

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:
LICENCIADOS EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:
“VIDEO DOCUMENTAL SOBRE EL CICLISTA Y ARTISTA URBANO DE LAS
CALLES DE QUITO SEBASTIÁN MUÑOZ (+)”

AUTORES:
JAVIER ANDRÉS MASACHE HEREDIA
RAÚL ALEJANDRO VILLAVICENCIO TOBAR

DIRECTOR:
GERMÁN HUMBERTO CUESTA ORMAZA

Quito, abril del 2015

DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD

Nosotros autorizamos a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de grado y su reproducción sin fines de lucro.

Además declaramos que los conceptos desarrollados, análisis realizados y las conclusiones del presente trabajo, son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Quito, abril de 2015

Javier Andrés Masache Heredia

C.I.: 172099520-6

Raúl Alejandro Villavicencio Tobar

C.I.: 172237538-1

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a
Sebastián Muñoz, quién con su arte y lucha,
dio paso a la realización de este producto
documental y tesis. Un gran abrazo a la
distancia.

Te recordamos.

Imagina una ciudad donde el graffiti no fuera ilegal, una ciudad donde todos pudieran dibujar donde les plazca. Donde cada calle estuviera bañada con millones de colores y pequeñas frases. Donde una parada de bus nunca fuera aburrida. Una ciudad que se sintiera como una fiesta donde todos están invitados, no solo los agentes de Estado y los barones de grandes negocios. Imagina una ciudad como esa y deja de apoyarte contra la pared – la pintura está fresca.

Banksy

AGRADECIMIENTOS

Agradezco mi tesis a todos y cada una de las personas que colaboraron en la producción del documental. A la familia Muñoz por permitirnos entrar en la privacidad de sus sentimientos y de cada una de las historias que compartieron con nosotros este viaje de relatos, que nos dieron instantes para continuar en el camino a la culminación de este producto.

A mi familia que me ha apoyado a lo largo de todo este recorrido que ha llenado mi experiencia profesional y afectiva de manera incondicional.

De igual manera agradezco a todas las personas que estuvieron a mi lado en el arduo trayecto de mi carrera profesional: Carolina Endara, Sara Ochoa, Guadalupe Cruz, Isaac Valencia, Diana Burbuja, Esteban Torres, Javier Masache, Alex Jácome, Andrea Zarate, a mis padres y a todas mis tías maternas.

Alejandro Villavicencio

A todos quienes con su apoyo hicieron posible la culminación de esta tesis y de este documental audiovisual. En especial a la familia Muñoz a quienes debemos todo nuestro agradecimiento y colaboración. Este trabajo va a mantener en la memoria a ese hijo, ese sobrino y hermano, ese amigo quien recibe este humilde homenaje.

Esto se extiende hacia todos quienes me dieron fuerzas para conseguir que este trabajo esté completo. A mis padres Pepe y Jeanette que siempre supieron empujarme con mucho amor hacia donde estoy ahora. A mis hermanos Pablito y Mauricio, que me demuestran en sus logros la lucha constante. A toda mi familia que me presionó porque este sueño se haga realidad.

A Andre que me acompaña siempre con su amor y apoyo incondicional. A mis amigos Ernesto, Pablo, Dieguito, Huguito, nunca dejen de impulsarme aunque yo desfallezca. A todo el grupo de amigos con quienes he trabajado y gozado de la vida, Caro, Diana, Esteban, Sara, Álex, sigamos compartiendo juntos. Y en especial a Alejo, sin el cual no sería posible este trabajo, no perdamos nunca esta locura, este ingenio.

Javier Masache

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO 1	
LA CIUDAD COMO ESPACIO DE RESIGNIFICACIÓN	5
1.1. La ciudad.....	5
1.2. De la ciudad a la civilización	8
1.3. Roles de ciudades-Estado	11
1.3.1. La censura y los allanamientos culturales	13
1.3.2. Creación de nuevas políticas de control	15
1.3.3. El rol del ciudadano	16
1.4. La Escuela Quiteña	17
1.4.1. Antropología de las calles	19
 CAPÍTULO 2	
EL LENGUAJE DE SUBVERSIÓN	20
2.1. El pasquín en el Ecuador	20
2.2. La imagen reemplazando al texto	27
2.2.1 Nuevas expresiones discursivas.....	35
2.3. La separación de lo público y lo privado	41
 CAPÍTULO 3	
LA CIUDAD, POLÍTICAS PÚBLICAS Y MOVILIDAD	45
3.1. Las reglas del juego: Políticas viales en la ciudad de Quito.....	45
3.2. Nuevas propuestas de movilidad	51
3.3. Bici-vilización y nuevos grupos sociales.....	54
3.4. Exploración de la imagen visual como medio simbólico de inclusión, expresión del individuo y del grupo social	61
 CAPÍTULO 4	
SEBASTIÁN MUÑOZ, EL ARTE URBANO EN DOS RUEDAS	67
4.1. De lo artístico a lo urbano.....	67

4.2.	Expresiones artísticas y cultura ciclista	70
4.3.	Migración de ambiente: nuevos espacios de aceptación social	73
4.3.1.	Un espacio amable y adecuado para el ciclista.....	75
4.4.	Ciclovías: galerías ideológicas.....	78
4.5.	Una ruta memorable: Sebastián Muñoz y su plástica en movimiento	82

CAPÍTULO 5

REALIZACIÓN DEL VÍDEO DOCUMENTAL “SER LIBRE”	85
5.1. Preproducción	85
5.2. La idea.....	85
5.2.1. Guion	86
5.2.2. Fotografía en el documental	90
5.2.3. Storyboard	91
5.2.4. Plan de rodaje	93
5.3. Producción	96
5.3.1. Uso del lenguaje audiovisual en el producto	97
5.3.2. Elementos técnicos necesarios.....	98
5.4. Posproducción.....	103
5.4.1. Edición.....	103
5.5. Difusión	107
CONCLUSIONES	110
LISTA DE REFERENCIAS	113

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Guion del documental “Ser Libre”	87
Tabla 2. Plan de rodaje del documental "Ser Libre"	94
Tabla 3. Bitácora de rodaje del documental “Ser Libre”	95

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Evolución de la mancha urbana de Quito.	45
Figura 2. “Retrato de los ABC”.....	64
Figura 3. Pintada oficial del colectivo “Acción Poética”.	65
Figura 4. Bar “La cleta” en el sector de la Floresta.	79
Figura 5. Mural conmemorativo a Sebastián Muñoz Parque de la Isla Tortuga.	80
Figura 6. Cicloruta en el parque Isla Tortuga - Quito	81
Figura 7. Parque Isla Tortuga y las llamadas “rutas ideológicas”	82
Figura 8. Storyboard del documental “Ser Libre”	93
Figura 9. Escogimiento de tomas durante la edición del vídeo	104
Figura 10. Posproducción y corrección de color en el vídeo.....	105
Figura 11. Edición de audio para el vídeo	106

RESUMEN

El presente trabajo, así como el producto documental que lo acompaña, aspira como objetivo rendir tributo a la vida de un artista urbano y ciclista en la ciudad de Quito a nivel personal; a nivel sociocultural también se pretende mostrar ciertas irregularidades tanto en políticas públicas como en la cultura de los habitantes de la ciudad en el ámbito de la movilidad y circulación vial como un tema de actualidad. Enmarcado en la acción comunicativa y el impacto visual de un vídeo documental.

