

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

Genealogía y criminalización de una subcultura urbana
Caso Metro de Quito, 2018

Rubén Darío Sánchez Álvarez
Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	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

Yo, Rubén Darío Sánchez Álvarez, autor de la tesis intitulada “Genealogía y criminalización de una subcultura urbana. Caso Metro de Quito, 2018”, 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 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.

21 de enero de 2022

Firma: _____

Resumen

El *graffiti*, como foco de estudio de las ciencias sociales, es abordado desde los diferentes procesos intersubjetivos, matizando el poder constructivo que tiene como lenguaje visual en el marco de las relaciones sociales. El presente trabajo investigativo tiene como objetivo entender y resaltar el discurso del *graffiti* producido por la representación mediática y audiovisual del año 2018 en la capital ecuatoriana. En tal sentido, analizo la importancia de repasar una genealogía necesaria de los inicios y el desarrollo del Movimiento grafitero en la ciudad de Quito, para así indagar en el caso que más repercusión y polémica tuvo ese mismo año: la intervención ilegal de uno de los vagones del Metro de Quito por un grupo de grafiteros una madrugada de septiembre. Este estudio toma como base los conceptos: culturas, subculturas, tribus urbanas, culturas juveniles y prácticas culturales. Por otra parte, también se incluye un análisis de las tensiones y conflictos producidos por el derecho a ocupar la ciudad para, a través de una exploración de archivos y publicaciones de prensa digitales, reflexionar sobre las consecuencias de la cobertura mediática y el rol que juega en la opinión pública respecto a los temas de ciudad, cultura y espacio público en relación a lo ocurrido con el metro grafitado y las acciones del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito contra los supuestos implicados en el hecho.

Palabras clave: graffiti, cultura, subcultura, visualidad, ciudad, Metro de Quito, representación mediática, estereotipo, estigmatización, criminalización del graffiti

Esta tesis se la dedico a mi tesón, a la infinita paciencia y amor incondicional de mi compañera Daniela y de mi familia, Carlos, Antolina, Jhonathan y Daniel. Y muy especialmente a Arami, por ofrecerme un mundo nuevo lleno de amor, luz y sonrisas.

Sin ellos, nada sería posible.

Agradecimientos

A mis padres, por creer en mí y apoyarme desmedidamente en este reto.

A mi tutora Alicia, por su valiosa orientación y ayuda en este trabajo académico.

A cada una de las personas que estuvieron conmigo en los momentos más difíciles, por darme los ánimos para que siga adelante con esta investigación.

Agradezco el proceso, las rachas y los rezagos, por cada paso, cada obstáculo, todos los tropiezos, todas las caídas y todas las recuperaciones.

A la pintura, porque libera, acoge y comunica.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Breve historia y dinámica del Graffiti en Quito.....	19
1. Revisando la memoria visual del graffiti quiteño.....	19
2. Incidencias del <i>graffiti</i> en la visualidad de la ciudad.....	32
2.1 Escritura: alcance como objeto visual	34
2.2 Escribir: soportes, herramientas y recursos para la producción visual.....	41
2.3 Reescritura: contemplar, intervenir, registrar lo visual	44
Capítulo segundo: Tensiones y conflictos por el derecho a ocupar la ciudad: intervenciones y discursos desde el poder. Caso metro de Quito, 2018.....	49
1. La ciudad ideal.....	50
2. Canibalismo urbano y estética decolonial a través del <i>graffiti</i>	55
3. El Metro grafiteado y su cobertura noticiosa en <i>El Comercio</i>	59
Conclusiones.....	79
Lista de referencias	83

Introducción

En la presente investigación realizo un análisis sobre lo ocurrido con el Metro de Quito¹ en el año 2018: la intervención ilegal de uno de sus vagones por un grupo de grafiteros la madrugada del 9 de septiembre, el caso que más repercusión y polémica tuvo ese año. Este hecho tocó temas relacionados con los modos de ver al *grafiti* y su percepción en la población, los medios y el gobierno local. En el discurso que los medios de comunicación construyeron en diversos planos se encuentra el aporte simbólico que permite observar las relaciones de poder, comprender la brecha política entre el gobierno de la ciudad y los grafiteros, y divisar las representaciones mediáticas y audiovisual que son aceptadas o rechazadas por la ciudadanía.

Los primeros acontecimientos que han marcado hitos en el movimiento de *graffiti*² quiteño inician con lo ocurrido en el año 2007 con Paúl Guañuna, un estudiante de 16 años asesinado por tres miembros de la Policía Nacional por escribir su nombre en la pared con un marcador; este hecho ocurrió durante el segundo período de la alcaldía de Paco Moncayo (2000-2009). La vigencia del artículo 393 del Código Orgánico Integral Penal, o la aprobación de las ordenanzas municipales 282 y 332 aplicadas durante la administración de Augusto Barrera (2009-2014), implicaron la exclusión, la persecución y la criminalización para los grafiteros, y también afectaron laboralmente a otros sectores sociales que se expresan en las calles. En este mismo sentido, el caso más significativo fue en la reciente alcaldía de Mauricio Rodas (2014-2019), cuando el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en alianza con el gobierno nacional de Lenin Moreno, como parte de sus acciones sancionatorias en contra de quienes practiquen el *grafiti* vandálico, destinó 100.000 USD (cien mil dólares) a un programa de recompensas para

¹ El Metro de Quito será la red subterránea de transporte público de la capital de los ecuatorianos. El proyecto fue presentado en el 2012, han pasado cuatro alcaldes, siete gerentes y varias postergaciones. A diciembre de 2021, el Metro aún se encuentra en construcción; lleva nueve años y todavía no tiene fecha para iniciar operaciones. Se tiene previsto iniciaría su funcionamiento en junio de 2022, aunque debido a la pandemia de Covid-19 su proceso de construcción se ha retrasado. Este proyecto considerado emblemático para la ciudad capital tenía un avance del 75% en su construcción al momento de la intervención grafitera, la madrugada del 9 de septiembre de 2018.

² A lo largo de la tesis hago la diferenciación entre las formas *grafiti* y *graffiti* para referirme con más claridad al medio de expresión, en el primer caso, y en el segundo, al *Getting Up, Writing* o la *Aerosol Culture*, también aludidos como *Graffiti*, división empleada por Fernando Figueroa, “Introducción” en *Graffiti y civilización*, vol. I, Madrid 2017, p.18.

quien diera información que permitiera hallar a los responsables por lo sucedido en los Talleres y Cocheras del Metro de Quito, ubicados en Quitumbe, al sur de la ciudad.

Las declaraciones expresadas por la Policía Nacional, junto con el Alcalde Rodas, calificaban de “acto vandálico” la pintada del Metro y la condenaban como un acto repudiable que tenía que ser sancionado con todo el rigor de la Ley. Mientras tanto, a través de los medios de comunicación se reproducía un discurso de odio y violencia, representando el hecho como un ataque perpetrado por una banda delincencial organizada, aludiendo que no se trataba solamente de un grupo de grafiteros, sino que fue una acción planificada por delincuentes armados. Existieron tres involucrados en este acontecimiento con procesamiento judicial.

Esta tesis se despliega desde el campo epistemológico de la visualidad. El interés radica en reflexionar la dimensión visual del *graffiti* por medio de una revisión de las incidencias de esta práctica cultural en la visualidad de la ciudad. Para esto conviene situar al fenómeno en sus primeros años de apogeo para lograr identificar cuáles han sido los procesos de su trayecto visual en el plano de la cultura y el movimiento social. Además, esclarecer la significación de una expresión visual contemporánea con su contexto. En esta investigación, me encauzo a identificar las relaciones de poder en las representaciones mediáticas del *graffiti* en las coberturas noticiosas realizadas por el diario *El Comercio*, en lo que respecta al análisis de las características discursivas del propio movimiento a partir del caso del Metro de Quito.

De acuerdo con lo expuesto, las preguntas que guían este trabajo son las siguientes: ¿Cómo se articularon las representaciones mediáticas y gubernamentales sobre el *graffiti* desde la intervención al Metro? ¿Cuáles fueron las tensiones, respuestas y contradiscursos que generó el mismo movimiento frente a las representaciones de los medios de comunicación? ¿Qué efectos tuvieron las concepciones conservadoras del *graffiti* y la represión al mismo, en las prácticas vitales y culturales y en sus relaciones con el movimiento grafitero de los acusados en el caso del Metro?

Considero que la importancia de las narrativas mediáticas y su incidencia en la subjetividad de las personas está en el desarrollo informativo de las coberturas noticiosas y el proceso de transmisión de cada uno de los informes emitidos en torno a los *graffitis* realizados al vagón del metro de Quito en 2018. La noticia de los daños ocasionados a un vagón del Metro trajo consigo la atención mediática, influenciando persuasivamente los imaginarios de la ciudadanía. Desde la perspectiva cultural, este trabajo pretende inscribirse dentro de los estudios visuales, en diálogo con otras disciplinas que de alguna

manera servirán de antecedente para acercarse al *Graffiti* en Ecuador y repasar sus relaciones de tensión con la sociedad, cuyo desarrollo se está viviendo actualmente en el país y generando la producción de diversos estudios a su alrededor. Por ello, pienso que el actual tema es de interés público y puede aportar tanto a futuras investigaciones como a una mejor comprensión de los procesos históricos y del desarrollo evolutivo de fenómenos visuales y culturales como lo es el *Graffiti*.

Esta tesis se compone de dos capítulos y una conclusión. El capítulo primero está organizado en dos partes. En la parte inicial me enfoco en la sistematización cronológica sobre el desarrollo moderno del *graffiti* en Quito, para recorrer brevemente su densidad histórica en los últimos veinte años, en relación con la visualidad de la urbe. Como apoyo bibliográfico para el tema presentado, revisé algunas investigaciones precursoras que han desarrollado diversas contextualizaciones históricas de la llegada y evolución del Hip Hop en Quito, buscando hacer un repaso de los inicios y tiempos de organización de esta práctica cultural en la capital ecuatoriana. Los textos que resultaron oportunos y necesarios para el marco de esta investigación, son los de Nancy Burneo (2008), Fausto Tingo (2010), Víctor Salazar (2013), Santiago Yépez (2014), María Cecilia Picech (2016), Jennie Daniels (2016) y Alex Onoa (2015, 2020). Luego, despliego rápidamente las concepciones teóricas que fundamentan esta tesis, orientando la problemática de la investigación hacia los estudios visuales del *graffiti* y las prácticas culturales juveniles. Para ello, abro un debate en torno a los conceptos de culturas, subculturas, tribus urbanas y culturas juveniles, que se relacionan con las bases y lineamientos teóricos que guían este estudio.

En la segunda mitad del capítulo, realizo una profunda revisión de cómo se asimila la práctica del *graffiti* de firma –y sus variantes– como imagen y objeto visual contemporáneo y cuáles son sus implicaciones para las experiencias visuales de la ciudad. Aquí me sustentó en el informe investigativo a cargo de Gabriela Arguello, Vinicio Benalcázar y Andrés Ramírez (2019), quienes hacen una aproximación a la memoria de la visualidad del *graffiti* en la ciudad de Quito, con énfasis en el trayecto histórico de esta práctica cultural como medio expresivo visual.

Para el capítulo segundo me aboco a explorar los nexos entre la intervención grafitera y el discurso del poder, con el propósito de comprender los conflictos y tensiones ocasionadas por las disputas en torno a los usos del espacio público y el derecho a ocupar de la ciudad. Dividí esta exposición en tres apartados. En el primero, introduzco una discusión sobre “la ciudad ideal” como concepto, expandiendo cuestiones acerca de la

ciudad como empresa colonial, los intereses tras el dominio de las letras y el rol político-social de la palabra escrita. Para desarrollar esta premisa, indago en las categorías expresadas por Ángel Rama (1984) en su ensayo póstumo *La ciudad letrada*. En un segundo núcleo teórico, destaco el concepto de “antropofagia cultural” de Carlos Jáuregui (2008) y su figura retórica del caníbal, con el claro objetivo de plantear una reapropiación de este tropo para compararlo con la figura del escritor de *graffiti* como una metáfora cultural. En seguida, inserto el meollo del pensamiento decolonial de Walter D. Mignolo (2010) y su construcción de personalidades decoloniales. Es así como presento al fenómeno del *graffiti* de firma como un potencial proyecto cultural que puede servir de provecho para llevar a cabo procesos decoloniales en la estética de la ciudad a través de la actitud decolonizadora de sus actores.

Para rematar, en el tercer apartado argumento, en base al análisis del caso y los complementos teóricos detallados, que la práctica del *graffiti* quiteño ha demostrado que el poder hegemónico de la representación mediática sigue estereotipando a la diferencia cultural del grafitero. Para el desarrollo de lo anunciado, a partir de la intervención realizada al Metro de Quito –por ser el caso más emblemático para el *graffiti* de firma en la ciudad–, averiguo cómo operan los diferentes medios de comunicación masivos para construir el estereotipo homogéneo de los sectores subalternos de la sociedad, entre ellos el *graffiti*, asociándolos con la delincuencia y las violencias urbanas. En este sentido, señalo la doble función que ejercen los medios para hacer visibles los problemas de actualidad: 1) la exhibición mediática del crimen y del delito mediante dispositivos de representación simbólica; y 2) la reproducción del consenso social en favor de la vigilancia y la seguridad desde estrategias discursivas que colocan al escritor de *graffiti* en una serie de tensiones con el Estado y la sociedad.

Este trabajo involucró un rastreo, selección y observación de todo el material documental que aporta al tema. Se tomó en cuenta la cobertura noticiosa y la representación mediática del caso de estudio en archivos audiovisuales y de prensa digitales publicados desde el 9 al 12 de septiembre de 2018, en las páginas web del diario *El Comercio*. Para analizar las representaciones mediáticas construidas desde los discursos del movimiento grafitero también utilicé como fuente de información el Comunicado Oficial de TodosSomosVandal, publicado el 24 de septiembre de 2018 a través de la red social Facebook. Y, para visibilizar los efectos de las medidas gubernamentales de represión y estigmatización en las prácticas vitales y culturales y en sus relaciones con el movimiento grafitero de los inculpados en el hecho, manejé la

metodología cualitativa de la narrativa testimonial en textos escritos, en publicaciones de videos e imágenes de la prensa y en redes sociales como herramienta de investigación. Por último, en las conclusiones despliego los principales argumentos que se gestaron en esta tesis, con la finalidad de presentar de forma clara los logros y alcances de la misma.

Capítulo primero

Breve historia y dinámica del Graffiti en Quito

Este capítulo está organizado en dos partes. En la primera parte me enfoco, especialmente, en el procesamiento y clasificación de información de lo que ha sido la historia contemporánea del *graffiti* en Quito en el periodo 2000-2020. El propósito es construir una línea de tiempo sobre el desarrollo del *Graffiti* durante los veinte últimos años, en lo que va del siglo XXI, relacionándola, de manera paralela, con los vínculos sostenidos con la visualidad de la ciudad. A modo de soporte bibliográfico recuperé una serie de investigaciones precedentes, que despliegan diversas contextualizaciones históricas a cerca del arribo y desarrollo del Hip Hop a Quito: (Burneo 2008, Tingo Proaño 2010, Salazar Estacio 2013, Yépez Cerda 2014, Picech 2016, Onoa Moreno 2015, 2020), que permiten hacer un repaso sistematizado de los inicios y tiempos de organización de la cultura grafitera en la ciudad capital. En la segunda parte del capítulo, realizo una revisión de las incidencias que ha generado su práctica actual dentro del campo de la visualidad, para lo cual, me apoyo en el informe de investigación que aborda el trayecto visual de esta expresión: *Escritores de firma: testimonio visual de una presencia urbana. Memoria de la visualidad graffiti en Quito* (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019).

1. Revisando la memoria visual del graffiti quiteño

El *graffiti* persigue, como registro transitorio de la memoria colectiva, la historia de los acontecimientos como calendario de utopías que cifran los sueños y esperanzas que sutilmente se deslizan en el imaginario social, al poner en evidencia la movilidad del origen y ubicarlo en un porvenir imaginario (Alicia Ortega 1999, 43).

Este primer apartado se ubica en el periodo de inicios del siglo XXI, desde los años 2000 hasta el año 2020, con la intención de fijar como objeto de estudio la *escritura de firma*.³ Es un intento por indagar sobre cómo y en qué contexto aparece este tipo de *graffiti* en los muros y paredes de la ciudad de Quito. Para detallar una de las tantas vías

³ El *graffiti writing*, tanto el que surgió en Filadelfia como el de Nueva York.

de llegada y desarrollo del Hip Hop a Quito a partir del año de 1999,⁴ menciono lo que Nancy Burneo (2008) alude en su investigación sobre *Agrupaciones juveniles y co-creación cultural: Historia del Hip Hop en Quito* (2008) con respecto a la importancia de los viajes hacia Estados Unidos por causa de la migración laboral ecuatoriana como uno de los principales factores para que se puedan gestar complejos procesos de convivencia entre grupos diversos y la mezcla cultural. Burneo (2008) refiere que nuestro país “exportaba” trabajadores desde los años sesenta, al igual que lo hacían otros países sudamericanos y de Centroamérica. Al igual que la gran cantidad de latinos y afroamericanos que Estados Unidos acogió durante décadas, nuestros emigrantes tuvieron que sobrellevar la evidente desigualdad social y la segregación urbana en una ciudad como Nueva York. Así, esta situación concomitante al sistema capitalista estadounidense, los llevó a asentarse en el Bronx, uno de los distritos neoyorquinos reconocidos como mecas de diversas expresiones culturales (Burneo Salazar 2008, 28). Mientras tanto, en Quito el *graffiti* empieza a desarrollarse con mayor fuerza como una expresión cultural ligada al movimiento hip hopero debido al continuo contacto que la población migrante mantenía desde el país norteamericano con sus familias y amigos en Ecuador, quienes enviaban diferentes fuentes audiovisuales como películas, videos musicales, revistas o ropa, lo que favoreció a su construcción como expresión cultural en nuestro país. Los vínculos familiares junto con los medios de comunicación masiva y la llegada de Internet fueron los principales factores que facilitaron vías de acceso y visibilidad a procesos culturales que sucedían en el extranjero.

Otra investigación que explica detalladamente cómo el naciente fenómeno del Hip Hop en Guayaquil comenzó a hacer metástasis en Quito, a mediados de la década de los noventa, es la de Víctor Salazar (2013). En su análisis descriptivo, Salazar (2013, 17) propone también que fueron los inmigrantes los responsables de traer consigo el conocimiento de las bases elementales sobre las que se edificaba el Hip Hop (*el rap, el breaking, el DJ y el graffiti*), siendo, en primera instancia, los encargados de impulsar y transferir las diferentes tendencias identitarias de esta cultura en el país. A diferencia del éxito comercial que alcanzó la música rap en Guayaquil, el Hip Hop en Quito se desarrolló con una marcada propuesta de carácter más contracultural y en discordancia con los poderes establecidos vinculados con los procesos de industrialización de las

⁴ En ese momento el Ecuador atraviesa una fuerte crisis económica con secuelas de migración ecuatoriana a Europa y a Estados Unidos.

culturas.⁵ El autor destaca como estas agrupaciones que se conformaron a principios del nuevo siglo en la ciudad capital adoptaron al Hip Hop como **un estilo de vida**. Buscaban, precisamente, romper con el paradigma lucrativo y superficial que las industrias culturales habían promovido en Guayaquil. Y a su vez, querían forjar un modelo cultural propio orientado a expresar un mensaje de inconformidad social en contradicción con las imposiciones de la cultura dominante (19).

El notorio incremento de las agrupaciones o *crews*⁶ que involucraban los cuatro elementos culturales del Hip Hop provocó que se configure, desde distintos lugares marginales de la ciudad, un medio de expresión subordinado con sus propios códigos y una visión política y social particular. En ese primer instante, se torna propicio recurrir al *graffiti* para fortalecer, de manera visual, los sentidos y sentimientos de un movimiento que ya había empezado a gestarse unos años atrás en la ciudad.

Para inicios del año 2000, la emergencia del Hip Hop en Quito entra a la “escena”⁷ de la “nueva música ecuatoriana”,⁸ tiempo en el que se formaron las primeras *crews* de Hip Hop más importantes de la ciudad: el Equinoccio Flow y la Quito Mafia (Burneo 2008, 67). De igual modo, la emergencia –tardía– del *graffiti writing* en esta época,⁹ cobra fuerza en las calles quiteñas llenando las paredes con firmas por toda la ciudad, de la mano de los *writers*¹⁰ más representativos en ese momento: Jasón, Equis y Marmota (+). La expansión de este fenómeno gráfico, o, mejor dicho, en palabras de Onoa (2020, 58), el *boom* del *graffiti hip hop* en Quito se dio gracias a factores determinantes como la globalización, la industria musical y audiovisual, la migración transnacional, Internet, los cuales, al entrar en contacto con los jóvenes locales, aceleraron el surgimiento de nuevos actores, propuestas y estilos gráficos.

Este crecimiento de la práctica en la ciudad no pasó inadvertido para los distintos medios de comunicación, particularmente para los medios impresos por ser los testigos y

⁵ Sobre la llegada y el desarrollo del Hip Hop en Ecuador y la ciudad de Quito, se puede revisar el Capítulo I “Acercamiento a la cultura Hip Hop”, 10-19. Salazar Estacio (2013).

⁶ Escuadrón o tripulación, en oposición a la pandilla. Grupo de jóvenes que practican los elementos del Hip Hop.

⁷ En la investigación de Burneo (2008) se presenta el desarrollo de los sentidos de la práctica en ocho escenarios culturales en los que el Hip Hop es resignificado. Para un discernimiento más acabado sobre las escenas culturales en las que se desarrolla el Hip Hop quiteño revisar: Picech (2016).

⁸ Nancy Burneo enfatiza justamente en el hecho de la rivalidad, la competencia y la pelea dentro de la conflictiva escena musical quiteña que surgía como producto de la influencia de las tendencias y jerarquías culturales de Hip Hop norteamericano.

⁹ Para Alex Onoa (2020) esta emergencia tardía del *graffiti hip hop* en Quito supuso un cambio trascendental en los modos de hacer y percibir las acciones gráficas públicas.

