos que cuestionan frontalmente al poder.

⁸¹ Elizabeth Jelin y Victoria Langland, “Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, Monumentos, memoriales y marcas territoriales, Siglo XXI, Madrid, 2002, p.4.



Obra: "Dadme un balcón"
Serie: Caras de la Muerte
Autor: Gustavo Guerra
Diseño del stencil aplicado en la pared.



Obra: "Déjenlo volver"
Serie: Caras de la Muerte
Autor: Gustavo Guerra

CONCLUSIONES

Con el fin de contribuir a los estudios urbanos y las políticas culturales, ésta investigación desarrolló una aproximación a los procesos de reapropiación del espacio público en el período 2009 – 2014 en la ciudad de Quito. Se enfatizó en el análisis del graffiti y el arte urbano en tanto se configuran como vehículos de insurgencia al poder establecido. Se trabajó para dar cuenta, desde una óptica testimonial, de las transformaciones urbanas posteriores al período neoliberal y cómo estas generan un orden, desde el que aparece un marcado binarismo: promoción - represión en el desarrollo de políticas culturales enmarcadas en una lógica multiculturalista.

A lo largo del abordaje aparecen cuatro líneas de análisis. La primera se relaciona con la influencia que la ciudad ejerce sobre la vida social. Los asentamientos urbanos no sólo alojan la residencia y la fábrica del hombre moderno, sino también el centro de iniciación y control de la vida económica, política y cultural. Esta aseveración revela, por un lado, la tendencia a la racionalidad técnica que limita la capacidad crítica de los habitantes de una ciudad; pero, también hace visible una violencia de corte simbólico que se ejerce sin distinción y atraviesa cada una de las actividades sociales.

En ese sentido, se evidenció que el estudio de la ciudad y el espacio urbano deben ejecutarse con base en el acercamiento de la construcción de los imaginarios sociales y ciudadanos para una convivencia respetuosa de la alteridad. Los espacios públicos son un lugar de vida social intensa y con una fuerza cultural que define, en gran manera, la vida urbana contemporánea. El reto, en definitiva, consistió en revitalizar y redefinir las potencialidades del espacio social de la ciudad en un entorno intelectual que da por hecho la muerte de los espacios públicos.

La segunda línea de investigación se relaciona con la importancia de las escrituras subalternas en la ciudad de Quito. Así, el graffiti atestigua la existencia de

aquellos autores marginalizados de las vías letradas, algunas veces ajenos a la escritura o protestatarios políticos. Esta expresión cultural se constituye en un nuevo fenómeno social al contribuir a la construcción de una imagen renovada del espacio público. Se comprobó que los sectores populares, marginalizados por la ideología dominante, materializan su presencia en dicha apropiación y a la vez dan cuenta de actitud insurgente como clase social frente a las carencias manifiestas de reconocimiento.

Asimismo mostré tres potencialidades del graffiti, que sin ser las únicas, explicitan las transformaciones que esta expresión cultural genera en la ciudad. En primera instancia, esta actividad evidencia una postura política frontal que representa un mecanismo de lucha y resistencia e insurgencia social y cultural. En consecuencia, el graffiti guarda un mensaje que se vuelve espejo del sentimiento de inconformidad política que interviene los muros de toda la ciudad; pero además, pretende transformar la ciudadanía. En segunda instancia, esta actividad cuestiona los espacios letrados legitimados. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias *bien pintadas* o impresas, y desafía los lenguajes institucionalizados porque los altera. Finalmente, el graffiti manifiesta una ruptura del canon y la norma artística. Esta expresión cultural busca transgredir los conceptos, los elementos y las formas legítimas para crear una forma de comunicación alternativa desde lo oculto, lo subterráneo, lo popular.

La tercera línea de ideas se direccionó al análisis de la dinámica cultural y la creación de políticas que visibilizan actividades como el graffiti y el arte urbano. Se examinaron proyectos generados en la administración de Augusto Barrera. El énfasis se sitúa en el testimonio y la producción de relatos expresados en el graffiti de las calles de Quito, donde se posiciona una escritura desde la periferia que adopta paulatina legitimidad en los últimos años.