Sebastián Muñoz es sobre quien gira la temática y a partir de donde se irán derivando temas políticos, sociales, culturales y comunicativos que profundicen un tema de interés general que posteriormente se pueden ir generando para incentivar una conciencia mucho más amigable con el peatón, el ciclista y el conductor de automotores, tanto públicos como privados. Se ha tomado la visión de la familia de Sebastián, sus amigos, compañeros artistas y colegas sobre su vida y su lamentable deceso el 22 de marzo de 2013, cuya madrugada fue atropellado, precisamente mientras circulaba con su bicicleta, por un vehículo que iba a exceso de velocidad.

En Ecuador han ido apareciendo nuevos movimientos culturales como el de los ciclistas, que más allá de ser un pasatiempo, se ha convertido en una forma de vida con manifestaciones culturales y políticas.

Además se creó un producto en vídeo, como un proyecto piloto que sirva para incentivar otros proyectos estudiantiles de investigación y puesta en escena dentro del género de documental en la carrera de Comunicación Social de la Universidad Politécnica Salesiana.

ABSTRACT

This work, as well as the documentary accompanying product is intended to pay tribute to the life of a street artist and cyclist in Quito on a personal level; in the sociocultural level is also intended to show some irregularities in both public policy and the culture of the inhabitants of the city in the fields of mobility and road traffic as a topical issue. Framed in communicative action and the visual impact of a documentary video.

Sebastián Muñoz is on whom turns the subject and from where will derive political, social, cultural and communication issues deepen a topic of general interest that can be generated subsequently to encourage a much more pedestrian friendly consciousness, to cyclist and the drivers of vehicles, both public and private. It has taken the vision of Sebastian's family, friends, fellow artists and colleagues about his life and his unfortunate death on March 22, 2013 when, in early morning, was hit precisely while riding his bike by a car that was driving over the speed limit.

In Ecuador new cultural movements such as cyclists have appeared, which beyond a hobby, has become a way of life with cultural and political demonstrations.

Moreover it is a product video set to serve as pilot for many other student research projects and staging within the genre of documentary on the career of Social Communication of the Universidad Politécnica Salesiana.

INTRODUCCIÓN

El arte urbano en Quito y el nuevo concepto de la bicicleta, a pesar de tener muchas ramas divergentes en sus individualidades como formas de expresión y lucha contra ciertos órdenes que pueden estar censurándolas o minimizando su verdadero alcance, finalmente confluyen en la simbolización de los espacios y de los usos de la ciudad.

Aunque cada una de estas categorías tiene un método distinto de manifestación, existe un nexo entre ellas que permite unir a ambas dentro de un solo espacio. Estos son los nuevos movimientos sociales que emergen de diferentes puntos de la ciudad y de las luchas. En específico, los movimientos de ciclistas urbanos que vuelven a construir una ciudad simbólica a través de la traslación de sus propios cuerpos a lo largo y ancho de la metrópoli, pero al mismo tiempo, han encontrado una buena arma contra el silencio y la ceguera social, en el arte urbano, el graffiti, el estencil, los afiches, carteles y demás formatos de expresión artística que encuentran a la mano.

No basta con entender, que los jóvenes tienen el derecho de expresarse. Tampoco de buscar la manera de ofrecer una voz. Los espacios están allí para ser tomados, las calles están para ser transitadas, los lienzos están desperdigados en avenidas y callejones. Lo que interesa es comprender ciertas expresiones desde su base, por un lado las pintadas clandestinas o las expresiones visuales, pero también las expresiones de movilidad, la razón de utilizar un medio de transporte que pone en peligro la corporeidad del sujeto ante una comunidad que aún debe naturalizar las prácticas y participaciones de estos nuevos movimientos.

Este nexo es, quizás, la memoria. La lucha. Es probable que en este trabajo el objeto central sea un solo sujeto. Pero con esto se pretende, de forma colateral, también recordar nombres como Pablo, Gabriela, Salomé, Daniel, Paúl y otros. El homenaje persistente hacia quienes, como Sebastián, son mártires del tránsito quiteño.

A pesar de que el objetivo de esta tesis, sea el de producir un vídeo documental sobre la lucha de quienes estuvieron cerca de Sebastián Muñoz, a quienes brindo su cariño, junto a quienes lucho por sobresalir y tener una voz en la ciudad. Un propósito por fuera de lo académico, es el de lograr la difusión de un mensaje de libertad. Ser libre.

Decidir sobre la forma de movilización en la urbe y de la forma de expresión que se desee.

La comunicación social va a permitir que se pueda divulgar la historia de una persona, un movimiento, una forma de transporte no contaminante y de la alternativa vial que ofrece la bicicleta como un instrumento de movilización y como un símbolo de lucha y al mismo tiempo, de memoria.

El objetivo principal de esta tesis es realizar la gestión y el análisis para producir un video documental sobre la lucha mediática y urbano artística de Sebastián Muñoz, impulsor del movimiento Andando en Bici Carajo (ABC) en las calles de Quito. Sin embargo, este documento también tiene otros objetivos más específicos como son: Analizar desde la comunicación y cultura la historia y origen del Movimiento Andando en Bici Carajo, sus acciones y prácticas comunicativas en defensa de los derechos de los usuarios viales; exponer mediante una estética urbana, social y política, la constante lucha de Sebastián como fundador de un colectivo en movimiento; y difundir un video documental como homenaje póstumo a Sebastián Muñoz y su lucha dentro del movimiento ABC y que el mismo sea proyectado en diversos concursos, círculos y festivales de productos fílmicos.

Para esto se conversará y acompañará a distintos familiares y amigos en su lucha por la revitalización de la memoria de Sebastián Muñoz y por evitar la impunidad de un accidente de tránsito que se llevó su vida, el cual pudo haberse prevenido de muchas maneras. Se pretende participar de las vivencias de los ciclistas allegados y de la familia de este artista urbano como una influencia en la concienciación por los derechos y responsabilidades para la movilidad urbana.

Se realizarán entrevistas como metodología de investigación documental para analizar los fenómenos de orden histórico, sociológico y comunicativo en base al marco teórico y la bibliografía citada.

Con esto buscaremos estrictamente establecer las relaciones comparativas entre las características de diversidad cultural, el parentesco entre diferentes grupos sociales y cómo esto influye en la vida de una persona que luchó por los derechos y responsabilidades de otros; también cuáles fueron sus modos de vida, su expresión

artística, la organización de un colectivo, el manejo de sus sistemas sociales a través de sus amigos y familiares, así como el manejo de su entorno de diario vivir.

Para la investigación respectiva, se pretende realizar un trabajo que denote la labor y la lucha de quienes conforman el grupo de allegados a Sebastián Muñoz dentro de varios ámbitos como son el artístico y el de su colectivo *Andando en Bici Carajo* (ABC) que tienen una historia y un planteamiento ideológico establecido a través de quien fuera uno de sus fundadores, a través de “la necesaria y permanente tensión entre lo uno y lo múltiple, el individuo y la historia, lo micro y lo macro, lo particular y las totalizaciones, los sujetos y la realidad” (Entel, 2001 p. 161.).