¹⁰ Escritores de *graffiti*.

promotores de la evolución de la mirada pública alrededor de esta expresión visual en el país (Onoa Moreno 2015, 91). Lo cierto es que el rol que jugaron los medios de comunicación (video-clips televisivos, casetes y revistas) fue fundamental para que los ecuatorianos tuvieran un primer acercamiento a la cultura (música, prácticas y estéticas) del Hip Hop, pero más allá de las conexiones mediáticas o migratorias en el ingreso e impulso que tomó el Hip Hop en Quito, también se debió a que se propulsaron unos procesos idiosincráticos con características muy particulares de esta ciudad (Picech 2016, 39).

En su investigación, Alex Onoa (2020) rescata cuatro períodos en la evolución de las propuestas gráficas públicas¹¹ en Quito identificadas por Jennie Daniels (2016) a partir de la conferencia “10 años de *Graffiti* en la mitad del mundo”.¹² Además, agrega dos etapas más a esta periodización, perfeccionando así una clasificación cronológica de la historia del *graffiti* y el arte urbano quiteño.

Sobre una *etapa embrionaria anterior* a las demás, Onoa (2020, 58) refiere un período que comprendería desde la década de los 70 hasta el año 2000, época en la que surgieron las *pintas* que se relacionaban con los instantes de agitación política y de crisis social en el país.

Un *período incipiente* (2001-2004) para las acciones gráficas públicas comienza a formarse para inicios del siglo veintiuno, a partir del afianzamiento del movimiento hip hopero y el juego primordial del *graffiti* con el modelo estadounidense del *Getting Up* o el *Hacerse ver*, acompañado de la proliferación de *tags* o firmas con estilo.

Seguidamente, un *período de crecimiento* (2005-2007), en el que surgen colectivos de intervención urbana,¹³ organizaciones de productores gráficos relacionados al *postgraffiti* y el *graffiti*, y los primeros eventos¹⁴ encauzados a la acción gráfica pública.

¹¹ Alex Onoa distingue dos grandes corrientes gráficas públicas que constantemente renuevan las tensiones sobre el uso legítimo e ilegítimo del espacio público: el *graffiti* y el *postgraffiti*.

¹² Presentada por Maria Fernanda López (Mafo) y Andrés Ramírez (Sapín) en el Proyect Room de Arte Actual FLACSO, en junio de 2014. En la conferencia se hace un repaso fotográfico sobre las etapas que narran el desarrollo del *graffiti* en Quito. Ese mismo mes fue el lanzamiento de la primera edición de *Viscerarte*, revista sobre el arte urbano quiteño, que incluyó varios talleres y charlas en las Universidades San Francisco de Quito y Andina Simón Bolívar, y en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

¹³ Dementzia y Friks.

¹⁴ El Primer Festival Nacional de *Graffiti* fue organizado por la Comunidad Hip Hop Ecuador como una iniciativa para unificar y fortalecer el movimiento de escritores de *graffiti* locales. El evento consistió en una batalla de bocetos al aire libre en el parque La Carolina, en Quito. Los finalistas fueron: 2Fly, una escritora de *graffiti* ecuatoriana consagrada en la escuela de Nueva York, y Equis, uno de los escritores de *graffiti* pioneros en Quito y miembro de la Quito Mafia. El ganador fue Equis quien, como premio, pudo reproducir su boceto a gran escala en un muro de más de 20 metros de largo y 4 metros de altura en la pista de skate de La Carolina.

Luego, un *período de efervescencia* (2008-2011) en el que sería notable la masificación de las producciones gráficas públicas,¹⁵ el aumento de participantes y de festivales.¹⁶ De igual manera, la creación del Ministerio de Cultura en 2007 y la entrega de fondos públicos y promoción de actividades fomentó a estas expresiones; en menos medida, pero en la misma línea, están los proyectos impulsados por la Secretaría de Cultura del Municipio (creada en el 2009) y los procesos de mediación comunitaria impulsados por Fundación Gescultura y el Museo de la Ciudad.

Un siguiente *período de consolidación* (2012-2015) de los colectivos culturales de Hip Hop, influirá en sus modos de relacionarse con la institucionalidad cultural oficial, en la aprobación pública de sus propuestas en las agendas culturales y en sus prácticas de autonomía que han venido sosteniendo en vinculación con el Municipio de la ciudad.¹⁷ Durante este período se consumó un proceso de fortalecimiento de la intervención institucional en las prácticas culturales de la ciudad, conforme a las nuevas disposiciones políticas sobre las culturas urbanas. El Municipio reconoce al Hip Hop como práctica cultural de las juventudes locales, confiriéndole mayor relevancia y participación en programas y actividades destinadas a esta franja poblacional (Picech 2016, 55).

Para finalizar, Onoa (2020, 59-60) coloca un *período de profesionalización* (2016-2020) de artistas urbanos y escritores de *graffiti mural*, además de una creciente *instrumentalización* de las gráficas públicas mediante constantes procesos de institucionalización. Asimismo, indica que, en los últimos años, las iniciativas de autogestión y el carácter autónomo de los colectivos vinculados al *graffiti* y al *postgraffiti* han aumentado tanto como las intenciones de las instituciones públicas y las empresas privadas en la generación de proyectos que fomenten estas prácticas. Aquí es importante añadir otros factores adicionales: la incorporación de la práctica a las escuelas de Artes Visuales, la validación académica, así como la legitimación del *graffiti* mural como elemento de estetización de espacios públicos y privados.

¹⁵ Un factor que aceleró el ritmo de producción y desmesura de la actividad grafitera fue, sin duda, la muerte de Paúl Guañuna, joven estudiante y escritor de *graffiti* de 16 años asesinado por la Policía por escribir su nombre en la pared con un marcador, a inicios del 2007.

¹⁶ En 2008, sale la primera edición del Festival Urbano de Arte y Cultura Andina “Sarta Indígena”. Para el año 2009, la primera edición del Festival Internacional de Arte Visual Urbano “Detonarte”. El mismo año, el Festival de *Graffiti* “Gods of Paint” lanza su primera edición. Estos tres festivales se llevaron a cabo en diferentes sectores de Quito.

¹⁷ María Cecilia Picech (2016) realiza un mapeo de los actores, lugares y eventos relevantes de la escena local, involucrados en la gestión del Hip Hop como práctica cultural de las juventudes quiteñas durante el período 2005-2015.

Condensó en las sustentaciones anteriores, los años de mayor desarrollo del *graffiti* de Quito, en un intento por establecer una idea de la historia y los periodos de formación de esta expresión creativa y cultural, elemental para que el Hip Hop se establezca en la ciudad. A continuación, ordenaré de forma cronológica, con una línea de tiempo (Figura 1) que va desde los tempranos 2000 hasta el 2020, para comprender de mejor manera cómo emergen los escenarios propuestos por Onoa (2020) y Daniels (2016).



Figura 1. Periodización de las gráficas públicas. Graffiti y Postgraffiti. Elaboración del autor a partir de los textos de Alex Onoa (2020) y Jennie Daniels (2016).

Ahora bien, para completar esta primera parte, voy a conceptualizar varios términos, con el fin de encontrar –dentro del campo de la visualidad– una proximidad con los sentidos de representación que la mirada pública y el discurso mediático han construido sobre la imagen de las culturas juveniles y del *graffiti* en las últimas dos décadas en Quito.

Algunas definiciones

El discurso audiovisual del *graffiti* se ha producido en diversos planos. El tipo de representación que gira alrededor de esta expresión juvenil en la actualidad da cuenta de eso, sobre todo, en el discurso televisivo. Se habla de culturas, de subculturas, de tribus urbanas y culturas juveniles como términos semejantes u homogéneos, y para ayudarme con la comprensión de los mismos partiré desde la conceptualización de cada una de estas expresiones que se desarrollan en el espacio urbano.

Primero intentaré definir la cultura y la subcultura, ambas tienen muchos significados interrelacionados, aunque resultará complicado enfocarse en una sola aproximación semántica. Existen distintas investigaciones que ayudarán a delimitar nociones de estos términos, plenamente apegados al que hacer cultural de los jóvenes en las urbes (en este caso, la cultura Hip Hop en Quito): la tesis del comunicador social Víctor Salazar (2013) *Análisis descriptivo del Hip Hop en la ciudad de Quito* (2013), la investigación del sociólogo Santiago Yépez (2014) sobre *La Contracultura Hip Hop como movimiento social en la ciudad de Quito* (2014), y el trabajo del psicólogo Fausto Tingo (2010) de los *Discursos sobre las dinámicas inclusión/exclusión social de los jóvenes de 19-24 años pertenecientes a las culturas urbanas-juveniles de punks y hip hops en la ciudad de Quito Ecuador* (2010). Estos autores dialogan con varias definiciones de distintos teóricos y pensadores que permitirán encontrar una identidad que explique la realidad urbana de la cultura Hip Hop en Quito.

De acuerdo con Víctor Salazar (2013, 21), se puede concebir la cultura como “el mecanismo mediante el cual, los seres humanos satisfacen sus necesidades producto de su misma condición física o biológica, lo que les permite construir símbolos, códigos y signos que los rigen”. El autor asevera que la cultura es una conducta estructurada, que se da en la vida social de los distintos grupos de personas dentro de una sociedad. Es en la convivencia donde los individuos construyen nexos y configuran estructuras sociales que les permiten relacionarse con sus pares y con el medio ambiente que los rodea. La

cultura sería la encargada de gestionar cada una de las relaciones existentes entre los actores de un sistema social.

En esta perspectiva, Salazar (2013) propone entender el mundo del Hip Hop –a través de su condición subalterna– en el marco de que es una cultura que se manifiesta en un proceso de contradicción frente a un discurso de carácter oficial y dominante. Las manifestaciones y expresiones culturales que se desarrollan al interior de la cultura Hip Hop (El *djing*, el *breakin*, el *emceein* y los grafitis) han logrado configurar una identidad propia, con sus normas y códigos propios. En ese sentido, el *graffiti* quiteño solamente puede ser abordado –desde la visión integral del Hip Hop– como una subcultura urbana compuesta por sus propios símbolos, comportamientos y expresiones que se articulan entre sí, lo que le ha permitido adquirir un cuerpo de identificación para diferenciarse de otras culturas. Pues, el *graffiti* es el elemento que más autonomía y distanciamiento ha generado de la cultura Hip Hop, buscando distinguirse de la misma.

Toda cultura es un organismo social que consiste en puntear un sistema de heterogeneidad y discontinuidades. Por ello, toda discontinuidad y todo fraccionamiento de condiciones dentro del grupo social, corresponden a la creación de una parcialidad del modelo, denominado como subcultura.

Las subculturas son, según Salazar (2013, 24), “instrumentos de adaptación y supervivencia que tiene el organismo social, las cuales se constituyen en un mecanismo de modificación de la cultura, lo que le permite ajustarse a los cambios del entorno y a los de su propio sistema”. Determina que las subculturas son el resultado de la mezcla de símbolos que permite crear mecanismos de aceptación para los individuos, en un sentido de identificación con los otros y, de esta manera, discrepar con la estructura de la cultura dominante. Con base a lo anterior, Salazar (2013, 25) afirma que:

la transformación del modelo llamado cultura dominante, yace en la construcción de individualidades o sistemas de comportamiento gremial, que asume a estas agrupaciones como parte de ella; les otorga un espacio en el cual se puedan manifestar libremente, pero de forma marginada. Ya que si bien las subculturas, son agrupaciones que tienen alguna particularidad individual que les caracteriza, ellas responden fielmente ante la estructura funcionalista de la cultura hegemónica, porque entran en discordia con los preceptos de la cultura dominante, pero cohabitan en ella bajo sus normas y reglas.

Para esta afirmación puede ser complementaria la definición de Raymond Williams sobre cultura hegemónica, en su libro *Marxismo y Literatura* (2000, 135-6):

En todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas a la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos. [...] Una hegemonía

estática [...], puede ignorar o aislar tales alternativas y tal oposición; pero en la medida en que éstas son significativas, la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas e incluso incorporarlas. Dentro de este proceso activo lo hegemónico [...] debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestionan o amenazan su dominación. [...] Puede argumentarse persuasivamente que todas o casi todas las iniciativas y contribuciones, aun cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico: que la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura.

Asimismo, la dinámica histórica del *graffiti* de Quito, al estar en estrecha relación con la evolución de la cultura Hip Hop en la ciudad, no ha conseguido una ruptura total con ella. A pesar de ser una forma de expresión que se diferencia de otras subculturas urbanas, el *graffiti* sigue aceptando los patrones de conducta establecidos por la cultura dominante. Un claro ejemplo son los períodos de efervescencia (2008-2011), consolidación (2012-2015) y profesionalización-instrumentalización (2016-2020) de la gráfica pública en Quito, debido al aumento de los distintos eventos locales y las múltiples convocatorias internacionales, promovidas por el gobierno municipal o por entidades públicas y privadas para fomentar un circuito de festivales en el que han participado gran cantidad de artistas urbanos y escritores de *graffiti* (Onoa Moreno 2020, 60). En la actualidad, la presencia del *graffiti* legal ocupa cada vez más espacios en cualquier lugar del territorio ecuatoriano. Especialmente, en la ciudad de Quito, se observa con más frecuencia producciones artísticas que se inscriben en corrientes expresionistas, abstractas, realistas o muralistas.

Respecto a estos procesos históricos de autoconstitución del movimiento grafitero capitalino, según Alejandro Grimson (2013), deben ser analizados desde el punto de vista de sus protagonistas. Es así que, para comprender las prácticas culturales subalternas – sobre todo el *graffiti* –, es preciso hacerlo desde la perspectiva de sus actores. Son los mismos protagonistas quienes pueden –directamente– permitirnos definir cuáles son sus propios contextos, sus concepciones del poder, su manera propia de procesar lo relacional y sus imaginaciones de mundos de vida diferentes (Grimson 2013, 15). También, hay que entender los procesos culturales y políticos a través de las relaciones existentes entre las prácticas culturales y el Estado ecuatoriano que, a partir de la creación del Ministerio de Cultura en 2007 y la Constitución en 2008,¹⁸ se viene abriendo paso un escenario de

¹⁸ El proceso constituyente (2007-2008) incluyó a organizaciones, gremios, comunidades y colectivos artísticos y culturales para que expresarán sus demandas de reconocimiento. Aquí se pudo concretar derechos culturales, los mismos que hicieron contrapeso a los derechos basados en la propiedad privada: construir su propia identidad cultural, decidir sobre la pertenencia a una o más comunidades culturales y a expresar elecciones; a la libertad estética; conocer la memoria histórica de sus culturas;

exigibilidad que implica la concepción de condiciones para el ejercicio de derechos culturales, laborales y sociales (De la Vega y Rodríguez 2019, 3).

El movimiento Hip Hop quiteño emerge como uno de los tantos movimientos sociales nuevos que aparecen en un momento de crisis del movimiento laboral-sindical marcado por una alta conflictividad social. Según Santiago Yépez (2014), la cultura Hip Hop en Quito, llegó a abarcar el *mundo de la vida* con sus prácticas cotidianas llenas de códigos culturales propios, diferentes a los impuestos por la cultura dominante o hegemónica. Como un movimiento social territorial, el Hip Hop se caracteriza por la persecución de las reivindicaciones de sus prácticas, estéticas y demandas culturales que apuntan a la emancipación del sujeto en su quehacer cotidiano, su lucha y reconocimiento identitario, y un mayor desarrollo armónico con su entorno (Yépez Cerda 2014, 25).

Para Yépez (2008), el Hip Hop refleja una identidad propia y aglutinadora: “La identidad, entendida como proceso de identificación constante de las personas, con grupos o colectivos constituidos en base a distintas relaciones de poder en la sociedad, frente a las cuales se generan afinidades y diferenciaciones, que se expresan tanto en discursos, como en prácticas individuales y/o colectivas” (Yépez Cerda 2014, 26). Las características identitarias que se manifiestan en los elementos simbólicos del Hip Hop (*breakers, emcees, writers, deejays*) se contraponen al estereotipo de hombre o mujer exitosa/so implantado por la cultura hegemónica e impuestas por el gran capital y sus instrumentos mediáticos.

Esta nueva forma de identidad cultural abarca sentimientos, emociones, vivencias, lealtades, compromisos, valores, encuentros, expresiones y prácticas colectivas artísticas propias que le permiten al joven afirmar su *yo* en y con el grupo (Tingo Proaño 2010, 39).

A través de las agrupaciones juveniles, los jóvenes empiezan a socializarse de manera más comprometida y pasional con sus iguales o sus “pares” para crear nuevas formas de convivencia y compartir un estilo de vida. Para Fausto Tingo (2010), existe un problema en la *construcción social* de estos grupos, porque pueden estar atravesados por diferentes estigmatizaciones que distorsionan o construyen una idea de realidad de estos grupos. En este aspecto, señala a los medios de comunicación como los que tienden a

difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversa; participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad; difundir en el espacio público las propias expresiones culturales, entre otros (De la Vega y Rodríguez 2019, 3).

resaltar ciertas características que presentan las tribus urbanas en sus formas de vestir o de pensar, afectando el imaginario de tal o cual tribu.

Al hablar de tribus urbanas, Tingo (2010, 40) considera “muy violento tratar a los jóvenes como ‘tribus’ por el sentido primitivo que se asigna metafóricamente, puesto que da una visión ambigua, prehistórica que contradice la forma postmoderna de afianzamiento de estas culturas en la actualidad”. Prefiere hablar de culturas juveniles – desde un enfoque de participación que va más allá de la forma “tribal” de ver a los jóvenes–, ya que, utilizar el concepto de “tribus urbanas” da la apariencia de estar tratando con “salvajes urbanos” que deben ser domesticados, lo que implica hacer uso de una nueva forma de exclusión social. Por lo tanto, Tingo (2010) supone que el término culturas juveniles asienta una significación más adecuada para generar, revitalizar y revalorizar los discursos que presentan dichos jóvenes. Por mi parte, compagino con la reflexión que Fausto Tingo presenta como propuesta teórica para estudiar los grupos juveniles porque los conecta con las relaciones sociales y entramados de poder en los que se hallan insertos en la actualidad. Por ello, admito que es un concepto propicio para entender y examinar los modos de ver y representar las prácticas de las juventudes.

Los jóvenes han sido conceptualizados con distintos términos por varios pensadores y antropólogos, con la intención de encontrar una identidad que explique el mundo cultural juvenil. A esto se refiere el comunicador social Orlando Cruz (2013, 34-6) en su trabajo académico: *Hip Hop, resistencia, comunicación y subjetividad cultural como retrato irreverente mediático* (2013), sobre cómo en este tiempo “tomó fuerza la mirada errónea de vincular al joven con la violencia, destrucción, delincuencia, drogadicción, alcoholismo; opinión pública que se formó gracias a la colaboración de los medios de comunicación [...], pero también ayudaron al crecimiento y consolidación de estos grupos juveniles”.

Para Cruz (2013), las culturas juveniles se caracterizan por la exclusión y represión que reciben del sistema, por el ocio, el tiempo libre, la creatividad para generar comunicación y expresión desde distintos artes, desde sus propias producciones y creaciones que desafían a la lógica del mercado que impone la cultura hegemónica. Aunque hay una tensión permanente: no solo desafían sino también negocian. Estas culturas que han surgido de entornos urbanos se han convertido en un estilo de vida y un espacio alternativo para muchos jóvenes, a pesar de la imagen distorsionada que la mirada pública y el discurso mediático han construido para representar a las prácticas juveniles bajo el disfraz de preocupación –como es el caso del *graffiti*–, de una supuesta tolerancia

institucional que se ha distinguido por condicionar la participación de los jóvenes¹⁹ quiteños durante los últimos años (Cruz Sánchez 2013, 37).

Con la constitución de colectivos culturales²⁰ en Quito, hacia mediados de los 2000, se organizan nuevos espacios para que las prácticas juveniles desarrolladas alrededor del Hip Hop, puedan construir su identidad, la misma que ha ido evolucionando desde las primeras experiencias organizativas en el período de *crecimiento (2005-2009)* hasta la actualidad. La antropóloga María Cecilia Picech (2016), en su tesis titulada: *Prácticas culturales disputadas: Los sentidos del Hip-Hop en la ciudad de Quito en el período 2005-2015* (2016), aborda teóricamente el estudio de las prácticas culturales juveniles como espacios de representación, significación y disputa de sentidos, donde confluyen varios actores sociales además de los jóvenes cultores del género.

Picech (2016) afirma que el Hip Hop es una de las prácticas culturales que más adeptos juveniles ha logrado en los últimos años, por lo que considera necesario estudiar el Hip Hop en sus múltiples relaciones con diferentes actores sociales en el espacio de la ciudad. Para la autora, “las vinculaciones con las administraciones municipales son cruciales para comprender cómo se gestiona una práctica cultural juvenil en el marco de procesos políticos definidos con base en ciertos lineamientos de la cultura y en el patrón de inclusión de las identidades ‘diferentes’” (Picech 2016, 59). En su análisis, se enfoca en los vínculos, negociaciones y tensiones generadas en torno al ejercicio de la práctica del Hip Hop como expresión artística, cultural y política de las juventudes urbanas de la ciudad; y encuentra dos campos de relaciones:

- a) un escenario artístico-cultural-empresarial, relacionado con la organización de eventos del género a través de productoras y discográficas, que lograron posicionar al hip-hop como un producto para la industria de la música y el entretenimiento local; y b) un escenario político-cultural-organizativo, a través del cual los colectivos se posicionan como actores públicos de la ciudad, al gestionar actividades y eventos con fines de visibilización y reconocimiento. (Picech [Diario de campo, 2015] 2016, 60)

¹⁹ Cruz (2013, 37), con esta afirmación, alude a que estas prácticas juveniles son cada vez más restringidas por el statu quo que se impone, limitando toda forma de expresión que esté fuera de la convencionalidad dogmática. A partir del 2011, la Alcaldía empieza a consolidar las regulaciones de las ordenanzas metropolitanas que sancionan las expresiones artísticas en el espacio público sin la debida autorización municipal previa (Picech 2016, 57).