En efecto, la ciudad de Quito en la primera década del siglo XXI vive una dialéctica represión-promoción. Profundizando en el funcionamiento de esta paradoja, vemos que, en su condición de ilegalidad, el graffiti es objeto de control por parte de las autoridades. Son intentos de criminalización de esta manifestación urbana que se enmarcan en las políticas de regulación del espacio público. Estos efectos están mediados en gran parte por lógicas de consumo y el multiculturalismo. De este modo, el Municipio expide normativas y ordenanzas que criminalizan esta actividad.

Sin embargo, se generan iniciativas paralelas como los Corredores Culturales Alternativos del Sur (CCAS) y la Galería de Arte Urbano de Quito (GAUQ) que suponen la apertura de nuevos espacios y la legitimación de esta actividad. En el primer caso, el CCAS destaca la heterogeneidad cultural de este sector de la ciudad, generando un efecto performativo que rompe con el imaginario de la categorización social en la capital. La iniciativa lleva a cabo una descentralización de las actividades del centro-norte de la ciudad y abre espacios a las nuevas centralidades urbanas de la ciudad. Por su parte el GAUQ recurre a un enfoque novedoso de *arte público*, que al menos en lo teórico, saca al graffiti de su condición periférica y criminalizada. Este esquema tiene una intención democratizadora del arte al generar experiencias colectivas en el espacio público.

No obstante, la investigación constató que estas iniciativas esconden dispositivos de normativización de contenidos, que sumados a una segmentación de artistas y procesos de selección difusos, impiden el acceso de los graffiteros a este circuito de promoción y generan nuevas tensiones entre la institución y la calle. Asimismo, queda claro que existe un segmento de artistas urbanos que aceptan la promoción y su instrumentalización por parte de sectores dominantes y los sectores políticos locales. En un afán de legitimación, la agencia política se ve suspendida al menos

momentáneamente, con la finalidad de pertenecer a *universo artístico*, espacio del cual, generalmente, han sido excluidos. De ese modo, el poder emplea la estrategia de la promoción para subsumir a este sector subalternizado, para frenarlos y acallar su discurso contrahegemónico desde dimensiones simbólicas y políticas.

El objetivo sigue siendo la búsqueda de nuevas modalidades de gestión para que, desde la academia, la institucionalidad y la calle, se construya una alternativa en el empoderamiento de los sujetos sociales. Finalmente, una cuarta línea de investigación adoptó el género testimonial como herramienta metodológica para dar cuenta de la práctica del graffiti como una de las múltiples estrategias artísticas, culturales y comunicacionales que se desarrollan en la ciudad. De este modo se confirmó que aún dentro de la vigilancia extrema, de la dependencia tecnológica y de la privatización de lo público, también se generan constantemente renovadas formas de encuentro y de estar juntos.

En efecto, los relatos de ciudad se enriquecen desde las múltiples aristas que le aportan sus habitantes. La narración en primera persona permite confirmar que lo público se define no por el libre acceso, sino por el uso que se le pueda dar. La ciudad no es el escenario de una pérdida irremediable del sentido sino la oportunidad para reapropiarse y marcarla simbólicamente. La crónica de una noche en la ciudad resultó fundamental para entender la práctica del graffiti: reafirmar una actitud crítica hacia el sistema dominante, no desde los espacios legitimados de la política sino desde la calle. El graffiti, pese a los múltiples intentos de funcionalización municipal, sigue planteando una crítica a las relaciones de poder asimétricas en la sociedad. El arte urbano logra replantear las relaciones de fuerza entre los sectores hegemónicos y los sectores subalternos, y lo que es más importante, posibilita una constante resignificación de su agencia como actores subalternizados y cómo ellos enfrentan el poder.

En definitiva, la investigación permitió comprobar que pese a la fuerte influencia de la ideología dominante, los muros siguen siendo el espacio público predominante de la resistencia e insurgencia social. Son el escenario en el que se materializa un posicionamiento de los sectores sociales excluidos. El graffiti aparece como un espacio de reivindicación de las luchas populares y un llamado a sumarse a dicha resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

Allán, Henry. 2010, *Regeneración urbana y exclusión social en la ciudad de Guayaquil*. Tesis previa a la obtención del título en Maestría en Ciencias Sociales con mención en Ciencia Política. Quito: Flacso.