Se recolectará información y datos que tengan referencia y repercusión bajo este trabajo para interpretarlos a través de la mirada crítica del o los investigadores dentro de la línea pospositivista, dando un aporte fundamental en el reconocimiento de este grupo social como una nueva tribu urbana, que cada vez está teniendo mayor acción en la vida sociopolítica en la ciudad de Quito, bajo criterios de coherencia interna, coherencia externa, comprensión, capacidad predictiva, precisión conceptual y lingüística, originalidad, capacidad unificadora, simplicidad y parsimonia, potencia heurística, aplicación práctica, contrastabilidad y expresión estética (Martínez, 2004), y el interpretativismo que:

Aporte las siguientes características al trabajo de campo; incorporación de aspectos subjetivos del investigador como herramientas genuinas y legítimas del conocimiento; el trabajo de campo como experiencia de organización del conocimiento; la importancia de las técnicas ligadas a la participación; la recuperación para el conocimiento antropológico y social del punto de vista de los informantes (Guber, 2004 pp. 58-59).

El primer capítulo aborda, la parte más teórica e histórica de este trabajo, se centra en la construcción social y simbólica de la ciudad, tomándola como un espacio lleno de signos y significados tanto en su característica de medio de expresión, como su potencial de iconicidad. Se topan temas como la estructura básica de las ciudades desde sus inicios históricos, hasta los allanamientos culturales que se pueden observar hoy en día, respecto al uso de la urbe para el intercambio y la interacción cotidiana.

Las políticas de control y el rol participativo de cada ciudadano, pone en cuestión a la ciudad como un escenario donde se da origen a los diferentes aparatos discursivos.

El segundo capítulo está redirigido hacia la situación local de la expresión artística urbana en el Ecuador, haciendo referencias a las primeras formas de protesta clandestina como fue el pasquín. Además de ir entrando en particularidades históricas sobre el graffiti, su apareamiento y crecimiento en las ciudades, su fórmula subversiva y su crítica dentro de la cultura popular y de masas.

El capítulo tres está enfocado en las políticas públicas en la ciudad de Quito que afectan de forma directa a los nuevos movimientos emergentes de ciclistas y artistas urbanos, que poco a poco están dándose a conocer y al alzar una nueva voz en las calles, tanto de forma individual y esporádica como de forma grupal y organizada. Se habla de sus propuestas y de sus formas de estructuración interna, que poco a poco crece, no sin dificultades, dentro y fuera de las calles, y también de sus formas de expresión. En especial de aquella expresión artística gráfica como es el graffiti.

En el siguiente capítulo, se enlaza lo anterior con la vida y obra de Sebastián Muñoz, quien como ciclista y artista urbano, luchaba por los derechos de ambas categorías. Se habla además de los nuevos escenarios de expresión y la reconfiguración de la ciudad para la libre movilidad alternativa.

El quinto y último capítulo está dedicado a la producción del vídeo documental que se lanzó como resultado de la investigación y que se relaciona estrechamente con lo aquí escrito. En la preproducción del video documental se definen todos los aspectos importantes de la producción: responsabilidades, requerimientos de imagen, talento, estructura y tratamiento, locaciones, fechas y horarios de grabación. Para la producción la imagen servirá a la representación de la realidad formada por elementos icónicos que estarán relacionados entre sí. Y para la posproducción, se procederá a la manipulación de material audiovisual.

CAPÍTULO 1

LA CIUDAD COMO ESPACIO DE RESIGNIFICACIÓN

1.1. La ciudad

En los principios de la especie humana, la existencia giraba en función del alimento, pero este solo se podía obtener de la recolección de frutos, pesca y la caza de los animales que se encontraban en los alrededores de los asentamientos, los cuales no permanecían en el mismo lugar porque en ese entonces no existían herramientas avanzadas de arado y cultivo de productos, ni mucho menos tenían las habilidades de crianza de animales, así que debían permanecer en constante migración, una actividad denominada nomadismo (cfr. Roberts, 2010, pp. 10-13).

Esta actividad hacía que los territorios sean siempre una variable y para poder reconocer aquellos espacios que ya habían sido visitados, de forma que se pueda evitar la excesiva corrosión del terreno, debían dejar un rastro que evidencie su paso por este lugar, una especie de legado a corto o mediano plazo que originaba una huella de su lucha por la supervivencia.

Más adelante en la historia, se puede ver ya una estabilidad de asentamientos humanos en la época paleolítica superior, las cuevas ya no son utilizadas como sitios de tránsito, sino que empiezan a convertirse en viviendas con el apareamiento de las primeras presunciones de vida cívica que se forman como construcciones, o utilizando las mismas cavernas con muros de contención y defensa (cfr. p. 47), es “En el neolítico, con el desarrollo de la agricultura empezaron a constituirse aldeas más estables y también más pobladas, aunque sin pasar todo lo más de algunos centenares de habitantes.” (National Geographic, 2006). Como también se evidencia en los montículos mortuorios y tumbas, posiblemente muchísimo antes de tener una sospecha de la existencia de aldeas permanentes.

La caverna es una construcción de arquitectura natural, que serviría de cobijo y protección al hombre, considerándose el primer prototipo de ciudad, siendo esta, una prueba de convivencia anterior a la aldea neolítica. Como resultante, algunas de las funciones y finalidades de la ciudad se daban en las ya mencionadas estructuras de gran sencillez. (cfr. Roberts, 2010, pp. 25-31)

Algo muy importante en el desarrollo de -la comunicación y el arte vendría a darse en este periodo, las pinturas rupestres demostraron la existencia de cierto grado de abstracción de la realidad, la misma, siendo un hecho relevante entre los habitantes de estos primeros asentamientos como una herencia visual para sus descendientes, como se puede ver en los petroglifos a lo largo de toda Latinoamérica que no siempre tenían formas definidas como personas y animales, a diferencia de la mayoría de pictogramas con datos de esa misma época. (cfr. p. 48)

Con el paso del tiempo los poblados antiguos se empezaron a hacer notar, eran pequeños en tamaño y estaban formados por viviendas de forma circular o rectangular. “Antes del año 9000 a.C. había una aldea (y quizá un santuario) en Jericó. Mil años después, el asentamiento había crecido hasta abarcar de tres a cuatro hectáreas con viviendas de adobe de sólidos muros.”

Lo que explica Alejandría (cfr. 2011) como Pueblos con estructuras de piedra circularmente amurallada, con el aumento de la población eran típicos. Casas circulares en conjuntos circulares de casas puede indicar una sociedad igualitaria. Cada poblado estaba compuesto por varias viviendas, criaderos de animales y almacenes para granos y semillas. Producían todo lo que necesitaban para subsistir, aunque también ya se estaba haciendo presente el comercio de algunos productos, como adornos, conchas y ciertos minerales (6000 a. C.).

Se empezaba a notar un mayor grado de organización y, por lo tanto, el concepto de comunidad iba tomando fuerza en torno a la configuración de un asentamiento de personas, que más adelante ya se empezaría a llamar ciudad. En esta configuración, todos los habitantes de la aldea participaban en la preparación de los campos de cultivo, en la siembra y en la cosecha. También cazaban y recolectaban frutos silvestres. Mas, en los meses que transcurrían entre una cosecha y otra se alimentaban de lo que habían almacenado de la anterior.