²⁰ La Comunidad Hip Hop Ecuador se conforma en el año 2004 como una organización cultural autogestionada, que busca impulsar y valorizar la cultura Hip Hop en Quito, a la vez que frenar las agresiones y contiendas entre dos crews de la ciudad: la Quito Mafia y Equinoccio Flow. Aunque no se logró este objetivo, la Comunidad asentó la necesidad, entre los hoperos, de organizarse para “unificar el movimiento” y gestionar eventos a favor de la cultura Hip Hop local (Picech [Diario de campo, 2015] 2016, 97). Asimismo, Picech (2016, 101) habla de otra organización en Quito, la Asociación Cultural Juvenil Lado Sur: “el sur también existe”, que nace en el 2006 en la Tribuna del Sur (en el Pintado) como una de las agrupaciones precursoras en la gestión cultural del Hip Hop en la ciudad.

Abocada en el segundo ámbito planteado, examina los colectivos de Hip Hop – como actores de la ciudad– asociados a una práctica apreciada como “expresión de las juventudes populares, territorializada en determinados sectores sociales de la urbe y relacionada, principalmente, a actividades vandálicas y delincuenciales [...] que, si no se regula, atenta contra el patrimonio y las actividades turísticas de la ciudad” (Picech 2016, 61). Con respecto al *graffiti*, estas representaciones son disputadas por artistas urbanos, quienes reclaman por sus derechos a habitar la ciudad sin ser tratados como delincuentes.

Para la autora, también es importante recalcar el progresivo uso del Hip Hop como herramienta pedagógica para llegar a las juventudes populares que, posteriormente, abrirá paso a negociaciones y disputas entre los colectivos culturales y los organismos de poder. Picech (2016) dice que el Hip Hop se ha convertido en una práctica cultural que constituye una vía de acceso institucional para la regulación y administración de distintos sectores juveniles de la siguiente manera: “mediante políticas culturales y urbanísticas –de seguridad–, se pautan los modos ‘correctos’ en que debe desarrollarse la práctica. Si estas manifestaciones culturales atentan contra las disposiciones establecidas son perseguidas, segregadas y estigmatizadas” (Picech 2016, 61). Es así que la problemática planteada en torno a la organización del Hip Hop y las disputas de sentidos generados en el contexto local, puede abordarse desde la categoría de análisis que la autora formula como: prácticas culturales juveniles.

Sobre las prácticas culturales de las juventudes en el espacio urbano de Quito, Picech (2016, 68, 69, 74) pone énfasis en el conjunto de actividades relacionadas con el Hip Hop y entiende su capacidad como prácticas significantes para conformar un “mapa de significados” en el cual los sujetos representan su mundo y actúan en él. Defiende al Hip Hop como un estilo de vivir, una forma de estar, ocupar, habitar, de dar sentido a los espacios de la ciudad. Pero, sobre todo, le interesa indagar sobre las negociaciones y disputas establecidas entre los colectivos de Hip Hop quiteño con los organismos municipales de la ciudad.

Después de puntualizar algunas concepciones teóricas que dan fundamento a esta tesis, procederé a reflexionar sobre la dimensión visual del *graffiti*.

2. Incidencias del *graffiti* en la visualidad de la ciudad

En el presente apartado planeo una lectura visual del *graffiti writing*, como parte de la visualidad de la ciudad. Para ello, tomo como principal referencia el texto:

Escritores de firma: testimonio visual de una presencia urbana. Memoria de la visualidad graffiti en Quito (2019), a cargo de los investigadores Gabriela Arguello, Vinicio Benalcázar y Andrés Ramírez.

Este informe de investigación plantea un estudio analítico de la escritura de firma como un “acontecimiento visual” que sucede en las calles, de forma directa, anónima, transgresora. Los autores exploran el desarrollo de esta expresión cultural dentro del marco temporal que va desde el año 2001 hasta el 2012, momento en el que se impulsa su práctica en Quito. Comprenden al *graffiti* de firma y a sus variantes como un “objeto visual” contenido en la ciudad; como un “hecho visual” a la acción que la causa en un lugar y en un momento determinado; y como “experiencias visuales” a las relaciones que se desprenden a partir de los encuentros visuales con otros sujetos y elementos (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 27).

Así, la categorización propuesta: objeto visual, hecho visual y experiencia visual, me parece un aspecto muy significativo para tomar en cuenta dentro de mi estudio, por las diversas reflexiones compuestas, desde la perspectiva de los estudios visuales, con el trabajo de distintos autores –como José Luis Brea (2013), Nicholas Mirzoeff (2003), Didi-Huberman (2009), Rudolf Arnheim (1995), Panofsky (1987), entre otros– y sus contribuciones al campo que me corresponde. Los investigadores responsables se nutren de estos aportes epistémicos para diseñar “un procedimiento metodológico, que permite leer, no un objeto, sino un proceso visual de una expresión contemporánea, que se instala en la ciudad y que, a pesar de su carácter efímero, como piezas independientes, en su grupal y masiva presencia, perdura y se extiende vertiginosamente en las calles” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 27).

Esta clasificación metódica, dispuesta en tres ejes temáticos (escritura, escribir, reescritura), examina “la escritura de firma” como un fenómeno visual contemporáneo, bajo el entendimiento de práctica o expresión; es decir, no se leen en sí las obras, sino la producción en conjunto de firmas. Un tipo de *graffiti* particular que define la visualidad de las ciudades, que emplaza a los muros caligrafías deformadas e ilegibles, que cuestiona el orden establecido, que lucha por un lugar en el espacio público (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 28).

Para hacer una entrada guiada –por los enfoques analíticos de los estudios visuales– que permita organizar y leer la amplia dimensión comunicativa de estas firmas, los autores acuden en primera instancia a los postulados que Erwin Panofsky (1987, 50) sostiene sobre la iconología e iconología como método para leer una imagen: “la

iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes [...] se trata, pues, de una investigación limitada y, por así decirlo, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros temas específicos” (Citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 28).

Absorber e interpretar la información visual que la escritura de firma posee, implica colocar al *graffiti* –como imagen– dentro de la categoría de cultura visual que, como explica Nicholas Mirzoeff (2003, 23): “no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia”. Del mismo modo, es posible analizar una trayectoria visual del *graffiti* de firma en Quito como el proceso histórico de una práctica cultural enmarcada al desarrollo de la cultura Hip Hop en la ciudad (desde la aparición de las primeras intervenciones registradas a inicios de los 2000 hasta las últimas producciones en nuestros días), en conexión con las ideas de Didi-Huberman (2009, 34): “Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella” (Citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 29).

En relación con lo postulado, detallaré brevemente las entradas categóricas, ahondando en los aspectos relevantes que inciden en el contexto visual y cultural de mi investigación. Considero que tales especificaciones permitirán una comprensión más sistémica de la complejidad visual que envuelve a la escritura de firma.

2.1 Escritura: alcance como objeto visual

El primer asunto descrito constituye la relación del *graffiti writing* con una técnica diferente de caligrafiar, que revela un conjunto de rasgos característicos de la personalidad e identidad del escritor en cada firma. Las firmas, normalmente formadas por nombres, pseudónimos, se realizan a partir de la deformación del perfil clásico de las letras. Arguello, Benalcázar y Ramírez (2019, 30) ejemplifican, con las diferencias del caso, la firma descrita de esta manera:

no plantea algo tan lejano o ajeno a la cotidianidad de la mayoría de la gente. Pues, efectivamente, en un momento de la vida las personas diseñamos una firma como signo de identidad. Lo que distingue entonces, a estas representaciones de identidad, es que mientras la una, de forma lineal y de carácter legal, se inscribe sobre un documento formal, la otra se desplaza desde trazos lineales hacia creaciones en las que se integran

otras formas y colores, y que se inscriben, en su mayoría de veces, en un contexto de ilegalidad, sobre la ciudad, sus muros y otros soportes que se encuentran en ella.

Las variantes de estas caligráficas proceden de la firma como base para evolucionar hacia figuras más complejas y de mayor dimensión. Es así que los autores se plantean la clasificación de estos elementos, estructurada a partir de los estilos de las producciones inscritas en el ámbito del *graffiti* ilegal: “los *tags* (firmas), *throw ups* (vomitados), *bubbles* (bombas), *three ds* (tridimensionales o deltas) y *wildstyles* (estilo salvaje)” (Cruz 2004, 199 citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 30). Este ordenamiento por categorías de las variantes y otras más, ayuda al reconocimiento de los elementos visuales que se descubren en la ciudad.

Como fuentes metodológicas para “observar” como un objeto visual a la escritura de firma y sus variantes, es preciso partir desde la iconología e iconografía que Panofsky plantea en tres líneas organizativas y descriptivas: *Pre-iconografía*, *iconografía habitual* e *iconografía profunda*, en diálogo, cada una, con la perspectiva iconológica, para reconocer el significado, las relaciones y los encuentros que se producen dentro de esta expresión comunicativa. A partir de esta triada se puede estudiar en una firma tres instantes gráficos: “un primero en el que predominan trazos y figuras lineales, un segundo en el que las líneas se dilatan, se amplifican, se inflan, añadiendo color y un tercero en el que la firma es llevada por figuras más complejas en las que la composición, perspectiva, profundidad, entran en juego y el colorido estalla” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 31).

Lo preiconográfico

El *tag* es la firma del escritor de *graffiti* a quien se le conoce como *tagger*; es decir, un grafitero que se dedica a firmar su sobrenombre en cualquier superficie. Los grafiteros que se dedican específicamente a “taggear” o etiquetar, requieren de poco tiempo para realizar este tipo de firmas, que consisten en unas letras muy estilizadas y de carácter monocromático (Cruz 2004, 199). Es la forma de expresión más básica del *graffiti*, con el *tag* empezó todo, y por lo general, todos empiezan con la firma personal o la de la *crew*.

Al tratarse de letras de trazos sencillos, relativamente fáciles de decodificar, no se necesita tener más que un conocimiento mínimo para saber que son palabras, números, líneas, puntos, como representación de un sujeto anónimo. El ejercicio que esta variante

de firma plantea para leerla, según los autores, requiere: “de reconocer e identificar lo que se observa, sin la necesidad de poseer conocimientos icónicos, aunque sí se precisa una mirada atenta que repare hasta en los más pequeños detalles representados” (Rodríguez 2005, 5 citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 31).



Figura 2. *Tag* de Falso. Fotografía del autor.

Entonces, más allá de llegar a comprender por completo las palabras formadas con estas letras rediseñadas, aquí lo que interesa es pensar al *tag* como una producción, como un accionar de sujetos socialmente anónimos. También, cobra importancia el análisis de la presencia de una firma de escritor en la ciudad, a través del reconocimiento de su caligrafía, al modo propuesto por Russi (2012, 27): “debido a las condiciones de producción y reconocimiento, los *graffitis* son textos en los cuales quien escribe muchas veces debe permanecer anónimo. En ese juego, el sujeto se torna otro por la disimulación que protege la identidad como legisigno para la construcción y manutención de la misma, sea individual o colectiva” (Citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 32). En todo caso, una fórmula particular para la comprensión del significado de la firma sería estudiar sus características como unos signos lingüísticos que se asocian con un significado específico, pues, los *tags* son significantes que personificarían a escritores desconocidos.

En la repetición de la firma está el reconocimiento de una presencia más que en el colectivo de escritores. Como he mencionado en la periodización y evolución del *graffiti* de Quito, en el período incipiente (2001-2004), las primeras firmas eran simples, donde, a partir del *Getting Up*, el principal objetivo era darse a conocer para expresar una

existencia en la ciudad y una identidad en la sociedad. El *tag* es la huella que el escritor deja a su paso para atraer la atención y las miradas como parte de un proceso de afirmación identitaria, a través de la marcación de la ciudad para reclamar un espacio en ella.

Iconografía habitual

Este grupo de variantes se compone por un tipo de escritura de firma que transforma la morfología del *tag*, a partir de una mayor variación en la extensión del formato y la incorporación de colores básicos en la caligrafía. Se trata de letras elaboradas con varios trazos, con formas más ensanchadas y rellenas para que parezcan más perceptibles a la vista. Según Castleman “[cuando el estilo de la letra no era suficiente] para distinguir los nombres individuales en el amasijo general de firmas, los escritores empezaron a concentrarse en el desarrollo del tamaño y el color de sus pintadas” (1987, 62 citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 33). Aquí las producciones se realizan en el menor tiempo posible y se establecen principalmente los estilos: *flops*, *bubble letters*, *throw ups*, *quick pieces* y *placas*.



Figura 3. *Throw up* de Dremb. Fotografía del autor.

En cuanto al *spot*²¹o lugar, se lo considera otra variable, nombrada como constituyente primordial para que se lleve a cabo la concreción de estas producciones, sobre todo, al momento de valorar cuestiones como su elección y acceso:

A diferencia del *tag*, que puede inscribirse sobre un sinnúmero de soportes a la mano por su dimensión misma, esta variante requiere de soportes específicos, en los cuales, por un lado, quepan y, por otro, sean visibles y atrevidos: paredes, puertas enrollables, vallas publicitarias, superficies de medios de transporte público, entre otros espacios [...] Está en juego aquí la disputa por hacerse ver, no solo más veces, sino más alto, por atreverse a más, porque el *spot* plantea y provoca desafíos. Los sujetos que escriben la ciudad son contrincantes entre sí, a lo interno, por su lugar o legitimidad como escritores, pero al mismo tiempo, ellos y sus *crews*, son colectivo ante la ciudad [...] La disputa simbólica por la ciudad se convierte también en acciones colectivas. (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 33)

Por eso, el reconocimiento se basa en el paso del anonimato al protagonismo, producto de la representación constante y altisonante del *tagger* en todos los lugares de la ciudad. Sería respetado y reconocido aquel que tuviera su firma tanto en los *spots* más arriesgados como en los más vigilados, y por lo tanto los más visibles como símbolo de valentía y vigor (Cruz 2004, 202). Esta lógica inicial del *tag* se ha extendido notablemente hacia sus demás variantes caligráficas, puesto que debe conllevar consigo una complejidad en el nivel de deformación de las letras, las dimensiones, los colores y los tiempos conjugados para ejecutar cada forma de escritura, se podría decir que: “se trata de una mezcla entre el desarrollo de técnica, agilidad, competitividad e intrepidez [...] La incidencia de esta variante de escritura de firma en la ciudad es notable. El encuentro con estas producciones es igualmente cotidiano. Atraen la mirada por sus formas y colores, pero sobre todo por su irreverencia” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 34).



Figura 4. *Quick pieces* de Shep y Phuze. Fotografía del autor.

²¹ Espacio disponible para que se aplique un *grafiti* y que llega a constituirse en un lugar significativo para los escritores de firma (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 29).

Ahora bien, la decodificación de las diferentes caligrafías surge a partir de todo un proceso de relacionamiento y aprendizaje de la escritura de firma, que lleva a un ejercicio de observación con la intencionalidad de encontrar significados a la imagen. Saber leer letras o íconos, en este nivel, supone un conocimiento previo para identificar cada variante, por lo que resultan necesarias fuentes previas (la *pre-iconográfica*) que facilitarán, no solo una lectura textual, sino descifrar el sentido de su presencia dominante sobre la visualidad de la ciudad (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 35). La razón de ser de estas intervenciones –dentro del juego anónimo del *Getting Up*–, además de la de exhibir identidades y presencias, también responde a los cuestionamientos y disputas que proponen con relación al espacio público.

Iconografía profunda

Esta tercera agrupación recoge las variantes de la escritura de firma con las características que evidencian un mayor nivel de complejidad para su producción, tanto en el diseño, como para su instalación y su lectura. Las letras que conforman el *tag* se vuelven el objeto de estudio del escritor, con un proceso de construcción en el que destaca: “el estallido del color y en el que prima la perspectiva, la profundidad, proporción, incluso la tridimensionalidad, para producir encuentros cruzados, montados, decorados, entre letras, formas y/o personajes” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 36). Las producciones se ubican en los estilos: *wild style*, *tridimensional*, *orgánico*, *abstracto*, *computer style*, entre otros.

Debido al grado de complicación de las letras, se requiere de mayor tiempo de producción y de espacios apropiados. Lo curioso es que, por su tamaño y demorosa elaboración, es necesario tener permiso o autorización para intervenir en dichos espacios. Así pues, las complejas escrituras y decodificaciones que sobre estas variantes pesan, están determinadas por todo un proceso anterior de formación del escritor:

Cabe destacar que los autores de estos estilos, antes de ser productores son consumidores y observadores y es desde ahí que se define la voluntad de lo que se quiere expresar a través de la producción, además de su trayecto previo como escritores de otras variantes, que llevan a la evolución de su propio trabajo. Este conduce al desarrollo de una nueva capacidad, una nueva producción, que se suma a la trayectoria de cada escritor, iniciada en un *tag*, pues como señala De Diego, “[...] estilos como el *wildstyle* deconstruyen el nombre originario, lo transforman y retuercen hasta hacerlo comprensible de una nueva forma. El *tag* se somete a un proceso de descomposición y enriquecimiento que le confiere una nueva naturaleza polisémica y reconocible”. (2000, 46 citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 37)

Si bien es cierto las intervenciones autorizadas son algo relegadas en la adquisición de reputación²² por el poco desafío que representan, “sí son importantes actualmente porque contribuyen al desarrollo de otros *skills*²³ como la composición espacial y cromática, efectos visuales, trazo fluido y preciso, que son necesarios para una práctica vandálica efectiva” (Ruiz Oñate 2018, 20). Con estas características, además de la autorización, la práctica misma dejaría de ser considerada como vandálica. Sin embargo, estas complejas formas de “hacerse ver”, también inciden significativamente en la ciudad. Justamente, es por su estética y su proceso de creación –en el marco de la legalidad–, que las producciones más elaboradas tienen mejor acogida social que un *tag* o un *flop* (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 37).



Figura 5. FTP. *Wild style* de Brain y Goof 45. Fotografía del autor.

Para leer e interpretar las caligrafías de estas variantes se requiere que todo un proceso metodológico (*pre-iconografía e iconografía habitual*) se convierta en una herramienta de uso diario. En este sentido, la lectura panofskiana se convierte en un mecanismo de acercamiento más profundo para atender al significado de las variables de la firma en los tres niveles de escritura, en cuanto a algo distinto a sus formas y colores llamativos. Cada uno tiene su especificidad. Por esta razón, este último nivel se ocupa,

²² En el *graffiti*, el prestigio se mide por las hazañas y logros que históricamente se han definido como el juego nocturno, clandestino, ilegal, arriesgado, organizado, creativo y rebelde (Ruiz Oñate 2018).

²³ Habilidades del escritor de *graffiti*.

tanto del contenido de sus sentidos, de sus técnicas, de las historias que acompañan y definen a esta escritura, como de lo que inspira, lo sensitivo o lo imaginativo. Se trata de incentivar una comprensión distinta, otra sensibilidad para entrar en diálogo con esta expresión contemporánea y relacionarse con sus producciones (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 37-8).

Pienso que, en este primer contacto –de identificación física del *graffiti* de firma y sus variables– con el objeto visual, se establecieron elementos claves que me posibilitaran apreciar y examinar, en una siguiente instancia, el acto de firmar (escribir) en relación al impacto que provoca como imagen (producción visual) en la visualidad de la ciudad.

2.2 Escribir: soportes, herramientas y recursos para la producción visual

La segunda parte de este estudio refiere un complejo ejercicio de “escribir visualidad”. Concibe la escritura de firma en cualquiera de sus variantes como un hecho visual. Los autores dicen que, a más de crear una firma, deformar letras, mezclar colores y definir un estilo, el escritor de *graffiti* desarrolla la habilidad de mirar, encontrar y seleccionar soportes dentro del paisaje urbano, además de elaborar las estrategias más adecuadas para acceder a los *spots* y accionar con su cometido.

Ello implica dominar diferentes herramientas, crear y manejar guías para resolver una intromisión exitosa en cualquier espacio de la ciudad. Así también, el contexto de la producción es fundamental para que se concrete un hecho visual, ya que éste incide en la determinación de los soportes, los medios técnicos y guías, y en la decisión sobre el momento y estrategia de intervención: “Pues no es lo mismo utilizar un marcador, una lata o pintar en un contexto de riesgo, sea este por la ubicación, el entorno o por la vigilancia” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 38). En relación con estas perspectivas, se puede entender lo que los autores han formulado como hecho visual de esta manera:

El hecho visual surge de materializar una idea. *La acción de llevar una caligrafía a un lugar de acceso público, producirla, es el momento de la creación y su creador en la vida real, en la calle, es el espacio para existir más allá de sí mismos.* El escritor emerge anónimamente de su rincón creativo para hacerse ver, para mostrar su creación, su osadía, su identidad. Solos o acompañados, intervienen, transgreden, actúan, se camuflan. Con las guías claras, herramientas bajo el brazo y la mirada puesta en el objetivo, los escritores salen y se toman las calles. Con y sin permiso, dejan su huella, su firma escrita sobre la ciudad. Cada cual construye su propia forma de hacerlo, su técnica, sus trucos y códigos de acción. (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 38-9; énfasis añadido)

Con respecto al soporte, se refieren al lugar donde se materializa la escritura de firma. Las superficies a ocupar en la calle pueden ser: paredes, ventanas, puertas enrollables de locales comerciales, letreros, vallas, paradas de buses, medios de transporte públicos y privados, puentes, pasos a desnivel, muros altos, etc.: “Cualquier lugar de la ciudad es un potencial soporte para la escritura de firma. La ciudad misma es el soporte de esta caligrafía” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 39). Es así que cada variante de firma propone una lógica diferente de operar acorde con el soporte. Del mismo modo, de acuerdo al tipo de producción, el escritor debe localizar por la ciudad hasta encontrar el *spot* propicio donde pueda colocar su firma. Las producciones, a su vez, tienen que integrarse, dialogar con las peculiaridades del soporte y fusionarse con los elementos propios del entorno.