Martín Barbero, Jesús. 2003. “Transformaciones de la experiencia urbana”, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas en la Cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Martín Barbero, Jesús. 2002. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Zygmunt. 2002. “Espacio/tiempo”, en *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ballaz, Xavier. 2009. “El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano”, en *Revista Asociación Española de Neuropsiquiatría*, N° 42, Madrid.

Benjamin, Walter. 1990. “*El flaneur*”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Alfaguara.

Carrión, Fernando. 1997. “Gobierno Local y nuevos liderazgos”, en *Icono Revista Flacso Ecuador*, Agosto – Octubre.

Candia, Paulina y Rodríguez, Amanda. 2011. “Graffiti como manifestación de disidencia en América Latina”, en *Revista Cultura, identidad y diversidad en América Latina*. México.

Carrión, Fernando. 1983. *La renovación urbana en Quito*. Quito: CAE Ediciones.

Carrión, Fernando. 1987. *Quito, Crisis y Política Urbana*. Quito: Ed. El Conejo-Ciudad.

Castells, Manuel. 2010. *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial.

Córdova, Marco. 2005. *Quito. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad*. Quito: Ediciones Trama.

Certeau, Michel de, 1996. “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Echeverría, Bolívar. 1995. “Modernidad y capitalismo” (15 tesis), en *Ilusiones de la modernidad*. México: UNAM/El Equilibrista.

Escobar, Arturo. 2001. *Política Cultural y Cultura Política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. México: Taurus Editores.

- Figueroa, Fernando.** 2007. “Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXII. Madrid.
- Foucault, Michel.** 2002. “El panoptismo”, en *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor.** 1990. *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. México: Editorial Grijalbo.
- Guerrero, Patricio.** 2004. *Usurpación simbólica identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*, Quito: Abya Yala,
- Grimson, Alejandro.** 2011. *Los límites de la Cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Horkheimer, Max.** 2002. *Crítica de la Razón instrumental*, Madrid: Trotta Ediciones.
- Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria.** 2003. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Joseph, Isaac.** 1988. “Rostros”, *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- Latour, Bruno.** 2007. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Maffesoli, Michel.** 2004. “*El impulso de la vida errante*”, en *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maljuf, Natalia.** 1994. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP Ediciones.
- Ortega, Alicia.** 1995. “El graffiti. Entre la institución y la calle”, En *Quipus Revista Andina de Letras N°3*. UASB. Quito: Corporación Editora Nacional
- Portal, Ana María.** (comp.) 2007. *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*”. México: Conacyt.
- Reguillo, Rosanna.** 2006. “*Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros*”, en *Rituales y creencias en torno a la muerte*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rodríguez, Víctor Manuel.** 1980. *Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura. Retos y Límites de sus temas recurrentes*. México: Organización de Estados Iberoamericanos.
- Silva, Armando.** 2006. *Imaginario Urbanos*, Bogotá: Arango Editores.
- Silva, Armando.** 2004. “La Ciudad como Comunicación”, en *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*. Bogotá.

Schindel, Estela. 2009. "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", en Revista Política y Cultura, núm. 31, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Vientos, Héctor y Figueroa, Maiteé. 2010. *Una Mirada Crítica y Conceptual a la Ciudad y el Graffiti*, Puerto Rico: Universidad Del Sagrado Corazón.

Vivero, Luis. 2012. "Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases", en Revista Ánfora, - 87. Universidad Autónoma de Manizales, Manizales.

Writh, Louis. 1998. *El urbanismo como modo de vida*. México: Ed. UNAM.

PUBLICACIONES INTERNET

Bonilla, Elizabeth. Anthony Giddens: Consecuencias de la Modernidad. Una interpretación de las transformaciones Asociadas a la Modernidad. Razón y Palabra, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 75 Febrero - Abril 2011 www.razonypalabra.org.mx

Mena, Alexandra. *Las nuevas centralidades urbanas del Distrito Metropolitano de Quito*. Centro panamericano de estudios e Investigaciones geográficas Quito, 2005. www.cepeige.org/Revista/CENTRALIDADES%20URBANAS%20DMQ.pdf