Entonces, el ser humano deja totalmente de ser nómada para apropiarse de un territorio en función de su supervivencia, en el cual quienes conformaban este conjunto tenían que cumplir tareas específicas, elevando de esta manera la habilidad de organización con formas de alimentación, protección, defensa y racionalización de alimentos que comienzan a ser parte de un código de convivencia.

El ser humano estaba subiendo en el escalafón del proceso evolutivo, las comunidades incluso empezaban a fundirse; otros nómadas se encontraban de casualidad con los sedentarios y crecían tanto en número como en terreno de tal manera que ya podía ser llamado ciudad, aunque en un formato mucho más pequeño del que se vería luego, y también creando un sistema de canje entre distintos asentamientos como una fuerza formal de intercambio entre los territorios, ya sea de forma amigable, a través de la conquista coercitiva o la invasión coactiva. Dos categorías que serían una forma de legislación primitiva.

La población de una ciudad va variando a medida que esta fusión de comunidades iba ejerciéndose, según algunos factores de crecimiento tanto por necesidad de defensa o el crecimiento de la densidad poblacional que requería una mayor fuente de alimento y cobijo siendo esta:

Una aglomeración de hombres, más o menos considerable, densa y permanente, con un elevado grado de organización social: generalmente independiente para su alimentación del territorio sobre el cual se desarrolla, e implicando por su sistema una vida de relaciones activas, necesarias para el sostenimiento de su industria, de su comercio y de sus funciones (Sorre, 1952, p.180).

Cómo se construye una ciudad, es una de las primeras preguntas que se hace cualquier investigador etnográfico, abarcando temas sobre como un habitante se reconoce a sí mismo en la ciudad desde un rol constitutivo, o también, la infinidad de representaciones e interpretaciones que se le puede atribuir a este asentamiento humano como una de las estructuras en constante cambio.

Entonces, la ciudad no debe ser contemplada solo con los ojos. En la actualidad se ha ido perdiendo la importancia del simbolismo de cada una de sus partes a un nivel físico y abstracto adherido a una maquinaria de funcionamiento. Aquellos elementos presentes que son los que dan un verdadero sentido a los aspectos más mínimos que se esconden y escapan dentro de la ciudad, construyendo una identidad propia, un lenguaje, el cual nos permite comunicarnos con la misma y a través de ella.

Las localidades empiezan a ser separadas para poder ser conquistadas, “las nuevas recompensas debieron de hacer más tentadoras las incursiones y la conquista”, y a

pesar de que a partir de esto se imponen nuevos patrones de comportamiento a través de las leyes y nuevos órdenes, “El poder político pudo tener su origen en la necesidad de organizar la protección de los cultivos y el ganado de los predadores humanos” (Roberts, 2010, p.49). las costumbres se mantienen en la identidad. Aquí el lenguaje es parte de una ruta fundamental en la ciudad.

Los métodos de comunicación sirven como un camino de indiscutible del rescate y permanencia de identidades, son los íconos que se van introduciendo en los imaginarios, aquellos que serán luego venerados y perpetrados hacia la eternidad; incluyendo desde pinturas rupestres, hasta los más bellos grafitos que estén denominando una cultura, que se encontraba diacrónicamente conformando un asentamiento humano. Según Zumthor (1994 p.76):

La ciudad constituye un lenguaje a cuya escucha están, de forma más o menos distraída, los que allí viven; lenguaje aparentemente incoherente, en el que se combinan, en virtud de un orden particular y secreto, varios sistemas simbólicos. La ciudad permanece y, en la imagen que nos hacemos de ella, apenas queda alterada.

1.2. De la ciudad a la civilización

El inicio de las ciudades empieza con la reestructuración de los cargos y utilidades que se le otorga a todos sus habitantes, ya sea de manera individual o como grupos con obligaciones instituidas a manera de roles. La creación de una nueva estructura y la garantía de su permanencia dependen también de la creación de tecnología y su progresivo avance en el ámbito del transporte, la vivienda, protección, defensa externa y vigilancia interna. El imperio romano estuvo utilizando las estrategias del pensamiento, el lenguaje y la comunicación, muy a la par de las tecnologías anteriormente señaladas.

Fue una de las primeras civilizaciones que serían la causal del nacimiento de la educación, el poder y las conquistas en expansión a tierras más ricas. La caída del imperio vendría a ser visto como el momento en que la humanidad involucionó nuevamente a los poblados, pero con una nueva estructura socialmente entendida, un proceso de micro-reestructuración.

Las ciudades pasaron de simples expansiones de terrenos con un alto número de habitantes a un conjunto de tierras, edificaciones y personas; la tierra estaba estructurada en cultivos, pastos, bosques y tierras infértiles. Las mismas que a su vez se dividían en funciones de su propiedad según la pertenencia del campesinado. El enorme paso de la caverna hasta las grandes ciudades, demuestra el conjunto de formaciones sociales y que el tiempo corre de una manera cíclica, dando la oportunidad al ser humano de caerse y volver a levantarse desde una época anterior en la que este vivió, a otra época nueva. Las nuevas ciudades, después de la mencionada caída de Roma empezaron a construirse de manera diferente; la tierra de los campesinos estaba situada alrededor de la casa del señor y del pueblo, en forma de parcelas.

La religión siempre tuvo un gran aporte en los imaginarios de la ciudad, las creencias míticas y religiosas se fueron fusionando para el buen funcionamiento de la inducción de ideologías. Su pregnancia estaba relacionada con la sinergia de diferentes creencias. El poder de la iglesia ya estaba haciéndose presente a la entrada del medioevo, donde ya se sentía su fuerza y represión. Las edificaciones, que eran el símbolo de su control, se encontraban situadas en el centro del pueblo y los templos alcanzaban titánicas alturas demostrando que la iglesia y el rey tenían el poder total. (Fernández et al. 1999, pp. 20-31)

La concentración humana y capital social que constituyeron las protociedades medievales fueron lo que hizo que esta forma de organización se expandiera en toda Europa. En el resto del continente el desarrollo urbano empezó un poco más tarde, en este lapso es donde se da la transformación de villas a ciudades y los limitantes sociales como el estatus construían un muro ideológico entre los centros y las periferias de la urbe.

Las leyes permitían que el control se mantuviera en las manos del gobernante y una buena forma de hacerlas cumplir era subordinar todo tipo de comportamiento ante “las leyes de Dios”, de esta manera la iglesia mantenía su nivel regente y el pueblo se sometía a cualquier mandato que saliera de la boca de los mensajeros divinos. (Valdés, 2008)

Tras la desaparición del medioevo y el aparente relevo de la ciencia sobre la religión, el hombre empezó a basarse nuevamente en la creación de nuevas formas de

convivencia. En lo que respecta a la libertad de ciertos pueblos tras las conquistas, el proceso se ejecutó de manera progresiva y paulatina. Las viejas villas que habían sido conquistadas querían de vuelta su identidad y una mayor autonomía que significaba tomar un rumbo hacia nuevos territorios y conformaciones distintas de familia y comunidad, mientras que las grandes ciudades, ya recuperadas tras el paso de las guerras, estaban desapareciendo de los muros fortificados, que la era del miedo había construido. La migración es un producto que luego de las guerras, el Estado no puede solucionar con facilidad.