A tal efecto Arguello, Benalcázar y Ramírez (2019, 40) determinan que los soportes muestran otras condiciones a estimar para su intervención a partir de los retos que plantean sus características físicas, su ubicación, su carácter privado o estatal:

El soporte de la escritura bien puede estar socialmente aceptado o ser incluso legal, así como prohibido. Esta consideración, por ejemplo, influye en la estrategia de acceso diseñada. *El riesgo variará en función de estas características, así como el tiempo a tomarse para realizar la producción, los materiales, los tonos a usar.* En cuanto a su ubicación, *hay soportes codiciados por su visibilidad, la dificultad que plantean, los sistemas de vigilancia que los rodean, así también la dimensión simbólica de algunos, ligada a la tradición, a la historia de esta expresión,* como son los medios de transporte, principalmente los metros. [Énfasis añadido]

Uno de los aspectos definitorios del soporte es la accesibilidad y, como tal, puede demandar de tácticas, debidamente “planificadas”, para intervenir en los sitios elegidos por los escritores. Es decir, que la planificación se materializa en la praxis y se funde en imágenes. Esto no solo transforma la mirada del escritor respecto de los soportes de la ciudad, sino también la noción del acceso y los límites físicos o morales se desacoplan de lo socialmente establecido: esto significa que los códigos y las pautas establecidas entre escritores (lo accesible, el límite, las solidaridades, su gente, sus barrios: dónde se escribe o sobre dónde no) siempre se reconfiguran –al interno– para construir formas de relacionarse con la ciudad (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 40). Aquí conviene aclarar sobre “[...] la práctica y la planificación, no tanto de los sitios a intervenir sino del cómo actuar, previendo posibles escenarios, siendo cuidadoso y atento, identificando rutas de escape en caso de que sea necesario y buscando una economía de movimientos para no perder tiempo valioso” (Villegas 2014, 78 citado en Arguello, Benalcázar y

Ramírez 2019, 40). Estos dos factores no van separados en el discurrir del escritor, porque la preparación y la acción pronto se erigen en imágenes, porque parten de la organización y la experiencia adquirida en cada intervención y porque implantan un propósito, un posible lugar temporal en los muros de la ciudad.

Otra cuestión que resulta decisiva, y trascendente para la intervención en los diversos soportes, es la serie de herramientas y materiales que le posibilitan al escritor la realización de todo tipo de *graffiti*. Sin duda, un elemento operativo que hay que mencionar es el aerosol de pintura, “instrumento emblemático del *graffiti* contemporáneo, por su modernidad y eficacia como herramienta de lucha” (Figuerola 2011, 391). Pero más allá de las latas de spray, en la actualidad se hallan otras herramientas que se han desplazado con creatividad hacia instrumentos como: extintores, fumigadores, rodillos con extensores, rotuladores, squeezers con ácido para vidrios, crayones y tizas, lápices de corrector líquido, aerógrafos, brochas y pinceles, plantillas y pegatinas, carteles y pósteres, entre otros, de lo cual las intervenciones en la ciudad dan cuenta (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 41). Por decir así, si la intención es *taggear*, todo objeto que permita escribir una firma se lo considera una herramienta más.

De manera que, es favorable primero analizar bien las características de la producción y del soporte que elija el escritor antes de optar por una u otra herramienta. Por lo anterior, se ratifica la idea de que: “La variante de escritura de firma, el soporte y la herramienta, se conjugan en el hecho visual” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 42). Ciertamente es que, al usar cada herramienta –antes y durante el proceso de producción–, afloran diferentes guías que le sirven al escritor como referencias para insertar un objeto visual al soporte, sea este un *tag*, un *throw up*, incluso una *quick piece* o una *placa*. Por ello, ante cualquier tipo de marcas previas físicas que se presenten en el soporte, el escritor ha de proyectar, mentalmente, cómo llevará a cabo sus producciones visuales. Las guías “al igual que todo, se aprenden, se copian, se inventan, se encuentran” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 43).

En definitiva, consiste en una guía, como referencia, para establecer una pauta flexible, que oriente las dimensiones y ubicación de los elementos de la composición o bien para definir mejor los trazos, los detalles. *El tipo de guía varía según el escritor, pero también según la variante de escritura de firma*, pues en función de esto la guía puede ser un libro de trazos en el que se practica un *tag* o en el que se crea un *flop*, que evidentemente, por su carácter frecuentemente ilegal, no dispone del tiempo necesario para poner marcas o un fondo o marcar una cuadrícula, como probablemente si lo tenga un escritor para la producción de un *wildstyle*. [...] *Lo cierto es que todo proceso y todo escritor recurren a diferentes guías para llevar sus creaciones a los muros*. Incluso en una improvisación, se ubican referencias básicas, pues indican un camino hacia el objetivo, hacia el objeto visual

y su materialización en un soporte, a través de las diversas herramientas. (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 43-4; énfasis añadido)

En resumen, los mecanismos de articulación del hecho visual expuestos aquí no son los únicos presentes en el acto de escribir, pero sí los más importantes. Para los autores, la escritura de firma y sus configuraciones de producción, no solo se reducen a su emplazamiento en un espacio de la ciudad, sino que después del acontecimiento visual, “se posibilitan encuentros, desencuentros, diálogos, interacciones, que además retroalimentan la producción y la transforman” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 44), lo que supone reformular, reflexionar sobre lo ya escrito, y considerar la firma realizada como un intermedio en el proceso visual del *graffiti* de escritura.

Enseguida, daré paso al tema de la reescritura de la firma y las experiencias visuales que se suscitan a partir de las formas de relaciones del objeto visual en sus encuentros con otros sujetos y elementos en la ciudad.

2.3 Reescritura: contemplar, intervenir, registrar lo visual

Un tercer y último momento en la trayectoria visual de la escritura de firma, analiza un conjunto de aspectos relativos a las experiencias visuales, las formas de relacionarse con el objeto visual –producido sobre un espacio común de tránsito– y los procesos de contemplación, de intervención y de registro de la misma, según el caso:

Una vez que el escritor deja su producción en un soporte, pierde el control sobre esta. Aquí, no hay resguardo, protección, vigilancia, mantenimiento. *La escritura de firma está ahí para ser vista, para ser intervenida, para ser registrada*, para ser lo que la intemperie, el dueño de un predio, un estudiante, otro escritor, etc., quiera que sea. Hacerse ver. Ser mirados por alguien más: otros escritores, la sociedad en general, el Estado, es la consigna. Decir, expresar, disputar, dialogar a partir de su producción, son las posibilidades y en ese camino, no solo la interpretación o la mirada de otro, sino también su acción, se hacen presentes. *Las firmas quedan expuestas, hacen parte de la convivencia diaria, propician sentidos, sensibilidades, incomodidades, asombros*. Su presencia llama, convoca a seguir escribiendo la ciudad, desencadena pugnas por la visualidad de la misma, desata incontables experiencias visuales. (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 44-5; énfasis añadido)

Así que es muy importante tener en cuenta que esta caligrafía interviene en la definición visual de una ciudad y, a partir de ahí, abordar la idea de que el ciudadano se puede topar en su transitar diario con cualquier tipo de soporte intervenido con una firma, además de experimentar encuentros con otros objetos de la visualidad urbana. Pues, “la calle como escenario acoge a diversas expresiones y elementos, que se exponen ante la mirada de miles de personas, de manera convencional muchas veces, pero también,

muchas otras de forma espontánea, intermitente, fugaz, extraña. La escritura de firma se inserta en la calle con el objetivo de ser vista” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 45). Y es, precisamente, con la intervención en los espacios públicos de circulación masiva –llenos de carga simbólica para los ciudadanos– que se produce un extrañamiento generado por la misma presencia de este tipo de acontecimientos visuales.

En lo que se refiere a comprender la producción de un escritor, es necesario observar la intervención, “contemplar; implica una relación a distancia con la escritura, en una temporalidad específica, pero no una distancia física, sino más bien marcada por el límite de la no trascendencia de la observación a la acción directa” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 45). Por supuesto que son las acciones del escritor las que quiebran barreras entre los que generan y los que observan, pero son los observadores de estas formas de escritura quienes componen su propia lectura. Es decir, en el mismo acto observan, escogen, comparan, e interpretan, dado que la experiencia visual toma forma por el modo en el que las firmas se entretajan en el contexto personal, y por la acumulación de encuentros con ellas a lo largo del tiempo y el espacio en la ciudad.

Cuando los encuentros con las firmas se repiten en el tiempo y el espacio, el espectador comienza a hablar –y a leer– el mismo idioma del escritor de *graffiti*, a esperar el siguiente encuentro, a sentir complicidad: por un lado, con el escritor, y por otro, con el resto de viandantes que se han permitido detenerse a observar y han entrado en el juego (Abarca 2012, 2). Aunque en la mayoría de casos, la práctica de la escritura de firma, por su carácter transgresivo y marginal puede provocar percepciones y reacciones diversas por el rechazo que produce esta forma de visualidad. Desde el momento en que el espectador asume que mirar es en sí mismo una acción, puede relacionarse con la producción de un escritor, incluso llegar a participar de la escritura y tener la oportunidad de intervenir, como opción posterior a la observación. Si bien se puede complementar, tachar o borrar una firma para lograr interactuar con el escritor y su producción desde la experiencia visual diaria, para el espectador implica la apertura de la mirada a nuevos y múltiples aspectos de las intervenciones que se despliegan como acontecimientos visuales en el entorno urbano. Por eso “la calle como escenario, como soporte, propicia otro tipo de encuentros, que difieren de la lógica de la galería y de la vitrina. Así como permite mirar una producción de cerca, sin mediación, permite también tocarla y transformarla” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 46).

Finalmente, otra forma distinta de relacionarse con la escritura de firma tiene que ver con el registro de la misma. Sobre este tema, Arguello, Benalcázar y Ramírez (2019, 47) dicen lo siguiente:

Esta no interviene directamente sobre el objeto material, mas sí sobre su dimensión pública, simbólica, sobre su memoria, conjugando la observación y la acción desde otro lugar, pues a partir del ingreso a la era de la imagen, el registro o documentación, a través de medios como la fotografía y el video, recogen una serie de historias y trayectos de la expresión, como tal y de sus escritores. Los sujetos tras la cámara establecen una relación que busca y promueve los encuentros con las producciones de esta caligrafía. Una relación mediada por el lente de una cámara, en la que se observa y se actúa como parte de la experiencia visual.

Y continúan,

Registrar implica retratar o retratarse para comunicar. Es decir, registrar la escritura de firma, en tanto documentalista de una expresión o bien retratar una obra propia o, de hecho, retratarse con esta y así trasladarla hacia otros espacios. Los registros pueden ser, igualmente, para sí mismos y el entorno cercano o bien para hacerlos públicos, a través de diversos medios. [...] *El registro es el testimonio del objeto visual y frecuentemente del hecho visual que lo posibilita.* [Énfasis añadido]

Se puede incluir aquí, lo que Fernando Figueroa (2006, 103) plantea al respecto: “Sólo el registro fotográfico o videográfico de la existencia de estos graffiti consuela el posible encariñamiento de un *escritor* con su pieza y posibilita su divulgación en los circuitos del mundo del *graffiti*. También, este hábito facilita el estudio a los interesados, que además pueden acudir a los documentos proporcionados por prensa y televisión” (Citado en Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 47-8). Así, en esta búsqueda de una herramienta tecnológica de registro visual, tanto el objeto visual como el hecho visual, se transforman en situaciones efímeras relacionadas al contexto en el que se encuentra el escritor dispuesto a descubrir esos soportes y materiales diferentes para hacer ver su firma. Ya que algo muy distinto a la simple contemplación de una producción en particular, asentada en el dilema de las experiencias visuales urbanas y del pasar del tiempo, es asumir el compromiso de plasmar un registro, un archivo, una memoria visual que permita investigar y narrar historias.

Para aquellos interesados en estudiar las facetas de la escritura de firma y sus variantes vinculadas a la visualidad, las fotografías registradas, archivadas, expuestas o publicadas constituyen elementos visuales de análisis sobre la expresión (Benalcázar y Ramírez 2019, 48).

A continuación, en el segundo capítulo, describiré cómo se dan los conflictos percibidos en las tensiones por las disputas en torno a los usos del espacio público que se

originan entre la intervención grafitera y el discurso del poder. Es importante para mí afrontar y destacar esta especificidad en la escritura de firma, porque creo que hay una forma de comunicación específica con base en esta discusión que se acopla funcionalmente al tema de las incidencias del *graffiti* del siglo XXI en la visualidad de la ciudad. Me parece que, si no reflexionaba acerca de la singularidad del contenido visual, no podría distinguir la articulación de esta expresión cultural inmersa en una escena urbana. Resolver los principales problemas de lo singular es esencial para un análisis de estas disputas por el derecho de la ciudad y tratar de comprender que lógicas están operando.

Capítulo segundo

Tensiones y conflictos por el derecho a ocupar la ciudad: intervenciones y discursos desde el poder. Caso metro de Quito, 2018

En este capítulo, parto de la idea, de las tensiones. Se trata de un conflicto de disputa por el derecho a ocupar la ciudad. Aquí surge una pregunta que permite acotar la reflexión sobre el tema ¿De quién es la ciudad? Basado en el hecho de que existe una tensión entre la ciudad ideal como concepto, la ciudad pensada desde la administración pública, desde la normativa, desde las ordenanzas municipalidades, y la ciudad real. En definitiva, una ciudad ajena a la ciudad real, la ciudad habitada, la ciudad usada, practicada de diferentes maneras. Para desarrollar este argumento, tomaré como referencia la obra *La Ciudad Letrada* de Ángel Rama (1984); busco desplegar cuestiones acerca de la ciudad como empresa colonial, los intereses tras el dominio de las letras y el rol político-social de la palabra escrita. Un asunto significativo a destacar es el concepto de la ciudad ideal que Rama describe frente a un orden y una lógica administrativa funcional a los intereses del poder evangelizador como una misión civilizatoria sagrada; a este concepto lo relaciono, de manera paralela, con las implicaciones sostenidas con el proceso visual del *grafiti* del siglo XXI, en la movida quiteña.

En una segunda parte del capítulo, comento unos apuntes reflexivos sobre temas concernientes con el pensamiento decolonial de Walter Mignolo y su construcción de personalidades decoloniales, para al mismo tiempo destacar el concepto de antropofagia cultural de Carlos Jáuregui y su figura retórica del caníbal. Dentro de este marco teórico, me interesa plantear la reapropiación del tropo caníbal a modo de compararlo con la figura del escritor de *grafiti* como una metáfora cultural. Aquí considero que, el escritor de firma al igual que Calibán pueden responder a una imagen etnográfica histórica acorde a su respectivo entorno y contexto. Además, quiero imaginar la ciudad como una nueva Canibalia jaureguiana: un amplio espacio geográfico –urbano– y cultural definido como lugar de deseo y dominación, o bien como un cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo. Igualmente abordaré al fenómeno del *grafiti* de firma como un posible proyecto cultural que podría estar favoreciendo a procesos decoloniales en la estética de la ciudad a través de la actitud decolonizadora de sus actores. Asimismo, abriré un diálogo con el caso *Metro grafiteado*, suscitado en 2018, objeto de interés y estudio en mi tesis.

1. La ciudad ideal

La ciudad-concepto se degrada.
¿Quiere decir que la enfermedad padecida
por la razón que la ha instaurado y por sus profesionales
es la misma que padecen las poblaciones urbanas?
Tal vez las ciudades se deterioran al mismo tiempo
que los procedimientos que las han organizado
(Miguel de Certeau 1990, 107).

Considero que Ángel Rama (1984) abre en su libro (*La ciudad Letrada*) una profunda reflexión sobre el rol que cumplieron las ciudades en el proyecto civilizatorio de la empresa colonial en América Latina. Él piensa que la empresa colonial, básicamente, consistió en un procedimiento de expropiación por parte de un proyecto genocida lleno de violencia de todo orden, una violencia de los cuerpos y del pensamiento, que tuvo como herramienta fundamental a la ciudad. De hecho, la fundación de las ciudades fue el mecanismo de una serie de actividades que consentía la entrada del ejército colonizador y conquistador europeo a estas tierras.

Comparto con el autor cuando afirma que lo más prudente es profundizar en el origen de la transformación de las ciudades, antes que intentar acercarse hacia una comprensión de la situación de las grandes ciudades hoy en día; y esa es, precisamente, la idea de Rama (1984): analizar cuáles fueron las funciones de la ciudad tal como fue pensada desde un inicio. Primero, Rama (1984, 17) describe que “inició como un fuerte que iba optimando la conquista, luego los fuertes se iban encadenando unos a otros hasta trazar un mapa de ciudades que tenían ciertas jerarquías reconocidas en las capitales, los virreinos y las audiencias”. Las ciudades más grandes, las más prósperas, incluso otras más pequeñas, según Rama, todas cumplían un papel fundamental en el contexto de la conquista y la colonización donde tenían una misión civilizatoria pensada en la letra.

Es por ello, que me preocupa estar al tanto de las transformaciones que la ciudad (quiteña) ha venido sobrellevando a raíz de su presunto descubrimiento para tener una adecuada percepción de la situación actual en las que se encuentra y tratar de explicarme si aún mantiene algún propósito como empresa colonial o poscolonial. En aquel tiempo de conquista y de colonización, para Rama (1984, 25) la ciudad tenía una misión casi sagrada, una obligación civilizatoria y evangelizadora que debía cumplir en todo su espacio entorno. Es así como, desde un comienzo, el entorno rural fue percibido como lo opuesto, en contraste, el entorno urbano que fue pensado como la cuna de la civilización

y, por su propia naturaleza, estaba llamado a cumplir con estas funciones. Ese entorno distinto y opuesto –el rural– siempre fue perseguido como lo bárbaro que debía de conquistarse, lo salvaje que debía ser domesticado y le correspondía ser incorporado a patrones civilizatorios. Entonces, la ciudad rápidamente fue pensada como equivalente al dominio del saber, al dominio de la civilización y del pensamiento letrado.

De ahí vienen ciertas asociaciones con los centros urbanos contemporáneos que aún se conservan vigentes hasta nuestros días: ciudad escritura, ciudad progreso, ciudad civilización, ciudad ley. Rama (1984) declara que, la ley, al igual que la escritura, se debe imponer sobre el colonizado, conjuntamente con el saber; es decir, un saber letrado solamente puede tener lugar en la ciudad. Continúa explicando que, a partir de ese momento, se van a construir diversas edificaciones encauzadas a cumplir estrictamente el rol de asegurar que todo esto se pueda cumplir, y en todas estas edificaciones es donde se asientan estas formas de poder. En este sentido, la ciudad de Quito es un ejemplo, por todas sus edificaciones municipales emplazadas para dar cabida al ejercicio y cumplimiento de prácticas coloniales. Ese saber, del que habla Rama, se asienta en cuarteles, conventos, colegios, universidades, iglesias, museos, galerías. Además, estos espacios han seguido reproduciendo formas de poder coloniales en nuestra ciudad patrimonio hasta el presente. En este punto, Rama (1984, 11-2) va a decir que la ciudad en América Latina es el resultado de un parto de la inteligencia: las ciudades fueron pensadas e imaginadas antes de su existencia; es decir, cuando llegó el ejército de conquistadores y colonizadores trajeron en su imaginación cargado de arquetipos, propios de su entorno civilizatorio, trasladándolos a estas tierras. La “ciudad ordenada” de Rama tiene mucho que ver con ese concepto de ciudad que existe dentro de una lógica administrativa y funcional a los intereses del poder.

Ciudad ordenada

Esa ciudad ideal que se anticipa al futuro, se desea inmutable y existe al margen de las vicisitudes y las transformaciones de la historia, diría Rama (1984, 6-8). El autor resalta las necesidades de la gente que están haciendo esa ciudad día a día. De igual manera, aborda un concepto patrimonialista que se acerca a ideales conservadores de belleza y pulcritud. Aquí algunos casos como pequeños ejemplos en el contexto contemporáneo: cuando se pintó uno de los vagones del nuevo metro de Quito en septiembre de 2018, el alcalde Rodas persiguió a los grafiteros vandalizando la

apropiación y el uso de los espacios; o la criminalización de las manifestaciones y de la apropiación de la ciudad en octubre de 2019.²⁴ Esas disputas las vivimos siempre, en las manifestaciones, a propósito de la discusión de los monumentos, el 12 de octubre en 2020,²⁵ los quiteños fuimos testigos de una serie de protestas sociales en contra de las representaciones del pasado ligadas a conmemorar lo colonial. Precisamente sobre las edificaciones coloniales, aposta del texto de Rama (1984), han ocurrido permanente (aunque hoy sea más evidente) formas de apropiación, usos políticos, resignificaciones, por parte de las luchas sociales y el movimiento hip hopero con el uso del *graffiti*. Por ello, las reacciones violentas contra imágenes y objetos monumentales concebidos como ofensivos por parte de quienes los atacan en medio de distintas formas de protesta social, poseen una doble faceta que hay que revelar:

Primero, están aquellos argumentos que no consideran las razones mínimas del animismo que encierran imágenes y objetos en el mundo contemporáneo y, gracias a la ignorancia de esta dimensión, propagan la idea de que, de una u otra manera, desfigurar o destrozar un monumento es un acto de justicia. El segundo aspecto a considerarse es la erección de autodenominadas formas de arbitraje del espacio público y lo que se coloca o no en esa entelequia, pues siguen pensándola, dicho sea de paso, como si la ciudad todavía existiera en su espíritu más modernista (Andrade 2020, 1).

Puede tratarse de un carácter ofensivo en las imágenes como una de las reacciones sensoriales que ellas provocan entre cierta gente, aunque también existe una posibilidad entre múltiples otras, tales como adorarlas o ignorarlas. Sin embargo, “en lugar de pasar indiferentes junto a estos monumentos, tal vez se trate de escuchar lo que dicen, desde su posición vertical e invulnerable como desde su histórica rendición” (Marín 2020, 2).

²⁴ Las manifestaciones en Ecuador de octubre de 2019 fueron una ola de movilizaciones a nivel nacional realizadas a partir del 2 de octubre hasta el 13 de octubre de 2019, tras el anuncio de ciertas medidas económicas por parte del gobierno de Lenin Moreno. Las acciones que se desarrollaron como protestas en contra de las medidas y en contra del gobierno ecuatoriano: manifestaciones masivas, paro laboral de algunos sectores, retención de personal de la fuerza pública, bloqueo de carreteras, cacerolazos nocturnos, tenían como objetivos el retiro de medidas económicas y el retorno del subsidio a la gasolina, la renuncia de los ministros María Paula Romo de Defensa y Oswaldo Jarrín de Gobierno por su accionar durante las protestas, además de la destitución del presidente. Como resultado, se consiguió la derogatoria del decreto 883 sobre la eliminación de subsidios al combustible y la creación de una comisión para generar un nuevo decreto. Las consecuencias de octubre: estado de excepción, toque de queda parcial (total en el Distrito Metropolitano de Quito), traslado de la sede de gobierno a Guayaquil, suspensión de clases presenciales, violencia por parte de ambos bandos, actos delincuenciales y vandalismo, dejando como saldo 133 policías heridos, entre 8 y 11 fallecidos, 1507 heridos y 1330 detenidos.

²⁵ Movimientos sociales e indígenas intentaron derribar una estatua de la reina Isabel la Católica en Quito para protestar en contra de la celebración del Día de la Raza (en Ecuador, el 12 de octubre se conmemora el Día de la Interculturalidad y la Plurinacionalidad, a partir del 2011). La Policía, que impidió que derribaran el busto, lanzó gas lacrimógeno para dispersar a las personas. Luego, los gendarmes formaron un cerco alrededor del monumento para evitar que se la destruyera, lo que provocó enfrentamientos con los manifestantes, quienes lanzaron pintura a los uniformados.

Siempre hay una ciudad pensada desde arriba: una ciudad elitista que se quiere blanca, que se quiere limpia, ornamental, que se gesta alrededor de criterios de limpieza, pulcritud y belleza, con sentidos estéticos más en articulación a la ciudad neoliberal que pone en valor imaginarios de una ciudad blanco-mestiza. Un modelo de ciudad que incrementa los rasgos de segregación espacial y desigualdades económicas, relegando a los sectores sociales más pobres y vulnerables a barrios cada vez más degradados y apartados. Es decir, un modelo de desarrollo urbano que no piensa en el peatón, que no piensa en el viejo, que no piensa en el artista, que no piensa en las culturas juveniles urbanas. Creo que se generan permanentemente disputas y tensiones que pueden llegar a situaciones dramáticas, de extrema violencia, que pueden ir desde la sanción, la persecución, la exclusión y la prisión, inclusive la muerte y el asesinato. Ya hemos visto la experiencia en las manifestaciones de octubre de 2019, o te matan nomás o te sacan un ojo. Quizá tiene que ver con qué es lo que está en disputa alrededor de esa discusión. Ante estas situaciones, me pregunto: ¿de quién es realmente la ciudad?, ¿acaso no es de quienes la construyeron y siempre fueron expulsados?, ¿por qué los indígenas son percibidos como la llegada de los bárbaros cada vez que vienen a la ciudad?, o ¿la defensa de las piedras del centro histórico, desde una visión patrimonialista conservadora de la ciudad, es más importante que la vida?

Esa ciudad regulada, tal como la piensa Rama (1984), en el contexto de la historia de América Latina, en el horizonte de lo que fue el proyecto de conquista y de colonización, está pensando en la ciudad que se construye en el orden de los signos, en el orden físico, un orden que debe ser visible y siempre funcional a los requerimientos del mandato administrativo. Las instituciones del Quito moderno, al igual que las coloniales, están administrando y pensando la ciudad, están proyectándose hacia un futuro que continuará respondiendo a los intereses de quienes estén en el ejercicio del poder.

En el caso de Quito, las políticas *antigrffiti* también han ocasionado formas de represión y violencia notables debido al progresivo proceso de ilegalización que ha sufrido esta expresión cultural por parte de las administraciones municipales en la última década.²⁶ Esto se ve reflejado en la reducción de espacios libres con derecho de uso

²⁶ Estas políticas de control vienen ya configurándose desde los procesos previos a la implementación de la Ordenanza Municipal 282, en junio de 2013. Por ejemplo, en junio de 2011, el Alcalde Augusto Barrera y representantes de un sector del movimiento Hip Hop de Quito, firmaron un acuerdo de “convivencia” entre ambos bandos, donde el Municipio estableció los lugares autorizados para grafitear y se comprometía a fomentar la cultura con auspicios, talleres y espacios (Picech 2016, 104).

comunal,²⁷ a la par de una creciente consagración del conservacionismo estético urbano. Al mismo tiempo, desde la hipertrofia legislativa ha aumentado la cantidad de sanciones y el grado de penalidades para los autores de *graffiti* moderno.²⁸ A raíz de lo ocurrido en septiembre de 2018 con el caso del Metro “vandalizado” por grafiteros, la ciudadanía ha transformado su juicio permisivo o abierto hacia el *graffiti*. Una actitud de resentimiento y desprecio se ha vuelto parte activa de la persecución y usan al *graffiti* como pretexto para vivir emociones (Figuroa 2011, 387) incómodas por el desconocimiento, la incompreensión o por la misma convivencia con la sociedad. La situación actual del escritor de *graffiti* quiteño se encuentra en una condición de vulneración de derechos, además garantizados por la constitución.

Por otra parte, creo que las preocupaciones de Rama (1984) son tan similares a las inquietudes por comprender cómo funcionan nuestras ciudades capitales actualmente. Así van surgiendo más preguntas: ¿cómo se sostiene esta ciudad idealizada e imaginada que responde a una serie de deseos e intereses que están en el orden del papel, y de una serie de leyes escritas?, ¿cómo se concreta, se instituye, o se garantiza su longevidad y su autoridad?, ¿cómo se legitima la institucionalidad en esta ciudad que se pretende ordenada?, ¿cómo se ejecuta esa ciudad? Son asuntos muy presentes los que Rama (1984) se cuestiona, ya que actualmente cualquiera podría seguir teniendo la duda del por qué

²⁷ Este período coincide con el mandato de Augusto Barrera (2009-2014) como Alcalde de Quito por Alianza País. Mediante el refuerzo de las administraciones zonales y la creación de los Centros de Desarrollo Comunitario – CDC – se buscó acentuar la descentralización e institucionalización de la cultura en el territorio. Algunos gestores vinculados al movimiento consideran que dicho proceder ha resquebrajado el accionar histórico de los procesos culturales comunitarios, al: 1) realizar una selección de las agrupaciones subsidiadas en relación con las simpatías y la adhesión a ciertos lineamientos; y 2) abrir CDC luego de haber expropiado o vaciado las casas culturales que trabajaban en el territorio (Picech 2016, 56).

²⁸ El “Proyecto de Ley Orgánica Regulatoria a las Expresiones Gráficas Callejeras Urbanas”, fue presentado por el Asambleísta Eliseo Azuero al Pleno de la Asamblea Nacional, el 18 de septiembre de 2018, una propuesta de ley (por suerte no pasó) que condenaba y estigmatizaba aún más el *graffiti*. Dicho proyecto de ley regula el marco normativo aplicable para el arte gráfico urbano lícito y penaliza la contaminación visual generada por rayones, garabatos y expresiones gráficas no autorizadas. Los motivos expuestos diferencian una serie de manifestaciones callejeras que van desde la expresión artística legítima o “arte callejero” autorizado hasta las manifestaciones vandálicas que agreden paredes, muros de edificaciones consideradas de propiedad patrimonial pública y la propiedad privada en general a través de tachones y “*graffitis*”, dando como resultado una afectación al ornato de las ciudades y generando una contaminación visual en perjuicio del orden y buenas costumbres. Es por lo mismo que, las conductas vandálicas anónimas deberían contar necesariamente con una normativa obligatoria (de aplicación general en todo el territorio nacional) que prevenga, persiga y sancione, este tipo de conductas, además de ser tipificadas y sancionadas adecuadamente de forma que sea erradicada, sin dejar de considerar las manifestaciones artísticas autorizadas. Así, con los hechos suscitados en perjuicio del Metro de Quito, es una necesidad prioritaria la expedición de una ley que permita un castigo rápido y eficiente a quienes delinquen en contra del patrimonio público y privado, generando paralelamente un programa de reinserción de dichos infractores a la sociedad, a través de la aplicación de penas privativas de la libertad, ligadas a trabajos comunitarios de limpieza y reconstrucción de los bienes afectados por este tipo de delito, que requieran reparación (Proyecto de Ley Orgánica Regulatoria a las Expresiones Gráficas Callejeras Urbanas 2018).

hace falta tener una sarta de sujetos –con agencia histórica– que encarnen y ejecuten esos principios. Tomando en cuenta su reconocimiento social, no solamente han de limitarse a ejecutarlos, sino que prolongarán su reproducción a lo largo del tiempo dentro de un orden que deviene sagrado, una tarea colosal que Rama (1984) atribuye a la palabra escrita.

Entonces, bien podría compararse al grafitero como un sujeto subalterno en la ciudad ideal que se asume como un sujeto político en disputa por el espacio. El escritor de *graffiti* es consciente de que no tiene que caer en el dilema de blanquearse o desaparecer, sino que tiene posibilidades de existir más allá de las opciones del modelo urbano contemporáneo que no lo consideran como una manifestación normalizada.

Ahí es donde entra mi interés por el rol que ha cumplido en la historia de Quito la ciudad letrada. Asimismo, estar al tanto de cuál ha sido el papel de la letra y la escritura. Conocer todos los elementos que se encuentran instituidos en un contexto urbano, donde se ancla, se monumentaliza y se sacraliza la palabra escrita adquiriendo estatuto de ley, implica reconocer del mismo modo los diversos elementos que identifican a un mundo rural, periférico y marginal que lo rodea. Mi propuesta sería abordar, en principio, esas tensiones entre el pensar y el administrar la ciudad, y, por otro lado, estas otras formas de pensar la ciudad, de hacer la ciudad, de habitar la ciudad, estas formas más marginales de la palabra escrita –de firma– del mundo de la ilegalidad, un mundo de ilegalidades que responde a otra matriz de cultura y de pensamiento relacionada con un paradigma totalmente otro y diferente.

2. Canibalismo urbano y estética decolonial a través del *graffiti*

Tomaré como primera referencia la obra *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* de Carlos Jáuregui (2008). En este texto me apoyaré para desplegar rasgos que identificarían la personalidad del *graffiti writer* como un “caníbal” del siglo XXI. Si bien Jáuregui (2008, 13) habla de este tropo como un cuerpo salvaje devorador que es a la vez devorado, como esa entidad creada y creadora, que en el acto de *comer* constituye, desestabiliza y disuelve identidades, también podríamos decir lo mismo del grafitero, quien se encuentra en la ciudad en el acto de *rayar*, se evade de sus límites, rayando las superficies –fluye sobre ellas– no respeta normas: el grafitero nos habla del *Otro* y de nosotros mismos, de escribir y de ser borrado, del Municipio y de sus fallas, del vándalo y de las ansiedades institucionales de

la administración. Así como el tropo grafitero se puede comer a aquellos que son *Otros* (grafiteros), al mismo tiempo las ciudades “administradas” domestican, explotan o hacen la guerra a aquellos (grafiteros) fuera de los linderos del *yo*. Otro asunto de provecho está en *Canibalia*: la escena caníbal que propone Jáuregui (2008) para referirse a América como el continente del canibalismo. Asimismo, la ciudad puede ser vista como el escenario propio del *graffiti* de firma donde prácticamente se desarrolla un claro *canigrafismo* o *graffitismo*²⁹ en todo su esplendor: una competencia entre *writers* o una guerra de estilos en la que los escritores se devoran entre sí.³⁰ El escritor ilegal, al igual que el caníbal, puede responder a una imagen etnográfica acorde a su respectivo entorno.

En una dimensión simbólica, el escritor de *graffiti* representaría ese cuerpo eternamente incompleto, que en su inestabilidad buscará apropiarse de diferentes espacios para resignificarlos y personalizarlos, de manera que solo le interesará hacerse de aquel territorio no conquistado, ese *spot* que no le pertenece aún (Jáuregui 2008, 13). Siendo así, la práctica del *graffiti* de firma, en sus diferentes modos de manifestarse a partir de una escritura marginal, aparentaría una subsecuente forma de agresión y trasgresión a los cánones formales del espacio urbano, a la ciudad ideal. ¿Acaso este accionar desbocado puede ser reconocido desde una semiótica cultural como una práctica capaz de producir algún tipo de saber otro, como si el “hacer” *graffiti* se tratara de una otredad subcultural? No sé si deba permitirme examinar a esta forma de expresión precisamente liberada de dichas normas. Sin embargo, la presencia misma del grafitero como signo de una alteridad de la urbe y sus periferias, cobra un fuerte sentido al describirlo como un personaje conceptual de la ciudad posmoderna.

El personaje metafórico y epistemológico de Calibán es la de una crítica inmanente que desafía las formas de dominación y las lógicas epistémicas occidentales. De igual manera, el grafitero es estigmatizado como algo extraño o impropio a la normalidad de una sociedad moderna, como sinónimo de salvajismo y barbarie, es visto como una anomalía indeseable para ser formulado y representado por estereotipos fallidos en un intento por interpretar su compleja práctica cultural. Estereotipos como vándalos, salvajes, primitivos, locos, niños o simplemente gente de mal vivir, tendrán como efecto la denigración de la imagen de los autores de *graffiti* moderno (Figueroa 2011, 378).

²⁹ Analogías a una especie de canibalismo entre escritores de *graffiti*.

³⁰ Dentro del *graffiti*, en las discusiones o en los enfrentamientos es frecuente ver firmas o piezas tachadas por otros escritores. Normalmente, los *beffs* o desacuerdos entre dos escritores se dan por espacios, muros, piezas o firmas que son invadidos por uno de los escritores.

Simultáneamente, el barrio considerado *cuna* de *graffiti* también será redefinido como aquel nuevo mundo monstruoso y salvaje; un tropo exótico y erotizado que ha perdido su dirigismo estético urbano (Jáuregui 2008, 15) debido a un progresivo proceso de resignación, de aceptación y de permisividad social hacia la presencia del *graffiti* en sus muros.

A pesar del rechazo de la sociedad dominante, estos barrios periféricos desarrollan su propia identidad cultural a partir de una estética popular autoconstruida. Aquí es donde encuentro conexión con las opiniones de Mignolo (2010) sobre la construcción de una *aiesthesis* decolonial, que buscará necesariamente desaprender esa conceptualización europea de *estética* que forma parte del modelo social moderno-colonialista aprendido. Defiendo la idea de que, precisamente, hay que decolonizar esas experiencias sensoriales humanas que se viven en el barrio a través de la percepción cotidiana del *graffiti*. Ese pensamiento de que se lo puede analizar o resolver desde cuestiones relativas a lo bello o lo artístico de su práctica es justamente lo que restringe alcanzar su profundo entendimiento social y cultural. Entonces, existiría una desvalorización de la experiencia *aesthética* en el *graffiti* de firma desde el momento que se pretende comprenderlo simplemente como un arte.³¹

Para aclarar esta idea, me apoyaré brevemente en el artículo reflexivo sobre la *Aiethesis Decolonial* de Walter Mignolo (2010). El autor posiciona al artista contemporáneo como un agente generador de futuros decoloniales, resaltando la contribución de los proyectos artísticos que producen estéticas decoloniales con el único propósito de sobreidentificar los límites entre arte y vida. Mignolo (2010, 22-3) describe esta *sobreidentificación* como el mecanismo que desplaza de las identificaciones cómodas, produciendo enfrentamientos con fantasmas que no se quieren ver. En otras palabras, se refiere a aquellos procesos artísticos y performativos que procuran conseguir “hacer visible lo invisible” dentro de espacios de arte estéticamente colonizados como galerías, teatros o museos. Mediante acciones de arte, las experiencias o investigaciones decolonizadoras cuestionan directamente a los proyectos imperiales y civilizatorios que han involucrado la codificación occidental de la historia del arte y los museos (Mignolo 2010, 24-5). En ese momento, se genera una decolonización estética del arte.

En relación a lo señalado, podría encajar la intención del *Getting up* en el *graffiti* quiteño que también busca derribar toda regulación, restricción e intolerancia social que

³¹ Sin embargo, es preciso mencionar que parte del movimiento grafitero defiende esta postura: llamarlo “arte” como forma de lograr reconocimiento institucional y en la política cultural.

le pueda controlar o impedir el “hacerse visible”, como si se tratase de un mal síntoma que no se quiere ver, pero que está ahí. Sin embargo, comparar al escritor de *graffiti* como si fuese algún tipo de artista urbano no sería lo más correcto, ya que la dinámica histórica del *graffiti* está estrechamente relacionada con la evolución de la ciudad y responde más a un fenómeno cultural ligado a la articulación del lenguaje (Figueroa 2011, 374). El impacto que tiene el *graffiti* en la configuración visual y arquitectónica de nuestras ciudades es lo que lo hace tan atractivo, un lenguaje plástico y gráfico que ha comenzado a ganar simpatía dentro de los estudios culturales. Por esta razón, las posibilidades de profundizar en cuestiones psicosociales, antropológicas e históricas dentro del *graffiti* contemporáneo son ilimitadas; sobre todo, a nivel del contexto local y nacional.

Pese al accionar clandestino del *graffiti* de firma, éste podría tener un carácter performativo más o menos interactivo, puesto que su directa influencia en la degradación urbana implicaría un desplazamiento de las estéticas imperiales y coloniales que han sometido a las ciudades a un ordenamiento urbano, un orden impuesto por las administraciones públicas con el supuesto pretexto de aumentar el control sobre el espacio público. Volviendo a conectar con Mignolo (2010, 24), hay diversas condiciones y posibilidades que tienen las subjetividades del escritor de *graffiti* de vincularse con la formación de estéticas decolonizadoras, y que dependen claramente de su actitud impulsiva por alterar e intervenir —explícitamente— el paisaje urbano mediante operaciones que solo pueden ser comprendidas como representaciones visuales, gráficas o pictóricas.

El molesto síntoma del *graffiti* surge dentro del proyecto ético-estético de la modernidad como una desagradable disonancia en el panorama urbano para reflejar las características de su sociedad de modo informal; por esta razón, los discursos oficiales de las políticas municipales lo han considerado enemigo número uno de la cultura dominante. En cambio, su ausencia se asocia al bienestar simbólico de un paisaje urbano tranquilo y armonioso, la protección de este status quo dependerá de las clases dominantes (Figueroa 2011, 383-9). De esta manera, el *graffiti* actual es el digno reflejo de una sociedad urbana en constante progreso. El escritor de *graffiti* quiteño también es consciente de las alteraciones físicas de cada lugar en su ciudad y se muestra sensible ante los procesos de gentrificación que puedan afectar su desarrollo natural. Es así como el desarrollo histórico de Quito —como ciudad patrimonio— y de su *graffiti* —como medio de expresión— permite una apreciación muy interesante sobre su sociedad y su evidente fracaso como proyecto comunitario (Figueroa 2011, 390). Pero, ¿cómo extenderme y

confrontar el caso del tren del Metro de Quito “grafiteado” con un hecho decolonizador sobre uno de sus ornamentales vagones, o referirme a los “vándalos” que cometieron un acto de canibalismo a la propiedad pública? Son asuntos que iré profundizando más adelante.

3. El Metro grafiteado y su cobertura noticiosa en *El Comercio*

El festín visual del *graffiti* se levanta para ser admirado
sobre diversas superficies de la ciudad como espacios
cargados de sentido que hacen posible perspectivas
diferentes para visualizar el acontecer urbano
(Alicia Ortega 1999, 42).

El tema central que afronto en este apartado es cómo se lee el conflicto entre los grafiteros y el Municipio de Quito, en torno a los *graffitis* realizados al vagón del Metro de Quito.³² Me concentraré en la recopilación de las noticias concernientes con esta trama para realizar un análisis de contenido de los archivos noticiosos que se publicaron en el 2018 en el medio de comunicación *El Comercio*. Los días a analizar serán desde el 9 al 12 correspondientes al mes de septiembre, por responder al tiempo donde se comunicaron los hechos hacia la ciudadanía. Adicional a ello, tomaré en cuenta las conjeturas que hicieron los ciudadanos quiteños en las redes sociales sobre las acciones del Municipio de Quito y sobre lo que ocurriría con los protagonistas del hecho en ese momento. Esto me permitirá reflexionar sobre cómo las publicaciones mediáticas con este tipo de información contribuyen a la percepción y la configuración de ideas en torno a la ciudad, el espacio público, las prácticas culturales juveniles y la opinión pública desde el contexto tradicional de los medios.

Narrativas, estímulos y respuestas

El día domingo 9 de septiembre *El Comercio* titula: “20 hombres amordazan a los guardias y grafitean el tren del Metro de Quito”. En la noticia se exponen los detalles del comunicado emitido por el Municipio sobre este tema, señalando que “una banda integrada por un grupo de 20 individuos asaltó los Talleres y Cocheras del Metro de Quito ubicados en Quitumbe, amordazó e inmovilizó a un grupo de guardias de seguridad que custodiaban el lugar [...] ese grupo llenó de manchones a uno de los vagones, antes de

³² Este hecho sucedió el 9 de septiembre de 2018 en las instalaciones de los talleres y cocheras del Metro, ubicados en Quitumbe sur de Quito, en horas de la madrugada.

ser repelidos por el resto de guardias de seguridad” (Romero 2018). Después de esta información, según el comunicado: “El Municipio informó que la información con la que cuenta ya está en manos de la Policía Nacional”. El día lunes 10 de septiembre, el mismo periódico publica: “Quito ofrece recompensa para ubicar a los autores de vandalismo en el Metro”- En esta noticia se destaca lo acontecido la madrugada anterior (9 de septiembre de 2018) en uno de los seis vagones que conforman el primer tren del Metro de Quito. *Vandals*, que en español significa vándalos, fue la palabra que se pintó a un costado del vagón. “El Municipio informó que para hacer este *grafiti* 20 personas irrumpieron en la estación Quitumbe (sur de la ciudad) y sometieron a uno de los guardias de seguridad. [...] Ante este hecho, el Municipio de Quito anunció acciones legales” (Romero y Medina 2018).