Nuevas constituciones estaban rigiendo las ciudades. Dejando en el olvido el anterior poder que tenía la potestad sobre todas las cosas y las batallas que generaban, además pérdidas económicas, una depresión generalizada por la pérdida de individuos. Los cambios no se hicieron esperar en el viejo continente, nuevas formas de vida iban configurándose para todos los habitantes y visitantes de los países ya conformadas en aquellos tiempos como Estados del Siglo XVI (Maquiavelo, 1531).

Las personas empezaron a crear nuevos asentamientos acercándose más a la ciudad para ampliarla lo cual, como se menciona en un apartado anterior, merecía un avance tecnológico para cubrir necesidades que surgen del propio crecimiento urbano, repartido mediante los roles de cada uno de sus habitantes y del crecimiento demográfico que representa.

La ciudad, desde entonces ha sido entendida como un área urbana donde predomina la convivencia de las personas, su cultura, su rol social y su servicio de expansión económico. Llegando al grado de designar una determinada entidad político-administrativa urbanizada, demostrando un avance en la civilización y la complejidad del raciocinio, las características fundamentales de un diario vivir apegado a estatutos legales, que mantienen un flujo casi perpetuo de actividades apegadas a leyes y administraciones.

Mientras la ciudad crece cada vez más y la supervivencia toma otro sentido, un tipo particular de agrupaciones de individuos se empiezan a hacer notar en la historia por sus desarrollos tecnológicos y económicos saliéndose de las sociedades tribales y más bien hablando de asentamientos en el medioevo, aproximadamente en el siglo XIII, dichas “comunidades comparativamente pobres e ignorantes habían hecho una serie

de contribuciones grandiosas al progreso humano.” (Gordon, 1996, p.275) mostrando progreso y nuevas formas predominantes basadas en el parentesco y su modo de vida urbano, llegando así, estos asentamientos privilegiados a trascender de ciudad a civilización.

Dentro de esta “civilización” en progreso empieza hacerse visible el concepto del hombre civilizado, quien se caracteriza como una persona que en lugar de mostrar sus instintos primarios, cuyo objetivo es la supervivencia diaria, muestra una moral más apropiada dentro de una legislación aceptada, donde coexiste junto a sus semejantes en una tácita convención de comportamientos, pero siempre bajo el mando de un determinado régimen, que hoy se podría ver como el inicio de los sistemas de opresión, con una específica división del trabajo, detallando los quehaceres de cada uno de estos individuos en diferentes tareas y roles, con el objetivo de una eficiencia permanente. (Jover, 1997, p. 141)

1.3. Roles de ciudades-Estado

Mientras las grandes civilizaciones fueron ampliándose por medio de las conquistas, el crecimiento del mercado y los avances en la tecnología, las pequeñas ciudades se encontraban uniéndose a otras y protegiéndose. Las ciudades-Estado como Mesopotamia en el siglo IV a.C. se empiezan a transformar y modernizarse para garantizar su funcionamiento obedeciendo a necesidades dentro de su territorio.

Los primeros conceptos de Estado fueron dados en la antigua Grecia, por el filósofo Aristóteles quien profundiza sobre la construcción de las leyes y ciudades en expansión limítrofe, que el Estado es la justicia suprema siendo idealizada en un súper hombre, que se encuentra perfecto ante los intereses de uno solo, y que debe realizar tres funciones importantes, como: administrar el sistema económico, debe primar la protección de los ciudadanos y por último encargado de gobernar una comunidad, ante un interés general.

A esto se puede acotar lo dicho por Aristóteles (1985):

Es necesario que el poder soberano sea ejercido por una persona o unos pocos o la mayoría. Cuando el uno, pocos o la mayoría ejercen el poder en vista del interés general, entonces forzosamente esas constituciones

serán rectas, mientras que serán desviaciones los que atienden al interés particular de uno, de pocos o de la mayoría (p. 1252a)

Presidir la ciudad, por tanto, se convierte en lo más importante y concreto, ya que integra, en teoría, a hombres selectos, inteligentes y virtuosos por ser los más indicados para gobernar. Dando así un poder único ante los demás hombres que subsisten en la ciudad.

“Se puede entender al estado como una sociedad humana establecida en el territorio que le corresponde, estructurada y regida por un orden jurídico, creado y sancionado por un poder soberano para obtener el bien público temporal” (Pérez Porrúa, 1966, p.18). Volviendo al contexto post-medieval, a finales del mismo se crea la noción de Estado Moderno.

Debido a la desintegración del sistema feudal, que no es más que el gobierno de un solo hombre o grupo distinguido imponiendo su propia voluntad. Dando así paso a en una idealización acorde con las necesidades del ser humano. Según el autor Jorge Saborido (2002, p. 1), "el estado y la sociedad, están estrechamente ligados, ya que una sociedad es una agrupación de personas, ya sea de forma natural o pactada. Es decir, que para que exista un Estado, debe existir una sociedad”

Con Maquiavelo en el Renacimiento se desbordan los nuevos rasgos del Estado Moderno, mientras se cumplía una soberanía en aquellos tiempos (cfr. Gramsci, 1980).

El Estado, desde sus orígenes se construye como una comunidad política desarrollada, que se define mediante fenómenos sociales. La justificación que se le da a esta configuración de Estado es, que está reconocido por la misma convivencia política, donde todo debe radicarse y dirigirse hacia un ente supremo capaz de autorregularse, se consolida el concepto de institución.

Así mismo, con el pasar de los siglos un poder político, ya consolidado, entra a regular la vida nacional de un determinado territorio, refiriéndose a esto como Estado, el mismo que cumple el rol de transformar y garantizar la modernización y funcionamiento de una ciudad:

Todo Estado es ético en cuanto que una de sus funciones más importantes es la de elevar a la gran masa de población a un

determinado nivel cultural y moral, nivel (o tipo) que corresponde a las necesidades de desarrollo de las fuerzas productivas y por lo tanto a los intereses de las clases dominantes.” (p.161)

Las ciudades-Estado empiezan a convertirse en centros de control y progreso, como ejemplo tenemos a las clases dominantes como nuevas dueñas de la escritura –no se enseñaba a todos a leer ni escribir–, para el registro de su legislación y su religión. Dentro de sus roles está, el uso de una propia legislación que aparece con el poder dentro de lo político, los reyes y la religión.

El nuevo amanecer para el papel político de la ciudad-Estado se vio invadido por la conquista de otros asentamientos permanentes, para así expandirse y conformarse como países ya delimitados. Antes de la conquista española los grandes países tomaban posesión de pequeñas aldeas dándose el crecimiento demográfico de los países o reinos que en ese tiempo no tenían una delimitación en tierras ni mucho menos en riquezas.

De la misma manera se daba de país a país consumiendo las ciudades de los adversarios dejando a este vulnerable de ser debilitado por completo). La creación de nuevas colonias estuvo a cargo de viajeros enviados por los reyes para entablar nuevas rutas de comercio y progreso, empezando así la era de la colonización y creación de nuevas ciudades, relaciones y nuevas leyes; afirmando que las estructuras y superestructuras están en constante cambio y deben rotar en sus roles dentro de la renovación de los sistemas.