Dentro de la nota periodística aparecen las declaraciones de Mauricio Rodas, en ese momento alcalde del Distrito Metropolitano de Quito, quien señaló que el grupo que supuestamente efectuó el acto vandálico ingresó en horas de la madrugada con cuchillos y armas, pero el accionar del resto de guardias evitó que otros vagones fueran dañados. En la noticia se describe que, por este hecho, la Fiscalía de Pichincha iniciaría una investigación por al menos tres delitos: intimidación, lesiones y daños a bienes públicos. Además de las declaraciones de Rodas, se resalta que: “Para ubicar a los protagonistas de este hecho, el Municipio y la Policía Nacional activaron un sistema de recompensas para que la ciudadanía ayude a identificar a los sospechosos” (Romero y Medina 2018). Con estas aseveraciones se recuerda que el daño a bienes públicos y patrimoniales está tipificado en el Código Penal Integral (COIP) con una sanción estipulada de 1 a 3 años de privación de la libertad, y hasta de 5, en los casos que haya agravantes. En la nota se cita a Juan Zapata, secretario de Seguridad del Municipio, con la siguiente indicación: “se ha invertido USD 1,5 millones para refaccionar los daños por *grafitis* en toda la ciudad. De allí que hizo un llamado a la ciudadanía para que denunciara a los sospechosos”. Lo publicado en el diario, a más de exhibir el vandalismo como crimen, refuta las acciones del hecho hacia el vagón del Metro.

Un segundo discurso acerca del caso publicado el mismo 10 de septiembre en *El Comercio*, menciona que: “El Municipio aporta USD 100 000 para recompensas por información sobre actos vandálicos en Quito”. En esta publicación se dio a conocer el anuncio que Mauricio Rodas hizo mediante rueda de prensa la mañana de ese lunes: “este fondo será administrado por el Ministerio del Interior y se usará para cualquier información válida sobre actos de vandalismo en la ciudad. El Ministerio del Interior

cuenta con una tabla y protocolo para entregar esos recursos de acuerdo al nivel de veracidad y eficacia de la información entregada” (Romero 2018), pero aclara que no solo se usará para denuncias respecto al hecho ocurrido con uno de los vagones del primer tren del Metro de Quito, sino para cualquier atentado que dañe algún bien público, privado y patrimonial. A los autores de los *graffitis* del Metro (un grupo de grafiteros) se los acusa públicamente de ser una banda delincuencia organizada (de 20 sujetos armados) con armas de fuego que, efectivamente, tenían una planificación de lo que querían hacer, no pudieron completarla y por la respuesta del personal de seguridad, salieron huyendo. La noticia se detalla así en las palabras del ex Alcalde Rodas: “Nosotros estamos respondiendo con toda firmeza. [...] Son enemigos de la ciudad, están afectando a Quito, están afectando a los quiteños y eso no lo vamos permitir. No vamos a permitir que frenen el desarrollo de nuestra ciudad, no vamos permitir que frenen el avance de lo que representa la obra de infraestructura y movilidad más importante en la historia de Quito, el primer Metro del Ecuador, no vamos a permitir que frenen su desarrollo [...]”. Con estas palabras, Rodas remarcaba la criminalización del suceso.

Y un tercer discurso, donde se justifica el hecho en la información titulada: “Grafiteros fallecidos en Colombia son recordados en el vagón”. Si bien se menciona que los seudónimos *Shuk*, *Skil* y *Suber* (tres grafiteros de Bogotá que murieron el 21 de julio de 2018 en Medellín) fueron pintados en la parte frontal del vagón del Metro, dentro del medio no se presenta una investigación rigurosa por parte del periodista que permita al lector recibir la información de manera más contextualizada.³³ En cambio, se alude que las autoridades del Municipio desconocían que esos pseudónimos correspondían a los grafiteros muertos en Colombia. De su parte, el gerente general del Metro, Mauricio Anderson, también dice desconocer el detalle de los pseudónimos pintados en el vagón: “Si esto es una oda o exaltación a una serie de grafiteros que fallecieron lo siento mucho por ellos, pero esto es una agresión repudiable, un acto que indigna a la ciudad y debe ser sancionado” (Bravo 2018).

³³ La nota manifiesta: “La empresa de transporte masivo del Valle de Aburra-Metro, confirmó que ellos ingresaron ilegalmente, en horas de la madrugada, a pintar un tren estacionado y murieron al ser atropellados por otro tren que adelantaba la revisión técnica. Todo ocurrió antes del inicio de operaciones. Este hecho conmovió a la comunidad grafitera de Colombia. Un emotivo funeral se hizo para despedirlos con honores ya que pertenecían al colectivo urbano VSK Crew. Algunos de sus conocidos, quienes pidieron la reserva de su identidad, contaron a medios colombianos que Shuk, Suber y Skill pintaron con sus latas los vagones del Metro en otros países como Brasil. También recorrieron Ecuador, Perú, Chile y Argentina (Bravo 2018). Este contenido ha sido publicado originalmente por diario *El Comercio* en la siguiente dirección: <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito-grafiteros-fallecidos-colombia-metro.html>.



Figura 6. Parte frontal del vagón del Metro de Quito firmado con los nombres de Shuk, Skil y Suber. Imagen tomada de la red social Twitter de @MauricioRodasEc. Publicada 18 oct. 2018.

La noticia del martes 11 de septiembre titulada: “La investigación por daños al Metro de Quito involucra a más actores”, lleva implícita la persecución que podría conducir a conceptos como control y represión. En el desarrollo del informe se especifica el deseo del Municipio de “hallar a los responsables a como dé lugar” y los procedimientos de inteligencia que la Policía iniciará para recabar información. *Graffiti* “vandálico”, como refiere *El Comercio*, se relaciona con la ilegalidad. La ilegalidad para el Municipio de Quito tiene que ver con el daño al bien público, privado y patrimonial de la ciudad. Un claro ejemplo, es la aprobación de la Ordenanza Metropolitana No. 332, artículo 104, numeral 7, en el año 2010,³⁴ que sanciona al *grafiti* como una contravención de segunda y reprime al grafitero con multa de 0,5 de la Remuneración Básica Unificada

³⁴ Esta ordenanza de Gestión Integral de Residuos Sólidos entró en circulación en junio de 2013, por medio de la Unidad de Investigaciones y Medio Ambiente de la Policía Metropolitana, en coordinación con la Agencia Metropolitana de Control (Agencia Pública de Noticias de Quito 2013 citado en Picech 2016, 104). La misma establece la multa a quienes cometan la siguiente contravención: “Atentar contra la mampostería o bienes que constituyeren espacio público o privado, y formen parte del mobiliario urbano, perpetrando sobre ellos con 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 [...]” (Ordenanza Metropolitana No. 0332).

Mensual, o, la emisión de la Ordenanza Metropolitana No. 282, artículo 16, literal b, en el año 2012,³⁵ que prohíbe el uso de las superficies de fachadas y cerramientos en áreas patrimoniales o turísticas, y en otras áreas urbanas para cualquier tipo de intervención que no cuente con la autorización del propietario del predio, a más de la aprobación del Municipio. Ya no solo se trata de “vandalismo”, como lo manifestó Rodas a *El Comercio*, sino que implica procesos de discriminación ligados a multas e inclusive cárcel.

Me parece que, a través de dichas ordenanzas, la institución y su norma persiguen intereses reguladores para instrumentalizar la práctica a su favor. Pues hay que señalar que, si bien el *graffiti* puede ser acogido por los proyectos que el Municipio efectúa y tener una posibilidad “legal” de operar dentro de un marco de protección de derechos culturales, también hay que advertir que, por su condición de ilegalidad, puede ser objeto de control y de persecución por parte de las autoridades; situaciones que más bien resultan discordantes y contradictorias.

Estas crónicas se difundieron a nivel nacional –e internacional– como un confuso atentado contra la ciudad y los vecinos de la capital, por esta razón las autoridades de la Policía y el Distrito Metropolitano estarían en la obligación de intervenir en defensa de la ciudadanía; además la recompensa es un medio preciso y certero de información para descubrir a los autores de este hecho (Guallichico y Nieto 2019, 24). El objetivo de estos relatos era dar a conocer a la ciudadanía las decisiones tomadas por la administración en la ciudad: “El Metro es un bien público pagado con gran sacrificio de la economía nacional y con dinero que nos pertenece a todos. Pintarlo con *graffitis* es una bofetada a todos los habitantes de Quito que merece una recuperación y acción oportuna y eficaz de la justicia” (Publicación anónima en *El Comercio* 2018, s/p citado en Guallichico y Nieto 2019, 24). Asimismo, “hubo un proceso de discriminación muy confusa, ya que al comienzo se acusó a veinte personas como partícipes de este suceso, luego salieron más testimonios afirmando que no eran veinte si no catorce” (Javier Guevara³⁶ 2018, entrevista, citado en Guallichico y Nieto 2019, 24). Sin embargo, se debe tomar en cuenta también que la escritura de firma enfrentó una opinión pública, mediada fuertemente por

³⁵ La ordenanza de Uso, Rehabilitación y Mantenimiento de Aceras, Fachadas y Cerramientos se emitió en el año 2012, prohíbe en las superficies de fachadas y cerramientos lo siguiente: “[...]; realizar alteraciones a la superficie de pintura de fachada con rayados, pintas, u otros con cualquier tipo de materiales; así como ubicar afiches, publicidad electoral u otros elementos similares, como expresión escrita o simbólica de cualquier naturaleza, siempre que no cuenten con la autorización de la autoridad competente del MDMQ en acuerdo con el propietario del predio (Ordenanza Municipal No. 0282).

³⁶ Aka Dremb. Este escritor fue de las primeras personas supuestamente involucradas en ser detenida la noche del miércoles 17 de octubre de 2018, en un operativo liderado por la Fiscalía de Pichincha con el apoyo técnico de la Policía Nacional.

la mirada y la práctica irresponsable de los grandes medios de comunicación, debido a los contenidos que se publicaron porque fomentaban la violencia y la estigmatización “de manera explícita sobre los escritores y sus producciones y sin ningún tipo de cautela o responsabilidad sobre los contenidos gráficos, textuales o verbales emitidos. La noticia se enfocó en reproducir estereotipos, en rechazar la acción y en darle espacio y cobertura al accionar institucional [...]” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 61). Es entonces que las discusiones generadas por las noticias en los distintos medios de comunicación colocaron en la esfera pública un debate en relación con los temas que atraviesan la administración y control de la ciudad y los modos de vivirla.

En otras palabras, todos los dispositivos de poder y las reacciones más conservadoras y represivas se activaron en el caso del Metro, dando cuenta de una serie de imaginarios, prácticas y relaciones de poder específicas alrededor del *graffiti*. Los discursos mediáticos, al adoptar una postura alineada con las narrativas y los intereses de la institucionalidad, refuerzan directamente una incitación de violencia simbólica –y física– dirigida hacia las diferentes prácticas culturales urbanas existentes en la ciudad de Quito, en especial las pertenecientes a la cultura Hip Hop. Este discurso de odio representó el hecho como un ataque perpetrado por una banda delincuencia organizada, aludiendo que no se trataba solamente de un grupo de grafiteros, sino que fue una acción planificada por delincuentes armados. Respecto a los escritores de *graffiti*: “Asociaron [...] sus estéticas con el crimen y promovieron no solo el rechazo [...] frente a este tipo de acciones y a las personas que las practican. [...] ambas instancias, Estado y medios, operan en sintonía y median desde la divulgación masiva de un discurso estigmatizador y que fomenta la violencia [...] que responden a intereses puntuales de ambas partes” (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 61-2). De todo esto, se puede decir que:

Un reportaje puede ser leído de varias formas por las percepciones o las experiencias que cada lector tenga. En la interacción comunicativa se genera un intercambio de información con el objetivo de acercar la realidad a las personas a través de los medios de comunicación. Los sucesos tienen entre sus objetivos generar un discurso que formará parte de la opinión pública. (Bósquez Sotomayor 2020, 82)

El miércoles 12 de septiembre, *El Comercio* publicó el siguiente titular: “80 espacios, destinados para el arte urbano en Quito”. En esta noticia aparece un nombramiento de ochenta puntos mapeados en seis administraciones zonales de Quito para realizar arte urbano, como propuesta del Municipio para frenar lo que denomina *graffiti* vandálico en la ciudad. En el desarrollo de la misma, se explica la idea de abrir

espacios para este tipo de expresiones artísticas como la opción que ofrece el Cabildo: “quienes estén interesados en pintar alguno de esos puntos deben presentar una carta en una de las seis administraciones zonales; allí serán asesorados sobre los requisitos que deben cumplir. Lo que sí adelantó esa institución es que será necesaria la presentación de un boceto” (Romero 2018). Si bien existe una aceptación hacia el arte urbano o *street art*, solo hay ciertas garantías de practicarlo dentro de marcos institucionales o limitados. Sin embargo, el verdadero escritor de *graffiti* de firma seguirá teniendo afinidad por las letras clásicas básicas y la influencia del real estilo tradicional neoyorquino, por su toque ilegal. Como en los orígenes, las firmas seguirán trazándose sin permiso, porque esa es su esencia. Sería raro que este tipo de escritura se legalice o que sus escritores tengan que pedir autorización para firmar o pintar a alguien, mucho menos al Municipio. Me parece que éste es el carácter que constituye la esencia misma del *graffiti writing*: la ilegalidad.

A la par, claramente, también se expresa la voluntad de la censura de los gobiernos: con el solo hecho de tener que “presentar” un boceto para recibir el consentimiento de las entidades políticas se pretende que el escritor de *graffiti* obedezca sin saltarse las barreras y limitaciones institucionales que muchas veces constituyeron como descarada e insolente su manera de manifestarse. No obstante, hay que considerar que existe una evidente fragmentación dentro del movimiento grafitero de la ciudad, ya que hay quienes, a través de la práctica, reclaman su lugar en el espacio urbano, y también están aquellos que aceptan negociar y acordar con las instituciones por visibilidad, legitimación y recursos. En todo caso, intentar normar para instrumentalizar desde los intereses de la institucionalidad a una expresión visual y cultural que está presente en toda la ciudad sería un proceso prolongado, pero está lejos de ser una batalla perdida, tomando en cuenta las distintas posiciones dentro de la práctica en relación con las políticas institucionales. El párrafo final de la nota periodística refiere que una de las razones por las que se incrementó el *graffiti* denominado “vandal” fue porque se cerraron espacios y eventos de gran magnitud en la anterior y actual administraciones municipales. Aunque el reportaje no tiene mayor información sobre esa propuesta municipal, concluye con el aviso de que la campaña contra el *graffiti* continúa.

Cabe destacar que el mismo día, *El Comercio* publica en su sección “Actualidad” una entrevista a Alex Ron, titulada: “El *graffiti* se convirtió en herramienta para promocionar a las pandillas”, donde el escritor y catedrático quiteño expresa su posición con respecto a la salida del ex Alcalde Rodas de ofrecer una recompensa de USD 100 000 para identificar a quienes pintaron el Metro; dice que es: “Totalmente exagerado. No

estoy de acuerdo que se utilice la violencia para tomarse la estación. Más allá de eso, creo que hay un show mediático. El alcalde Rodas tiene problemas muy serios de aceptación y en este momento quiere posicionarse con el tema de los *grafitis* como un defensor del espacio público” (Bravo 2018). Así también, se recogen sus opiniones sobre si son suficientes los 80 espacios que la Alcaldía dispuso para el arte urbano: “Siempre será insuficiente el espacio público para este tipo de manifestaciones y muchas veces va a ser una agresión, es parte de una dinámica comunicacional en la que existe una lucha de poderes. En la ciudad hay una gran cantidad de publicidad colocada de forma desproporcionada por todas partes y eso también es agresión al espacio público. En ese contexto, colocar vallas publicitarias no está penado, pero sí pintar un *grafiti*” (Bravo 2018). Esa fue la última noticia que salió publicada en relación al *grafiti* en el Metro. Durante el mes de septiembre, en *El Comercio* no hay más referencias sobre lo ocurrido con el vagón intervenido.

Una pequeña reflexión

El punto de partida para finalizar este estudio son las relaciones y situaciones que se generaron dentro del propio movimiento grafitero de Quito, después de que la noticia de los daños ocasionados al vagón del Metro trajo consigo la atención mediática e influenciara persuasivamente el imaginario de la ciudad. En el contexto de 2018, los sectores más conservadores de la sociedad se encontraban articulados al poder para deslegitimar y criminalizar aquellas prácticas culturales del espacio público que no respondieran a los esquemas de una administración funcionalista, o sea, rechazar esas *otras* prácticas consideradas anormales, entre ellas, el *grafiti* vandálico. Y, a partir de ello, se ha intentado acabar de a poco con los espacios conquistados por movimientos y expresiones culturales de sectores marginados que se han hecho presentes en las calles de la urbe quiteña por años.

Me pareció que el Metro grafitado, desde la versión expresada por el discurso mediático, quedó marcado como una irrupción total y planificada del *grafiti* por el modo en que fue ejecutada: “Grupo de grafiteros ingresaron abruptamente en el área de talleres y cocheras del metro en la estación sur Quitumbe, sometiendo al personal de seguridad para pintar un *graffiti* con la palabra *Vandals* en uno de los vagones y luego huir” (Romero y Medina 2018), además de que el tren rayado era el primero en llegar a la ciudad, y que el proyecto del Primer Metro de Quito fue el hito de obra pública de la Alcaldía de

Mauricio Rodas. Este discurso dominante de los medios fue consentido por gran parte de los pobladores, a pesar de la manera exagerada de exponer y reproducir las acciones por cada medio, asocian al grafitero con el vandalismo. Hay que mencionar que “todo medio informativo no se maneja solo, siempre está dirigido por alguien más que impone límites sobre la información y mensaje que se vaya a transmitir” (Guallichico y Nieto 2019, 29). De modo que, para construir una noticia de importancia, existen varios factores que intervienen durante el proceso que lleva realizarla. Están los filtros por los que debe pasar una nota periodística, la narrativa y la incidencia que una cobertura proyecta después de ser difundida a sus lectores, pues, “cada medio de comunicación tiene un equipo periodístico que decide acerca de la relevancia de las noticias que deben publicarse. El editor y su equipo trabajan cada día, acuden a los lugares donde suceden los hechos y elaboran las informaciones respondiendo a su ética profesional” (Bósquez Sotomayor 2020, 87).



Figura 7. *Vandals*, palabra que se pintó a un costado del vagón del Metro de Quito. Foto tomada de la página web DerechoEcuador.com. Publicada el 27 sep. 2018.

La intervención en el caso del Metro, a su vez, fue leída de diferentes modos por los propios escritores de firma: algunos lo entendían como una respuesta ante el anuncio de la *Guerra contra el grafiti* –declarada por Rodas en marzo de 2018– y los recursos públicos empleados para perseguir a quienes lo practican; para otros grafiteros, el “vandalismo” es una forma legítima de enviar un mensaje, pues la palabra “vandal”

destacaría este tipo de *graffiti*; y otros artistas urbanos, más vinculados al *graffiti* a través del muralismo y que lo defienden como una expresión de arte, se mostraban afectados al ser estereotipados como antisociales o criminales. Estas posturas desiguales dejaron ver claramente que el movimiento no es homogéneo y que está fraccionado, algo que ha tensionado aún más las representaciones mediáticas del *graffiti*, incluido los mismos *contradiscursos*³⁷ emitidos por medios de comunicación alternativos para tratar de contrarrestar el panorama. Ante estos complejos escenarios, organizaciones culturales pertenecientes a la cultura Hip Hop se articularon de manera oficial en torno al colectivo *Todos Somos Vandal*³⁸ para condenar la violencia promovida por los medios y el Estado:

Nuestra solidaridad también con todos aquellos que ahora afrontan la mirada de desconfianza de su vecino o vecina, gracias a la difamación por parte del alcalde y los medios, a través de declaraciones, notas, y gráficas recreadas sobre la intervención del metro. Ahora llevar un pantalón ancho es como llevar inscrito el signo de dólares, que no muchos, estarán dispuestos a tratar de cobrar. [...] Solidaridad con los grafiteros que intervinieron el metro y todos los que nos sentimos perseguidos. Rechazamos las mentiras del alcalde, además llamamos a otros sectores a la unión y organización en contra de estas medidas. (Todos Somos Vandal 2018)

En este análisis también es importante considerar una serie de comentarios y memes que se difundieron rápidamente por Internet a través de varios espacios alternos, principalmente a nivel de redes sociales, como críticas a las actitudes de la Alcaldía en relación al *graffiti*, en contraste a una deficiente gestión del Alcalde Rodas respecto a las necesidades básicas de la ciudad y para poner en cuestión su proceder frente al caso del Metro, incoherente con el discurso.³⁹ Se toparon temas como: “el problema de la basura, las denuncias sobre el proceso de contratación de la obra del metro, el manejo de los restos arqueológicos encontrados en el Centro Histórico durante las excavaciones de la obra del metro, el mal estado de las vías, la falta de agua, entre otros” (Arguello,

³⁷ Son los discursos que se dieron en oposición después de haber conocido el discurso mediático hegemónico y buscaron dar las razones para desnaturalizar aquello que los medios elitistas habían legitimado. Un ejemplo de un discurso de oposición y resistencia fue el comunicado oficial emitido desde la página Todos Somos Vandal (@todossomosvandal) contra la arremetida estigmatizante de la Alcaldía.

³⁸ Este espacio se crea en un intento de resistencia y solidaridad con los escritores perseguidos y capturados, además de expresar otras voces de la sociedad que permitan comprender lo ocurrido.

³⁹ En la cuenta de Twitter del ex Alcalde de Quito Mauricio Rodas aún se pueden evidenciar un número indeterminado de reacciones y comentarios como: “Recompensa? pero si no tiene recursos para mantener #Quito limpio...” Franco C, 9 de septiembre de 2018. “Sr. Alcalde; la misma preocupación por los *graffitis* del vagón del metro, debe SER LA MISMA PREOCUPACIÓN DE LA BASURA DE QUITO [...]” GZUIO02, 9 de septiembre de 2018. “Un atentado a los quiteños es que usted @MauricioRodasEC sea el alcalde de esta ciudad y que usted use los colores de su partido para decir que esta ciudad es suya. Carlos E, 10 septiembre de 2018. “Y el NEGOCIADO DE EL METRO CON ODEBRECH??? Cómo lo catalogarías? Un poco de pintura, se puede limpiar, pero, 300 millones de sobreprecio es un mayor delito, un atropello a los quiteños y ecuatorianos que pagamos esa obra” Eric M, 9 de septiembre 2018 (Arguello, Benalcázar y Ramírez 2019, 64).

Benalcázar y Ramírez 2019, 64-5). Todas estas opiniones acerca de lo sucedido comprueban que se puede responder y cuestionar el rol de la institución y de los medios, ante esa mirada sancionadora, esa mirada excluyente, que está blanqueando siempre la ciudad y que se activa permanentemente; que incluso hay un racismo latente, un elitismo latente que, rápidamente, ante cualquier situación eventual, persigue y captura; en este caso, a los grafiteros.

La ciudad vivida, habitada y usada por los habitantes de Quito tiene un claro distanciamiento de la ciudad ideal que muestran las autoridades. Hay una serie de mecanismos de control que abren unas puertas y cierran otras. Pero, a la vez, los ciudadanos no son recipientes pasivos que acatan sumisamente esas disposiciones, porque el ciudadano se siente con el derecho de ocupar esa ciudad, de hacerla suya. Y, en ese hacerla suya, se activan mecanismos de desobediencia, creativos, de contracultura, de arte y expresión callejera. Y qué mejor que la intervención grafitera, una intervención en resistencia, en desobediencia, en creatividad, de quienes hacen de la ciudad un objeto de disputa. A pesar de ello:

La criminalización de una práctica contestataria como el *graffiti* responde a criterios individuales, relativos y sobre todo a intereses de poder. Que, junto a criterios de propiedad, pública o privada, se refuerza la categoría “transgresora” y maligna de esta práctica, *pues si invades mi espacio que tanto esfuerzo me ha costado tener, estás rompiendo las reglas de orden que rigen en el sistema y que nos permiten una convivencia democrática*. Lo no visible es que esas mismas reglas son el método de control que la institución suministra para mantener un orden premeditado que son todo lo contrario a democrático, pues el mayor beneficio es para los gestores de este orden. (Ruiz Oñate 2018, 35; énfasis añadido)

El espacio público siempre es un objeto en disputa porque, permanentemente, desde las instancias de poder administrativas, municipales y jurídicas, se generan ciertas disposiciones, dispositivos de inclusión, de exclusión y de quiénes tienen derecho a estar y circular libremente por todos los territorios de la ciudad que son para el uso y disfrute de todos los ciudadanos. Hablar de ciudad conlleva una pregunta por el espacio público, puesto que estamos hablando de una escena urbana, estamos hablando de espacios abiertos como las calles, de espacios cerrados como una estación de metro, donde hay un recorrido, incluso: unos jóvenes que caminan, que transitan la ciudad, que se apropian de estos vagones, que lo pintan y que escapan del control y la autoridad, toda una trayectoria. No solo se trata, obviamente, en pensar quién tiene la razón o no; profundizando en el análisis desde la configuración de los espacios urbanos, sino también en la regulación del

acceso de la ciudadanía a ellos, aportando por el derecho a la ciudad⁴⁰ de todos, que en la práctica es un derecho más colectivo que individual. Ya que los procesos de urbanización dependen inevitablemente del poder de la acción colectiva para reinventar la ciudad de acorde a los procesos de articulación de relaciones sociales, económicas, culturales y políticas entre grupos y clases sociales, hay que explorar más a fondo el aspecto social de este derecho colectivo aprovechando las ideas de David Harvey (2013):

El derecho a la ciudad es por tanto más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. [...] La libertad para hacer y rehacer a nosotros mismos y a nuestras ciudades es uno de los más preciosos, pero más descuidados de nuestros derechos humanos. ¿Cómo podemos entonces ejercerlo mejor? (20)

Cabe aclarar que, si bien está en nosotros el hacer y deshacer la ciudad a nuestro antojo también debemos ser consecuentes con nuestros actos. Aunque, de acuerdo a la ley, todas las personas tenemos el derecho de expresarnos y opinar libremente de cualquier forma y por cualquier medio, siempre que seamos responsables de nuestras expresiones.

En concordancia con lo postulado, se puede señalar que es en los espacios de la ciudad donde “se disputan concepciones y sentidos en torno a los usos y ocupaciones espaciales, establecidos como ‘correctos’ y/o ‘permitidos’ por las instituciones gubernamentales. [...] Así, las diferencias de clase social, la pertenencia y percepción en torno a la clasificación étnico-racial y las adscripciones territoriales de los cultores, cuentan a la hora de establecer gestiones, promociones y/o controles de la práctica del Hip Hop en la ciudad de Quito” (Picech 2016, 62-3). Es decir, la ciudad no es habitada y no es usada de la misma manera por todos los ciudadanos. Hay unas distinciones sociales y de género, porque no es lo mismo la forma cómo ocupamos la ciudad con cuerpo de mujer o cuerpo de hombre, con cuerpo travesti, o con cuerpo de un adulto, de un viejo, si eres negro, si eres indio, si eres blanco.

⁴⁰ El concepto “derecho a la ciudad”, introducido por Henry Lefebvre en 1968, refiere al derecho político de todo ciudadano de hacer propia la ciudad, instaurando “un escenario de encuentro para la construcción de la vida colectiva” (Picech 2016, 118). Este derecho, reconocido en la Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad, en 2001, es incluido en la Constitución del Ecuador de 2008, fundamentándose en tres ejes: un “ejercicio pleno de la ciudadanía”; “la gestión democrática de la ciudad” propiciada por una participación ciudadana; y “la función social de la propiedad”, basada en el “derecho individual” a la misma (Mathivet 2009 citado en Picech 2016, 118).

Respecto a las personas inculpadas en el hecho

La mañana del jueves 18 de octubre de 2018, la Policía Judicial y la Fiscalía hicieron un allanamiento y detuvieron a dos personas que supuestamente lideraron al grupo de individuos que pintaron uno de los vagones del tren del Metro de Quito (Jácome 2018). Se ofreció una rueda de prensa sobre los operativos realizados para detener a los supuestos responsables, donde el alcalde Mauricio Rodas y el jefe de la Policía Judicial Enrique Espinosa de los Monteros, catalogaron como vandálico el acto. Además, el Secretario de Seguridad y Gobernabilidad del Distrito Metropolitano, Juan Zapata, indicó que ese tipo de acciones produjo indignación entre los capitalinos y el rechazo de la ciudad. Zapata (2018) señaló que: “Es bueno que esta gente deba pagar por lo que hizo, porque la afectación fue grave. Pero quiero que se entienda que el Municipio no está en contra del arte urbano. Al contrario, estamos trabajando con los grafiteros, dándoles espacios públicos para que dejen ver su arte, pero el vandalismo es otra cosa” (Jácome 2018).

Con estas declaraciones, no es de temer que la represión –con excusa del control del espacio público– sea dirigida contra unos y no hacia otros. Más aún si se toma en cuenta que ser grafitero es ser ante toda la sociedad un destructor y un invasor de propiedades ajenas, porque la forma de serlo muchas veces es violenta, arrebatada e irrespetuosa (Cruz 2004, 202). De hecho, para los escritores de *graffiti*, esta situación plantea un cambio de actitudes para dialogar y actuar frente al Estado, que por un lado persigue para sancionar a quienes intervienen sin autorizaciones previas y por otro lado legaliza para negociar con aquellos que se alineen a trabajar bajo sus condiciones. Al parecer, el caso del Metro revela, justamente, las múltiples complejidades del manejo institucional del *graffiti* en Quito. Sobre todo, su desconexión con el desarrollo natural de sus prácticas y el desplazamiento de sus significados culturales. La transgresión de la escritura de firma es un ámbito complejo que se constituye a partir del entrelazamiento de diversas lógicas de funcionamiento, que ponen en relación otras formas de organizarse y de trabajar culturalmente dentro de este movimiento.

Por su parte, meses más tarde, el 13 de marzo de 2019, el colectivo “Escritores de *Graffiti*” ofreció igualmente, una rueda de prensa con el objetivo de aclarar los hechos sobre la situación en la que se encuentran los escritores inculpados en el caso denominado “Metro”. Dentro del procesamiento penal que se llevó en contra de los señores Álvaro

López,⁴¹ Javier Guevara y Esteban Gallo,⁴² en un recurso de apelación ante la Corte Provincial Judicial de Pichincha, salieron en libertad, pero obviamente, con medidas sustitutivas a la prisión preventiva: deben presentarse periódicamente ante una autoridad, dentro de una investigación por presunta intimidación, lesiones y daños a bienes públicos. En el acto informativo, se rechazó, a nivel nacional, la persecución del señor Juan Zapata, quien había prometido no presentar ninguna acusación particular o perseguir a los grafiteros. Los abogados Iván Durasno y Mauro Durasno son parte del consorcio Jurídico que representó a los escritores de *graffiti*, ellos supieron comunicar rotundamente sus propósitos hacia los medios de comunicación:

Nuestro afán no es político, siempre es la defensa de los derechos humanos, la defensa de la libertad, la defensa de la paz. En este caso, es un caso más en el Estado ecuatoriano donde se han vulnerado fundamentalmente sus derechos, libertades y garantías a los jóvenes aquí presentes. Son tres procesados, se habla de veinte que ingresaron a pintar el metro. Dicho sea de paso, se está formando la Asociación de *Graffiti* a nivel nacional para seguir pautas internacionales, a que no sean tratados como viles delincuentes, [...] no son corruptos, no son políticos, o no somos, porque igual los que defendemos los derechos humanos nos dedicamos única y exclusivamente a las defensas penales y defensas en derechos humanos. [...] Todos sabemos que sobre el caso Metro nadie ha dicho absolutamente nada, que nadie ha tocado, Odebrecht no aparece, es decir, se queda en calma. Es una forma de protesta y de rebelarse ante el poder público, en este caso el *graffiti* en la ciudad de Quito ante el alcalde y también ante quien llevaba la batuta, el Capitán Juan Zapata. [...] Porque precisamente la sociedad nos mira como vandálicos, como delincuentes, peor que los corruptos, peor que los violadores, pero nada se dice en cuanto a lo que significa el *graffiti*, o sea, hacia donde va y “porqué se pintó el metro de Quito” [...]. (Iván Durasno 2019, 23:54)

Si bien las declaraciones del abogado Iván Durasno sugieren que no existen intenciones políticas con su defensa a los imputados en el caso, también exaltan el trato que han recibido sus defendidos al ser considerados como delincuentes durante su procesamiento judicial. Según menciona, la intervención al Metro puede ser vista o interpretada como un acto de protesta contra la Alcaldía ante la persecución del *graffiti* en la ciudad dirigida exactamente por el Capitán Zapata. Asimismo, podrían tratar de explicar que la reacción social ante el hecho determina la influencia que tienen las señales de rechazo y la estigmatización del fenómeno grafitero por parte de la sociedad, desconociendo su significación como una forma de expresión cultural. Para ampliar sobre

⁴¹ Aka Avr. es la segunda persona supuestamente involucrada en ser detenida la noche del miércoles 17 de octubre de 2018, en un allanamiento liderado por la Fiscalía de Pichincha y con el apoyo técnico de la Policía Nacional.

⁴² Aka Basick. fue el tercer escritor involucrado a quien se le dictaminó una sentencia de prisión y multa por daños materiales con agravios.

esta perspectiva, se aportan ideas en cuanto a lo que comprende la cultura y políticas culturales:

Hay que entender que la cultura es un derecho humano [...]. Este caso es indignante, en lo personal, porque yo como artista, como gestor, como abogado y también como magister en Políticas Culturales, me indigna que se afecte a la honra, a la dignidad, al buen nombre y a la identidad de los colegas compañeros que están siendo ya procesados y firmando pasando un día. Hay que entender también y ser claros, [...] lastimosamente, dentro de todos los derechos humanos que están consagrados no solamente en la Constitución sino también en instrumentos, factos y convenios internacionales, la cultura ha sido el último eje del coche, ha sido el que menos valía ha tenido y el que menos importancia y tratados ha recibido. Vale también acotar, que hay instrumentos o cuerpos internacionales que nos protegen como la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, el Pacto Internacional de Derechos Civiles, Sociales y Culturales de 1976, la Declaración de la Unesco sobre el Derecho a la Cultura y también existe un Manifiesto que se hizo en la ciudad de Quito y en Brasilia, que es el derecho a la ciudad y el derecho al uso del espacio público. Entonces, hay que entender que el arte no es un delito, no es ni siquiera una contravención, es más bien identidad, se trata de creatividad también. Y pues, estamos enfocados en resaltar y crear una industria cultural ecuatoriana, es decir, la Economía Naranja. Tenemos el derecho a utilizar y al esparcimiento, al ocio incluso de todos los espacios públicos, tanto de Quito como del país, y a difundir todas nuestras expresiones. (Mauro Durasno 2019, 23:54)

A esta conclusión llega el abogado luego de plantear que los derechos culturales son derechos humanos. Después de hablar de *graffiti* e industria cultural, o de Economía Naranja, además de mencionar el derecho a la ciudad (derecho colectivo) y el uso del espacio público (derecho cultural) como argumentos de defensa para los acusados, me resulta muy confuso y fuera del lugar con la discusión que tanteo. A mi criterio, estas explicaciones no tienen consistencia alguna, por el solo hecho de querer departir secamente sobre derechos humanos (colectivos y culturales) con temas relacionados al arte o las industrias culturales para construir una argumentación jurídica y tratar de así justificar lo ocurrido en las cocheras de Quitumbe, sin por lo menos abordar aspectos precisos sobre políticas culturales vinculadas a la práctica del *graffiti* de firma en la ciudad. Según su postura ante el caso, Mauro Durasno (2019) también menciona:

Es así que yo lo considero, los compañeros pertenecen a un grupo vulnerable, están siendo estigmatizados, satanizados, discriminados, excluidos, y pues para colmo, ahora ya procesados. Y esto viene desde un ámbito politizado, encabezado por el actual candidato que es el capitán Juan Zapata [...] quien ya tuvo un primer acercamiento. Incluso, propuso dejar esta situación a un lado y se comprometió a ayudarnos. Obviamente, sabemos que es un clima político, un clima electoral, pero ya el daño está hecho, el daño a las familias de los compañeros, el daño a sus trabajos, a sus estudios, ya está hecho. Entonces, hacemos un llamado a la ciudadanía para que primero se informe y sepa lo que es la cultura Hip Hop, los elementos que lo componen y los medios de expresión que tenemos [...]. (23:54)

Cabe notar que se advierte que lo acontecido con respecto al Metro, se da en un contexto preelectoral.⁴³ Pero, sobre todo, se remarca el daño que recibieron los procesados, tanto con sus familias como en sus trabajos y estudios. Dicho esto, se lanza una campaña de sensibilización con la finalidad de concientizar a la población acerca de los problemas socioculturales generados en torno al desconocimiento de la práctica cultural del *graffiti*. Justamente, el testimonio de Álvaro López ante los medios de comunicación, demuestra que la ignorancia social sobre el asunto del *graffiti* se ha hecho patente los últimos años:

Yo como artista y como persona he sido atropellada en mis derechos. Desde que inició la persecución, nunca nos hemos escondido, siempre hemos dado nuestra cara. Me parece muy lamentable la forma en la que se han dado los hechos, en los que nos han capturado como delincuentes. En mi casa, personalmente, entraron un equipo de policías con armas de grueso calibre, a encontrarme únicamente, lo que ustedes ven aquí, unos stickers, unas latas y unos marcadores. Asustando a mi familia, asustando a toda la comunidad, a mis vecinos, creando un ambiente en el cual yo he perdido mi trabajo y mis estudios se han visto afectados. Todo mi ambiente personal y lo que yo he vivido ha sido únicamente por el capricho del señor Alcalde, por la presión política. Todos los actores y los funcionarios con los que nos hemos encontrado dentro de este proceso nos han mencionado que el proceso está fuerte, y están en contra de los artistas de *graffiti* por la presión política. [...] Para mí es muy lamentable que se nos trate así, yo he perdido mi trabajo por este tema del problema del procesamiento que he tenido, no he podido conseguir trabajo a pesar de que yo tengo ya más de 15 años en el área de Recursos Humanos, he trabajado en grandes industrias y me he desempeñado correctamente. El último trabajo que tuve lo perdí por esta situación, porque me criminalizaron. Nunca han visto nuestro lado humano, no han visto que nosotros somos padres de familia, que nosotros tenemos necesidades. Y, si tal vez fue un error cualquier cosa que nosotros hicimos, yo creo que no era la forma de habernos tratado, no era la manera en la que debían habernos procesado. *Este es nuestro estilo de vida, nuestra expresión, es nuestra cultura, nosotros la llevamos en el corazón y la vamos a expresar, aunque estemos tras las rejas.* [Énfasis añadido]

Y continúa,

Nosotros no somos criminales, no somos corruptos, no hemos robado millones de dólares como hay varios candidatos que están ahora, no tenemos grilletas en nuestras piernas como ciertos concejales o candidatos. Nosotros somos seres humanos, somos cultura, no somos algo que represente un daño a esta sociedad. Hablan de daño al bien ajeno y únicamente hay un peritaje por USD 1 800 al menos. Qué daño es esto, es arte, es cultura, no conocen nada de esto, tienen que primero informarse antes sobre qué somos y qué es lo que tenemos antes de señalarnos con un dedo. La gente en la calle nos ve por vestirnos así, por llevar gorra creen que somos delincuentes o somos malandros. No nos conocen, nosotros tenemos familia, [...]. Nosotros no tenemos ningún compromiso con ningún político. Nosotros lo que buscamos es únicamente justicia para nosotros y tranquilidad para nuestras familias. (Álvaro López 2019, 23:54)

⁴³ Se trata de las elecciones seccionales de 2019 donde el binomio Paco Moncayo y Juan Zapata inscribió su candidatura por la Alcaldía de Quito y la Prefectura de Pichincha, respectivamente.

Después de estas afirmaciones, se interpela la cuestión del porqué fue necesario “amordazar” a los guardias que estaban ese momento en el área de cocheras del Metro. Tras estos cuestionamientos, se vuelven a plantear dudas sobre la supuesta manera violenta en la que se procedió para pintar el vagón, recordando que fueron – aparentemente– veinte personas las que ingresaron. Para el abogado Iván Durasno, no ha existido una sola prueba de ello y refuta al decir que aquello fue creado por el señor Juan Zapata, quien ha mediatizado y utilizado este caso políticamente como pedestal para ser candidato a la prefectura provincial de Pichincha. Dicho sea de paso, indica que poseen una medida cautelar a nivel internacional, con el apoyo de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para anunciar que están dispuestos a ir administrativa, constitucional, judicial y en derechos humanos hasta las últimas consecuencias.

Pero, ¿por qué se pintó el Metro?, es la pregunta. Para comprender esto, necesariamente, hay que concebir lo sucedido como consecuencia de una trayectoria visual de casi cincuenta años del *graffiti* como expresión cultural, desde sus comienzos con las primeras firmas de CornBread en Filadelfia hasta la trascendencia de Taki 183 y el *Graffiti* en los trenes y metros de Nueva York, que rompía todas las barreras, hasta que fue prohibido y sancionado por las autoridades locales. De manera que, lograr pintar sobre los vagones de un metro o un tren, representaría la conquista del soporte fundamental y predilecto para cualquier grafitero. La causa real de rayar, grafitear, menoscabar –o como se le quiera llamar a este hecho–, no es ajena a las problemáticas que atraviesan los escritores de *graffiti* para transmitir a través de sus firmas las particularidades de su identidad y realidad social.

Para el día miércoles 20 de marzo de 2019, en horas de la mañana, la primera Audiencia Pública de Juzgamiento se llevó a cabo en la Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe (sur de Quito). Se había previsto una convocatoria dirigida a todas las organizaciones, colectivos, activistas culturales y demás personas que respaldan la causa para que puedan hacerse presentes en un plantón general a las afueras del edificio como manera de mostrar descontento social. Sin embargo, fueron pocas las personas que asistieron para acompañar a los escritores en ese momento tan decisivo de sus vidas y para la Comunidad grafitera de la ciudad. “Nosotros pretendemos que este día se marque un precedente de la lucha y la resistencia que tenemos nosotros como cultura Hip Hop”, expresa Álvaro López (2019, 0:29) momentos antes de darse inicio la audiencia. Horas más tarde, finalizada la audiencia se felicita al abogado Mauro Durasno y al señor Álvaro

López –que se encuentra libre ya– quien probó su inocencia. De su parte, Mauro Durasno agradece a todo el personal que se ha hecho presente:

Hemos ganado ya una batalla y estamos marcando un precedente, porque el Hip Hop es cultura, el Hip hop es filosofía, el Hip Hop es identidad. El uso del espacio público, la ciudad, el metro y todos los bienes son nuestros, [...]. No les tenemos miedo a ningún político, especialmente, a Juan Zapata, quien utilizó este caso de palestra política para participar en la Prefectura, a quien no le vamos a dar el voto porque es un perseguidor, porque es un sucio corrupto; sí, lo digo de frente [...]. Y vamos a seguir peleando, activistas de los derechos humanos, a nivel nacional e internacional, bajo el consorcio jurídico de “Pech & Greenland”. (Mauro Durasno 2019, 2:17)

De igual manera, el abogado Iván Durasno se pronunció firmemente al respecto:

[...] Somos artistas, no somos delincuentes, buscamos una filosofía diferente, lo que sí, no le bajamos la cabeza a ninguna persona, a ningún político. No somos políticos, defendemos los derechos humanos, y sí, señor Zapata, uno de ellos ya está libre. Iremos hasta las instancias nacionales e internacionales porque se ha perseguido su dignidad humana, un proceso penal en contra. No más políticos que metan la mano en los artistas ecuatorianos, nunca más señor Zapata. Esto va a ser su tumba como político, [...]. (Iván Durasno 2019, 2:17)

Sobre el avance en el proceso del caso, una vez que existe una “victoria” alcanzada en la “lucha” por la liberación y absolución de uno de los escritores que se encontraban implicados, quienes están en busca de la inocencia de los otros dos escritores convocan de nuevo a seguir “atentos” ante la falta de una respuesta objetiva e imparcial por parte de la justicia. Los abogados ratifican su posición desvinculándose de cualquier partido político para mostrar que siguen al pie de batalla y que en el transcurso de todo este proceso no han cedido ante las ofertas de nadie. Es así que poco más de tres semanas después, el viernes 12 de abril de 2019, concurrieron a una segunda Audiencia Pública de Juzgamiento sobre los demás acusados en el caso, en la misma Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe, donde al parecer no se obtuvo mayores resultados.