1.3.1. La censura y los allanamientos culturales

Mientras que en el viejo continente las civilizaciones continuaban creciendo, en las nuevas tierras se estaba dando un proceso que marcaría un hito en la historia de las antiguas culturas que hoy en día conocemos como nuestros antepasados. El tres de agosto de 1492; Cristóbal Colón (1436-1506, Valladolid), con la aceptación de la reina Isabel, La Católica, se convierte en el almirante de una expedición para encontrar nuevas rutas hacia tierras donde predominaban los olores y las finas especias.

Tras dos meses de navegación, un 12 de agosto de 1492, tres carabelas llegaban hacia las Canarias. Colón creyó arribar a la India, pero nunca pensó que existía un continente

interpuesto entre Europa y Asia. Luego de los descubrimientos, Colón regresó a España para volver con más preparación para explorar, denominar y poblar las tierras. Lo que se conoce hoy en día como colonización. (Gómez, 2012)

Tal descubrimiento de América no tuvo en realidad su origen en ese hecho histórico. Existieron anteriormente la llegada de hordas vikingas, que dejaron intacto el progreso de las allí asentadas civilizaciones que se comunicaban a través de documentos de barro y piedra. Como mencionó públicamente Jacques Chirac (como se citó en Quiñonero, 2007) “Nunca he sentido admiración por las hordas llegadas a América para destruirla los vikingos no montaron tanto alboroto y, además, tuvieron la elegancia de destruirse ellos mismos”.

Con la llegada de los foráneos, el rumbo de la historia se empieza a desmontar, y se hace más evidente la necesidad de construir un mundo “habitable y civilizado” para aquellos que admiraron las riquezas de un nuevo territorio como una fuente de sustento para un continente en decadencia como era Europa de esa época y, recapitulando, una buena oportunidad para la formación de nuevos asentamientos en tierras ya habitadas.

La idea de enviar a la fuerza militar, al clero y a un gran grupo de migrantes hacia el nuevo continente, significó el comienzo de la colonización, que se convirtió en masacre y allanamientos culturales, los mismos que al verse constituido como una conquista más, pondría el fin a antiguas civilizaciones con avances tecnológicos distintos, quizás menos tecnificados, y un sistema económico que se ajustaba a sus necesidades, sin responder a intereses de la corona.

Una de las más fuertes armas utilizadas para esta conquista, fue la evangelización, que mediante la creación de imágenes e íconos que fusionaban de forma implícita dos polaridades culturales para conseguir un objetivo de manipulación. El poder de la palabra fue utilizado en contra de los pueblos tomados, fueron juzgados como barbaros por ser disimiles. Para Barrabás (1979):

El concepto bárbaro puede ser formalmente entendido como un conjunto de representaciones que el sujeto observador se forma sobre el Otro diferente, con mayor o menor independencia de las características de lo observado. Como proceso las imágenes sobre el bárbaro se construyen entrelazadas con la historia y los contextos. Sus

transformaciones de fondo y de forma se relacionan directamente con las ideologías imperantes en diferentes épocas, pero todas tienen en común un punto de partida etnocéntrico; el bárbaro es otro. (p. 9)

Aun así, viendo sus riquezas, su cultura y sus creencias todo empezó a ser transformado:

Y derribados los lugares que para su culto estaban hechos tantos tiempos, había, ahora estar puestas cruces, insignias de nuestra atemorizados. Y que el sacro Evangelio es predicado y poderosamente va volando de levante en poniente y de septentrión al mediodía, para que todas naciones y gentes reconozcan y alaben un solo Dios y señor (Cieza de León, 1985, p.14).

Silenciando así hasta nuestros tiempos a los habitantes originarios de América. Lo que empezó con la resignificación de las ciudades de los pueblos aborígenes también estuvieron dentro de un patrón de Estado, civilización y tecnología, solo que el mismo, no fue entendido por los conquistadores, dejando atrás una verdadera cultura que mantenían en entorno su educación y sus quehaceres a través de códigos que fueron el arte, la escritura, la música y otros.

Hasta estos días la censura acaba dando publicidad a lo prohibido y despierta el interés del público hacia lo que el poder quiso ocultar. Como lo menciona públicamente, durante la versión 39 de la feria del libro en Buenos Aires - Argentina, Coetzee (como se citó en diario El País, 2013) “No existe el progreso cuando se trata de la censura” Uno de los mayores ejemplos en el país, es la industria cultural. En todos los países de América se ha sufrido de esta silenciosa utilización de recursos, lugares, productos y costumbres de pueblos ancestrales como una forma de mercado y distracción.

1.3.2. Creación de nuevas políticas de control

Con el paso del tiempo, la colonización se convirtió en localidades y divisiones administrativas, la complejidad de la ciudad iba en aumento y el poder se encontraba más sumergido en el imaginario de los nuevos ciudadanos de la corona, lo cual no quiere decir que haya sido más fácil su control, pero sí que cuando la población crece, los sistemas de vigilancia tienen que volverse más imponentes y deben implementarse

nuevos métodos para poder someter ante las leyes a quienes se encuentran dentro de un recinto ciudadano.

Las clases sociales fueron divididas de manera mucho más injusta, esto se refiere que los señorías dueños anteriores de esas tierras, ya no eran poseedores legales de espacios de vivienda y trabajo, mucho menos de su título de dueños el cual fue retirado a cambio de bautizarse como españoles no legítimos a los ojos de Dios.

A lo cual se puede acotar las palabras textuales publicadas en las redes sociales por Gapel (2008) “La discriminación es la única arma que tienen los mediocres para sobresalir”. Las políticas de control se dan en una determinada sociedad, y son implementadas a través de estatutos, leyes y regulaciones contra los comportamientos no deseados de ciertos colectivos. El gobierno y ciertas instituciones son las que respaldan estas medidas de control mediante sanciones que pueden llegar al encarcelamiento, tortura y muerte.

Al mismo tiempo, que las nuevas divisiones administrativas se iban conformando con más solidez, se estaban creando nuevos estatutos ideológicos y políticas de control que serán el discurso para la sumisión de las nuevas ciudades constituidas. Entendiéndose que: En el funcionamiento de una sociedad, nada es ajeno al sentido: el sentido está en todas partes; lo ideológico, el poder, también. En otras palabras: todo fenómeno social es susceptible de ser “leído” en relación con lo ideológico y en relación con el poder. (Verón, 1993, p.136)

1.3.3. El rol del ciudadano

Con la nueva reforma de estatutos llegó el derecho de ciudadano, según sus actividades dentro de la ciudad, los españoles siguieron teniendo su nivel de autoridad simplemente por ser españoles, los criollos o nuevos americanos eran hijos del antiguo continente, más no, ciudadanos merecidos. El ciudadano cumple un rol mucho más fuerte y con más responsabilidades, donde constantemente está participando en la toma de decisiones en lo que se refiere a la solución de problemas de su propia sociedad. El ciudadano es aquel que llega a cumplir con dicha responsabilidad. (cfr. Molina Enríquez, 2004, pp. 38-44)

Este rol se componía en un término que separaba a las clases; por su género, su estatus y raza. Refiriéndose al mismo, no solamente al habitante que existe en determinado espacio urbano, sino más bien a una o varias personas que han sido instruidas bajo las leyes, bautizadas en nombre de Dios y aquellas que pertenecían a una familia cuyas pertenencias en tierras mantenían un porcentaje de la ciudad estable y en movimiento.