Para el día 19 de agosto de 2019, en una tercera Audiencia Pública de Juzgamiento, se declara inocente al señor Javier Guevara tras diez meses de haberse abierto su procesamiento. “Hemos obtenido una libertad más en el caso Metro. Hoy por hoy estamos defendiendo este caso tan sonado que le costó las elecciones al capitán Juan Zapata. Queremos saber el dinero de la recompensa Capitán Zapata y, obviamente, el actual alcalde, Doctor Yunda le tocó este problemita. No persiga más señor Alcalde a los artistas del arte urbano” (Iván Durasno 2019, 4:45), fueron las palabras de su abogado al finalizar la audiencia. Asimismo, Guevara (2019) se pronuncia, notablemente feliz por esta ganancia:

Muy agradecido porque salió a la luz la verdad. Esta persecución que se nos puso en frente hacia nosotros los artistas urbanos, hoy por hoy, sale a la luz la verdad y estaremos siempre de pie, [...]. Un año ya me ha afectado totalmente mis derechos, presentándome, firmando, se me ha prohibido mi derecho de trabajar, se me ha limitado todo tipo de cosas a nivel emocional, familiar, laboral y he sido bastante afectado por eso, en realidad [...]. (4:45)

Si bien se consiguió prácticamente dos libertades y han sido ratificados su estado de inocencia, tanto el señor López como el señor Guevara, de veinte personas que estuvieron investigadas, diecinueve se encuentran libres. ¿Cuántas personas fueron realmente?, ¿en realidad actuaron con violencia?, ¿cómo la Justicia puede establecer que de esa cantidad de personas solo exista una sentenciada? Es lamentable cómo se ha manejado la Justicia de nuestro país en un caso tan representativo como éste. El resultado que da la Fiscalía después de casi un año del proceso es la declaración de inocencia de dos de los implicados y una persona con una sentencia de prisión y una multa exagerada por daños materiales con agravios, que además excedería varios salarios unificados, más de lo que costaría limpiar la pintura del Metro.

Pero, no fue hasta el 31 de enero de 2020, luego de un extenso proceso legal, que el Tribunal de Garantías Penales condenó a ocho meses de cárcel a Esteban Gallo, por el delito de daño a bien ajeno, tipificado y sancionado por el artículo 204 del Código Penal Integral (COIP). También se estableció que deberá pagar una multa de USD 1 200 (tres remuneraciones básicas unificadas). En la sentencia se ordena la interdicción civil y política de Gallo, mientras esté preso, es decir, la privación de derechos. A la par, tendrá que pagarle al Municipio de Quito USD 1 800 como indemnización por los daños y perjuicios ocasionados, además de asumir los costos judiciales. Esto da a entender que, a diferencia de la sanción que impone la Agencia Metropolitana de Control, el ataque al Metro fue castigado penalmente como un delito. Penalidad que cayó sobre Esteban Gallo como el único sentenciado en un caso que involucraba, supuestamente, a veinte personas.

Ésta pudo ser la primera vez que un escritor de *graffiti* en Quito sea sentenciado a guardar prisión por una acción tan particular como la perpetrada en el Metro, de no haber sido por la impugnación a la sentencia que la defensa de Gallo solicitó para anular la decisión de la Fiscalía y pueda seguir defendiéndose en libertad. Pero, no fue hasta inicios del mes de noviembre de 2021, antes del cierre de esta investigación, que se da la detención de Basick en un operativo de control de tránsito en Quito, quién al parecer ya contaba con una orden de detención en su contra. Esto quiere decir que, la pena llegó a ser ejecutada, antes de darse una posible prescripción del caso, ya que debido a las

condiciones determinantes que han transcurrido durante todo este periodo de tiempo, la responsabilidad penal existente para este escritor puedo haber llegado a extinguirse. No obstante, por más que se pueda decir que vivimos en la época en la que los derechos humanos se han colocado en primer plano como modelo político y ético, también es muy cierto que estamos en un mundo donde la propiedad privada está por encima de todos los derechos que se pueda imaginar.

Por fin, y sobre la base de las reflexiones anteriores, quiero declarar la importancia de revisar el potencial visual, cultural y social que abarca el estudio del *graffiti* de firma y sus modos de expresión alternativos como aparato de comunicación, diálogo y conflicto con la sociedad. Por lo mismo, resulta necesario profundizar y ampliar la investigación del Metro grafitado, tanto en lo que se refiere al manejo del *Graffiti*, integrando las sensibilidades culturales colectivas –que, en este caso, se expresaron de manera pública– hasta en el plano institucional y judicial.

Conclusiones

En esta tesis he investigado cómo una práctica cultural, como el *Graffiti*, se define como una disputa visual y política en torno a los usos del espacio público en Quito. Para ello, me centré en la construcción de un estado del arte a partir de la revisión de un cúmulo de tesis sobre el *graffiti* y la sistematización de noticias publicadas en los medios de comunicación digitales para comprender la configuración de un proceso cultural histórico dentro de un escenario de referencias temporales. Hoy, después de transitar entre todas estas memorias, las lecturas que me han permitido reflexionar sobre los inicios de la cultura grafitera en la ciudad capital y las incidencias que ha generado su práctica actual dentro del campo de la visualidad, puedo decir con toda certeza que he llegado a otro lugar donde puedo entretelar estas primeras ideas con algunos puntos que ido desarrollando a lo largo de dos capítulos: la ciudad y las disputas por el derecho a usarla.

La decisión de estudiar la escritura de firma en su dimensión local ayudó a precisar aspectos de lo cultural y lo visual en imbricación con lo político. En este entramado, repasé particularmente los vínculos entre las fases de la evolución de la práctica durante el período 2000-2020 y las tensiones alrededor del uso del espacio público, en específico, el conflicto del *Metro grafiteado* en 2018. Luego de una breve exploración a los años de mayor desarrollo del *graffiti* de Quito, de establecer una idea de su historia, de sus periodos de formación y organización como práctica cultural, y de traer al presente el acontecimiento del Metro, me es factible exponer ciertas preguntas que me hago ahora.

En tiempos de coronavirus, ¿cuál es la situación actual en la que se encuentra el *Graffiti* quiteño? Pienso que se venía tomando una viada en los últimos años, recomenzaba un apogeo de la actividad que se expandía por toda la ciudad demostrando su potencialidad como movimiento y práctica cultural juvenil, por eso mismo se llegó a pintar este vagón que apenas acababa de llegar a la capital. Es así que, tras este acaecimiento se da un notable apagón por la novedad que incorporaba el caso al progresivo proceso de ilegalización de la práctica: la posibilidad de ser perseguido, detenido o procesado. Aunque estas pausas han sido necesarias para respirar y también para revelar profundos significados históricos, culturales, visuales, personales y colectivos que existen tras una expresión tan azarosa como el *graffiti* de firma, todavía persiste cierto ambiente de ojeo hacia el grafitero a partir de lo ocurrido aquella noche en Quitumbe. Actualmente, a casi tres años del “día cero”, el *graffiti* está retomando su

presencia en la ciudad. A la par la ciudad tuvo un cambio de alcaldía⁴⁴ que ha continuado tapando y fondeando paredes, buscando mantener la impresión de una ciudad limpia y ordenada, una ciudad ideal en la que los muros han vuelto a ser grises. ¿Qué vendrá después una vez que el Metro entre en funcionamiento?, ¿quién volverá a pintarlo?, ¿cómo se volverá a pintarlo? y, sobre todo, ¿cuán significativa se tornará la incidencia en la opinión pública y el proceder del Estado? Lo que sí queda claro es que el *Graffiti* en Quito va a continuar y para largo. Como paseante de la ciudad he mirado las paredes y, a la vez, he estado oliendo –desde el lugar que ocupó en la Academia– el banquete visual del *graffiti* en la ciudad para admirar y saludar a su contexto más contemporáneo, porque soy sensible a las alteraciones físicas de cada lugar y espacio, no puedo quedarme de espaldas a lo que está pasando en este estado de pandemia y escasa movilidad.

¿Qué es lo que se viene? Esta idea me permite considerar si el movimiento grafitero en Quito muestra una madurez de sus actores culturales y sociales, acaso hacia una paulatina institucionalización y profesionalización, pero con recias intenciones de asumir un mayor compromiso –no sin conflicto– con la realidad social por medio de su estética y estilo. Tal vez con la actual coyuntura, cualquier situación grave y decisiva que ponga en riesgo su desarrollo natural será la excusa para que el escritor de *graffiti* demuestre las intenciones que persigue en los últimos tiempos con una misión intervencionista comprometida con la sociedad en la que vive. Ya que el *graffiti* bien podría reflejar las características de su sociedad de modo informal como el grado de intolerancia social o el control del poder sobre el espacio público, es urgente que se produzcan conocimientos desde los estudios sociales sobre la historia, desarrollo, visualidad, regulación, restricciones, límites y alcances de esta expresión, de forma exhaustiva y en conversación con distintas disciplinas para expandir sus perspectivas de comprensión.

Si bien no pude responder a todas las interrogantes que me formulé durante el desarrollo de esta investigación, pienso que son precisamente estas nuevas preguntas que surgen una forma de empezar a responderlas. Por lo mismo, es necesario seguir generando textos para dialogar y comentar sobre las múltiples relaciones conflictivas que operan en las ciudades como escenarios de prácticas culturales y sociales. Espero que mi escritura

⁴⁴ La Alcaldía de Mauricio Rodas duró desde el 14 de mayo de 2014 hasta el 14 de mayo de 2019. Mientras que su sucesor Jorge Yunda se desempeñó como Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito desde el 14 de mayo hasta el 29 de septiembre de 2021, ejerciendo dicho cargo de forma parcial desde el 3 de junio de 2021.

y mi percepción del *graffiti* sirvan para futuras investigaciones y reflexiones que atraviesen otras formas de interacción con las experiencias visuales de quienes habitan el medio urbano.

Por último, dejó establecidos aquí posibles estudios que dignificarían considerablemente la línea de investigación presentada en esta tesis. Con la misma busqué aportar al análisis de las dinámicas visuales del *graffiti* en Quito, en lo que respecta a los procesos de identificación y gestión como una práctica cultural dentro de un determinado marco de relaciones de poder.

Lista de referencias

- Abarca, Xavier. 2012. "Pinto gratis". En *Urbanario*. <http://urbanario.es/articulo/pinto-gratis/>.
- Andrade, Xavier. 2020. "¿Monumentos que ofenden?". *Influencers4P/Invitados*. Publicado en octubre 25, 2020. <https://4pelagatos.com/2020/10/25/monumentos-que-ofenden/>.
- Arguello, Gabriela, Vinicio Benalcázar y Andrés Ramírez. 2019. "Escritores de firma: Testimonio visual de una presencia urbana. Memoria de la visualidad grafiti en Quito". Informe de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Comité de investigaciones. Quito, Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6663/4/PI-2019-07-Benalca%cc%81zar-Arguello-Ram%c3%adrez-Escritores%20de%20firma.pdf>.
- Arnheim, Rudolf. 1995. *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Brea, José Luis. 2005. "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales". En *Revista de Estudios Visuales*, No. 3, enero: 8-25. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Estética-Historia-yestudios-visuales-J-L-Brea.pdf>.
- Bósquez Sotomayor, Nathaly Stefanía. 2020. "Guayaquil a cielo abierto: disputas, acontecimientos y reflexiones sobre el espacio público porteño. Estudio de caso: Daniel Adum 'Litro x Mate'. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales. Febrero. Quito, Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7392/1/T3218-MEC-B%c3%b3squez-Guayaquil.pdf>.
- Bravo, Diego. 2018a. "Grafiteros fallecidos en Colombia son recordados en el vagón". *El Comercio*. 10 de septiembre.
- . 2018b. "El grafiti se convirtió en herramienta para promocionar a las pandillas". *El Comercio*. 12 de septiembre.
- Burneo Salazar, Nancy Gabriela. 2008. "Agrupaciones Juveniles y Co-creación Cultural: Historia del hip hop en Quito". Disertación Previa a la Obtención del Título de Licenciada en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Antropología. Mayo. Quito, Ecuador.
- Carvajal, Ana María. 2020. “¿Por qué un hombre fue sentenciado a ocho meses de prisión por grafitear el Metro de Quito?”. *El Comercio*. 5 de febrero.
- Castleman, Craig. 1987. *Los Graffiti*. Traducido por Pilar Vásquez. Madrid: Editorial Hermann Blume.
- Cruz Sánchez, Orlando Alexander. 2013. “Hip Hop: resistencia, comunicación y subjetividad cultural como retrato irreverente mediático. Realización de un programa piloto televisivo alternativo”. Tesis previa a la obtención del título de licenciado en comunicación social. Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social. Octubre. Quito, Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/2337>.
- Cruz, Tania. 2004. “Yo me aventé como tres años haciendo tags, ¡sí, la verdad, sí fui ilegal! Grafiteros: arte callejero en la ciudad México”. En *Desacatos, Revista de antropología social*, No. 14, Juventud: exclusión y violencia, primavera – verano, 197-203. Tlalpan, México D.F.: CIESAS desconcentrados.
- Daniels, Jennie. 2016. “Intervenciones en la calle, intervenciones en el aula: El arte urbano quiteño”. *Hispania* 99 (2): 246-257. <https://www.jstor.org/stable/44112860>.
- De Certau, Michel. 2000. “Andares de la ciudad”. En *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, capítulo VII, 103-22 México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Cultura Libre.
- De la Vega, Paola y Ana Rodríguez. 2019. “Ecuador, entre la promesa y la decepción”. *Revista UTOPIA – El dinero de la cultura*. #1. México/España, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Durasno, Iván. 2019a. “Rueda de Prensa sobre el caso metro”. Video de Facebook, en el que se aclaran los hechos sobre la situación en la que se encuentran los escritores inculcados en el caso denominado “Metro”. https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=2269028780023311&external_log_id=5bf41171-07f2-403f-9b92-7f138566e0d8&q=todossomosvandal.
- . 2019b. “Primera Audiencia Pública de Juzgamiento llevada a cabo en la Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe (sur de Quito)”. Video de Facebook, a partir de

- haber finalizado la audiencia en la que se probó la inocencia de Álvaro López.
<https://www.facebook.com/todossomosvandal/videos/997372210454676>.
- . 2019c. “Tercera Audiencia Pública de Juzgamiento llevada a cabo en la Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe (sur de Quito)”. Video de Facebook, en el que se declara inocente a Javier Guevara.
<https://www.facebook.com/PeachGreenland/videos/505751320187526>.
- Durasno, Mauro. 2019a. “Rueda de Prensa sobre el caso metro”. Video de Facebook, en el que se aclaran los hechos sobre la situación en la que se encuentran los escritores inculcados en el caso denominado “Metro”.
https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=2269028780023311&external_log_id=5bf41171-07f2-403f-9b92-7f138566e0d8&q=todossomosvandal.
- . 2019b. “Primera Audiencia Pública de Juzgamiento llevada a cabo en la Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe (sur de Quito)”. Video de Facebook, a partir de haber finalizado la audiencia en la que se probó la inocencia de Álvaro López.
<https://www.facebook.com/todossomosvandal/videos/997372210454676>.
- El Comercio. 2018a. “Quito ofrece recompensa para ubicar a los autores de vandalismo en el Metro”. 9 de septiembre.
- . 2018b. “La Fiscalía investigará tres delitos por vandalismo en el Metro de Quito”. 9 de septiembre.
- . 2020. “Ocho meses de cárcel para la persona que vandalizó el Metro de Quito”. 1 de febrero.
- Figueroa, Fernando. 2006. *Graphitfragen, Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Ediciones Minotauro Digital.
- . 2011. “Graffiti un problema problematizado”. En *Madrid se mueve*.
- . 2017. *Graffiti y civilización. Vol. I*. Primera Edición. Madrid. Agosto.
- Guevara, Javier. 2019. “Tercera Audiencia Pública de Juzgamiento llevada a cabo en la Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe (sur de Quito)”. Video de Facebook, en el que se declara su inocencia en el caso “Metro”.
<https://www.facebook.com/PeachGreenland/videos/505751320187526>.
- Guallichico, Cristian y Dayana Nieto. 2019. “Cobertura noticiosa del diario ‘El Comercio’ del 9 al 12 de septiembre del 2018 en torno a los grafitis realizados al vagón del metro de Quito”. Trabajo de Titulación Previo a la Obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Politécnica Salesiana Sede

- Quito. Facultad de Comunicación Social. Junio. Quito, Ecuador.
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/17376/1/UPS-QT13939.pdf>.
- Jácome, Evelyn. 2018. "Allanamientos y detenidos por vandalismo en el Metro de Quito".
El Comercio. 18 de octubre.
- Jáuregui, Carlos. 2008. "Del canibalismo al consumo: texturas y deslindes". En
Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana Editorial, Vervuert.
- López, Álvaro. 2019a. "Rueda de Prensa sobre el caso metro". Video de Facebook, en el que se aclaran los hechos sobre la situación en la que se encuentran los escritores inculcados en el caso denominado "Metro".
https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=2269028780023311&external_log_id=5bf41171-07f2-403f-9b92-7f138566e0d8&q=todossomosvandal.
- . 2019b. "Primera Audiencia Pública de Juzgamiento llevada a cabo en la Unidad de Fiscalía Judicial de Quitumbe (sur de Quito)". Video de Facebook, momentos antes de darse inicio la audiencia.
<https://www.facebook.com/todossomosvandal/videos/952807391589378>.
- López, María y Andrés Ramírez. 2014. "10 años de Graffiti en la mitad del mundo". Presentación Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, 19 junio.
- Marín, Karina. 2020. "Esto no es una reina". *La barra espaciadora*. Publicado en octubre 28, 2020. <https://www.labarraespaciadora.com/editorial/esto-no-es-una-reina/>.
- Mignolo, Walter. 2010. "Aiesthesis Decolonial: Artículo de reflexión. En *Calle 14*. Volumen 4, número 4, enero-junio de 2010. Bogotá.
- Mirzoeff, Nicolás. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Arte y Educación.
- Onoa Moreno, Edison Alex. 2015. "Antropología visual, comunicación y arte urbano: valoración del Street art en las calles de Quito". Tesis de Grado Previo a la obtención del Título de Comunicador Social, Universidad Central del Ecuador. Facultad de Comunicación Social. Marzo. Quito, Ecuador.
- . 2020. "Graffiti, postgraffiti y reconfiguración urbana. Usos sociales de las gráficas públicas en el mercado popular de San Roque y en el barrio La Floresta". Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales), Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales. Junio. Quito, Ecuador.

- <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7340/1/T3213-MEC-Onoa-Graffiti.pdf>.
- Ortega, Alicia. 1999. *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*. Serie Magíster, vol. 2, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Panofsky, Erwin. 1972. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Picech, María Cecilia. 2016. “Prácticas culturales disputadas: Los sentidos del Hip Hop en la ciudad de Quito en el período 2005-2015”. Tesis para Obtener el Título de Maestría en Antropología. Departamento de Antropología, Historia y Humanidades. Convocatoria 2013-2015, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador. Junio. Quito, Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9646/2/TFLACSO-2016MCP.pdf>.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca Andes 1118.
- Rodríguez, María Isabel. 2005. *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. E-excellence. Universidad Complutense de Madrid. <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>.
- Romero, Daniel. 2018a. “20 hombres amordazan a los guardias y grafitean el tren del Metro de Quito”. *El Comercio*. 9 de septiembre.
- . 2018b. El Municipio aporta USD 100 000 para recompensas por información sobre actos vandálicos en Quito”. *El Comercio*. 10 de septiembre.
- . 2018c. “La investigación por daños al Metro de Quito involucra a más actores”. *El Comercio*. 10 de septiembre.
- . 2018d. “80 espacios, destinados para el arte urbano en Quito”. *El Comercio*. 11 de septiembre.
- Ruiz Oñate, Jorge Luis. 2018. “Graffiti: interacción y criticidad”. Trabajo de Titulación Presentado como Requisito para la Obtención del Título de Licenciado en Artes Contemporáneas con Mención en Ilustración, Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. Diciembre. Quito, Ecuador. <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/7663>.
- Russi, Pedro. 2012. *Graffiti, acciones urbanas, sentido, semiosis*. En *deSignis 20*, Semióticas urbanas, espacios simbólicos, 20-8. Buenos Aires: Editorial La Crujía. <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/20.pdf>.

- Salazar Estacio, Víctor Hugo. 2013. “Análisis descriptivo del Hip Hop en la ciudad de Quito”. Tesis Previa a la Obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador. Facultad de Comunicación Social. Abril. Quito, Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1459/1/T-UCE-0009-79.pdf>.
- Tingo Proaño, Fausto Alejandro. 2010. “Discurso sobre las dinámicas de inclusión/exclusión social de los jóvenes de 19-24 años pertenecientes a las culturas urbanas-juveniles de punks y hip hops en la ciudad de Quito”. Tesis Previa a la Obtención del Título de Psicólogo, Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito. Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación. Junio. Quito, Ecuador. <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/908/15/UPS-QT04510.pdf>.
- Todos somos vandal. 2018. Comunicado Oficial en Facebook del colectivo Todos Somos Vandal. 24 de septiembre. www.facebook.com/notes/todossomosvandal/comunicado-oficial-detodossomosvandal/502998673500077/.
- UIO. 2010. *Ordenanza Metropolitana No. 0332*. Quito, Ecuador: Concejo Metropolitano de Quito, 9 de noviembre.
- . 2012. *Ordenanza Metropolitana No. 0282*. Quito, Ecuador: Concejo Metropolitano de Quito, 10 de septiembre.
- Villegas Zuñiga, Marialina. 2014. “Graffiti y street art como prácticas corporales (o de cómo la experiencia de la ciudad pasa por el cuerpo). La Floresta y Chillogallo, Quito, Ecuador”. Tesis de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador. Departamento de Antropología, Historia y Humanidades. Convocatoria 2011-2013. Febrero. Quito, Ecuador. <http://hdl.handle.net/10469/5896>.
- Yépez Cerda, Santiago Ulises. 2014. “La Contracultura Hip Hop como movimiento social en la ciudad de Quito”. Tesis Previa a la Obtención del Título de Sociólogo, Universidad Central del Ecuador. Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Políticas y Sociales. Enero. Quito, Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/2859/1/T-UCE-0013-8.pdf>.