En las nuevas naciones, el hombre blanco sostenía sobre su cabeza la bendición de un rey y un título, que lo cualificaba como un ciudadano con derechos impares de los demás habitantes. Divididos según sus apellidos podían tomar un número de indios y esclavos para elaborar sus propias leyes en tierras adquiridas por bajos instintos. El ciudadano blanco gozaba en ser: huasipunguero, capataz, dueño, y legislador de cada parcela de tierra que este desease gozar en el nuevo mundo. (pp. 98-99)

El indio era un caso aparte, eran hijos de Dios, trabajadores y ciudadanos sin derechos propios dentro de su territorio, lo único que les quedó era su cultura. Pero desde la mirada de los colonos solo se mostraba como una expresión de su conocimiento que era la impar capacidad de reflexionar sobre sí mismos, ni siquiera se les atribuía la pertenencia de un alma, según las Bulas Alejandrinas, emitidos por el Papa Alejandro VI (1493). Ahora, para estos pueblos, la opresión se ejercía de forma cultural, se les negaba derechos y oportunidades a través de dicha mirada despreciable.

Entonces se naturalizaba este rechazo por el cual no podían tomar conciencia de sí mismos, pero trataban de buscar nuevas significaciones para crear obras que trascendieran los mismos a espaldas de los señoríos. Es así, como los indígenas empezaron a ahondar en los significantes de una era que dejaría una marca perenne en nuestros imaginarios.

En los tiempos de la primera modernidad el rol del ciudadano lleva a entender que existen herramientas para el diseño de políticas públicas integrales y el empoderamiento del ciudadano tiene el rol activo y responsable de la ciudad.

1.4. La Escuela Quiteña

La Escuela Quiteña es el nombre que se le dio al conjunto de manifestaciones estéticas y artísticas desarrollado durante el periodo colonial. El modo estético de la Escuela Quiteña fue visto como un cambio drástico a la mirada del arte impuesto por

los colonos y varias generaciones de pintores (Siglo XVII). La estética se consagró como el reencuentro del hombre con Dios, la personas veían a las artes como el contacto con lo divino en la tierra, inmortalizando momentos del evangelio y milagros que se les fueron mostrados a los santos que fueron el ejemplo para la consagración de la humanidad. (Arellano, 1988)

Durante el apogeo de la Escuela Quiteña fue eminente el estilo Barroco, concluyendo con una corta etapa Rococó de Francia (1730). El término rococó empezó a utilizarse ya en el siglo XVIII como una derivación burlesca de la palabra rocalla o rocaille que designaba las decoraciones en forma de concha utilizadas en grutas y jardines desde el manierismo. Escrito por José María Prado para la Junta de Castilla y León en 2003, que fue desembocando en un primitivo neoclasicismo como transición de la etapa republicana que se estaba viviendo en el país.

La expresión cultural es el resultado de un proceso dilatado de transculturación entre lo aborígen y lo europeo siendo esta una de las manifestaciones más ricas del mestizaje y del sincretismo, en el cual se aparenta la colaboración del indígena vencido. Muchos artistas de la Escuela Quiteña han pasado a la historia, gracias a su aporte y a su plástica.

Otros que fueron vistos como artistas de talla nacional se convirtieron en un mito como es el ejemplo de Caspicara (1723–1796), gracias al fruto de su tan elaborado trabajo y los enigmas que escondían las obras para dar a relucir una característica única de cada maestro. El fruto del sincretismo cultural y el mestizaje de la Escuela Quiteña se caracterizaron por la combinación y adaptación de los rasgos indígenas y europeos. Esta etapa se refleja por los estilos imperantes en cada época del Renacimiento y manieristas. El Barroco pasó a ser una estética en nuestros tiempos.

Con el arte urbano que contiene rasgos de dicha estética que fueron evolucionando mediante la forma en la que se lo practique, y lo que se desee expresar. La estética del Barroco se convierte en un recurso que al ser utilizado, carga de sentidos a una obra, especialmente por su contexto. La estética se basaba en plasmar figuras de ángeles, santos y querubines. Dentro de la misma escuela nace el estilo Barroco, el que se puede entender como la adaptación de la técnica y estilo de esta vanguardia europea, pero esta vez comunicando la idea del cristianismo a los indígenas, ya que estos no hablaban

español usaban la pintura y la escultura como vía de acceso por medio de las imágenes. “cuanto la persistencia de una discursividad que se dice a sí misma y no considera para nada su comunicabilidad con los asistentes” (Cornejo-Polar, Antonio p.11)

1.4.1. Antropología de las calles

La ciudad está constituida por ideología, leyes y sobre todo se mueve por el poder y el mercado, el arte entra en su apogeo y el movimiento de personas entra y sale de cada una de estas nuevas ciudades ya conformadas, en la actualidad, el movimiento es una de las características principales de cualquier lugar llamado ciudad. Desde aquellos tiempos ya se podía sentir lo movedizos que eran los lugares, desde hogares, haciendas, locales comerciales, hasta las calles.

La ciudad, tiene un aparato vivo que va y vuelve al igual que una corriente sanguínea como una retroalimentación. Donde la comunicación, los grupos sociales y las nuevas subculturas se están creando de manera esporádica en donde “Se entiende que el asunto que interesa es cómo las personas que se reúnen en contextos públicos se agencian de ellos y, haciéndolo, los dotan de valor tanto simbólico como práctico.” (Delgado, 2007 p. 106) Abarcar un tema tan extenso que supondría ir desde una antropología hacia una etnografía, es incrustarse en el estudio de las personas y sus comportamientos sumisos o transgresores.

En la calle es donde se empieza a crear aparatos discursivos nuevos, territorios, nuevas reglas. Las ciudades llegaron a evolucionar en un nuevo significado entendido como sectorización de las calles, desde los centros, hacia las periferias en cada una de las administraciones y sectores masivos de vida. Acentuación del aspecto social, los habitantes y usuarios del espacio urbano.

CAPÍTULO 2

EL LENGUAJE DE SUBVERSIÓN

2.1. El pasquín en el Ecuador

Recorriendo el siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito y tiempo antes de la Revolución Quiteña, la política de esta ciudad se veía inmersa todavía en las manos de la corona española. Las políticas reinantes en la ciudad convirtieron a sus habitantes en transgresores del pensamiento oligarca de la época buscando en la contestación, una escapatoria a aquella realidad que martirizaba la independencia de los libre pensadores o quienes son tomados en la actualidad, como eruditos del pensamiento de aquel tiempo, también junto a ellos criollos y mestizos, caminando en línea de defender la ciudad de malos gobiernos y opresores ideológicos obedientes al poder establecido.

De esto, empieza el ataque pacífico que abriría un campo histórico en la antropología. El uso de las calles como espacio contenedor de ataques enfurecidos de palabras. Utilizando un método comunicativo implementado desde la Antigua Roma, el pasquín.

El pasquín ha sido tomado como un medio de comunicación alternativo a los sistemas de información del oficialismo. Todo esto, según varias historias, desde las últimas épocas del Siglo XVI cuando un personaje de la Antigua Roma, llamado Pasquino, utilizaba su lugar de trabajo como un sitio de reunión para hablar sobre temas de actualidad y en especial, su dueño, con un lenguaje mordaz y pendenciero que rechazaba a los poderosos y opresores. Resulta interesante mencionar que en aquella época los ciudadanos romanos tenían prohibido tocar tema alguno sobre el gobierno, las malas prácticas de la iglesia ni tampoco sobre la aristocracia de forma pública. Años después de la muerte de este personaje, fue encontrado un busto en lo que luego se convertiría en la Plaza Navona de la misma ciudad que tenía un gran parecido con él, y la gente empezó a llamar Il Paschino o El Pasquino, de donde claramente se deriva la palabra pasquín. (Rubert y García, 1857)

En aquella época era común que las obras de arte se las quedaran los clérigos o los mecenas que buscaban la ampliación de sus colecciones como un símbolo de estatus, pero esta obra se encontraba en pésimas condiciones y fue dejada en un recodo de las calles de la ciudad sin que tuviera un lugar especial para ser reconocida, sin embargo,

las personas siguieron recordando a Pasquino, su verbo y mordacidad. Se empezaría a escribir en papeles con una gran habilidad para el verso y la sátira. Luego esta misma actividad fue reproducida por quienes con sed de protesta salían a dejar sobre la estatua, los carteles y letreros de su autoría con frases e impugnas a las autoridades. Se realizaba esto exclusivamente en la noche para evitar que los rostros de sus protagonistas sea reconocida, mantener el anonimato y rehuir a las fuertes sanciones de la época; al día siguiente, las personas podían leer el contenido tanto contestatario como humorístico.

Este hecho marcó el inicio del pasquín en el mundo, con el paso del tiempo, esta práctica se fue multiplicando en otras estatuas y obras para satirizar a quienes se encontraba en el poder, y a modo de protesta, rebajarlos de su pedestal hasta un nivel más mundano. Un claro ejemplo de esto, es aquel pasquín que podrá no ser el primero, pero es el más recordado como aquel que infundió el valor a otras personas para empezar este movimiento allá por el siglo XVII, que denunciaba la práctica del Papa Urbano VIII, quien creó un ejército con los fondos obtenidos en el levantamiento de obras de arte que habían sobrevivido durante siglos para edificar torres de defensa y construcción de armamento con el bronce obtenido de la fundición de aquellas obras e incluso la construcción de su propio altar bajo la cúpula en la Basílica de San Pedro que aún se mantiene en el Vaticano, dando origen a la frase que se colgó del cuello de la estatua de Pasquino rezando: “quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini” o “aquello que no hicieron los bárbaros, lo hicieron los Barberini” (Artigas y Shea, 2003, p. 209).

Tiempo después y con la preocupación de las autoridades al mando del Papa Inocencio X se prohibió los escritos sobre esta estatua, pero no paso mucho tiempo antes de que terminaran por usar otras esculturas y monumentos para este propósito, denominándose a partir de allí, estatuas parlantes. (cfr. Artigas y Shea, 2003, p. 210)

El pasquín se lo puede llamar al medio de comunicación alternativo contestatario que se fija en cualquier sitio público, con expresiones satíricas con el rol de informar lo ocurrido en la ciudad, algunos con contenidos políticos o expresiones ideológicas que iban enfrente del actual pensar político, económico y social, y a su vez, en contra de una persona o sector en particular.

En Latinoamérica sucede un evento contradictorio, pues luego de la llegada de la imprenta en la zona del Virreinato del Perú durante el comienzo del siglo XVI, es decir, luego de pocos decenios de la llegada de los europeos y a la zona de Nueva Granada donde llegaría, luego de casi dos siglos, esta era utilizada de forma exclusiva para fines religiosos, más precisamente, para imprimir libros de religión que ya habían sido editados, pero con la prohibición quedaban afectados según Fernández (1999):

La circulación de los libros de romances, de historias vanas y profanas, de caballería - considerando que esas lecturas eran perniciosas para los indios pues aprendían a través de ellas vicios y malas costumbres y, atraídos por ellas, abandonarían las lecturas relativas a la religión, los libros que tratasen materia de Indias, si no tenían licencia para ello, las obras religiosas que atentasen contra la religión. (p. 3)

A pesar de esto, en este mismo escrito, se apunta que los contrabandistas burlaban estas legislaciones volviendo contradictoria la censura del Estado español para tratar de implantar la nueva cultura a través de lo religioso y que poco a poco fue abriendo la posibilidad de impresiones clandestinas de libros en los siglos venideros y eventualmente de periódicos tanto oficiales como subversivos (cfr. Fernández, 1999). El pasquín había nacido en América Latina con la consigna de la liberación de la corona española y hay datos de estos hechos en procesos independentistas, como por ejemplo el escrito de Vitaliano Torrico Panozo titulado El pasquín en la independencia del Alto Perú (1997) que trata sobre el protagonismo de este medio de comunicación en la liberación del territorio de la actual Bolivia, pues había lugares donde el uso de la imprenta no estaba del todo generalizado ni tampoco era accesible como un bien público y el pasquín sería la manera adecuada de esquivar estos inconvenientes y generar la opinión pública de forma alternativa.

En el Ecuador, exactamente en la ciudad de Quito, el pasquín toma un gran protagonismo cuando en el año de 1781, un escrito sale a la luz desde la boca de Eugenio de Santa Cruz y Espejo –sin probarse su autoría e incluso haber sido declarado inocente de tal hecho–, con el título de El Retrato de Golilla, donde se presume sostenía ofensas a autoridades españolas que acaparaban el poder y ocasionó que a quienes ocupaban cargos públicos se les empezara a llamar de esta manera, es decir Golillas, a manera de insulto. (Freile, 2001, p. 59)

Aunque fue acusado de escribir este pasquín, Espejo se defendió argumentando que tan sólo había leído en voz alta a varias personas en la ciudad de Riobamba, luego de haberlo conocido un año antes de este hecho. Espejo no fue apresado sino hasta mucho después en septiembre del año 1787 por esta acusación, y luego de haber vivido en esta ciudad por algún tiempo por causa de otros problemas relacionados a sus escritos en Quito, lo cual puede dar cuenta de la persecución de la cual fue objeto, puesto que se pudo haber reabierto el caso con el propósito de su captura. (Freile, 2001, p. 61)

La culpabilidad de Espejo queda en duda, pues este gran detractor de la autoridad pudo haber escrito este pasquín en tanto sus otros escritos tenían la misma finalidad, pero no gozaban de tal ironía y burla. A continuación se le culpó de haber escrito otro de los pasquines más representativos de la época, pues estaba realizado con el mismo espíritu y ejecución que aquellos en la Roma de las mencionadas estatuas parlantes, pero del cual se libró de la cárcel, no así su hermano Juan Pablo quien fue apresado durante 14 meses y que se trataba de banderas hechas de tela de tafetán con un color rojo y rezaban, según Carlos Freile (cfr.,2001) por la parte de adelante: *“Liberi sto felicitatem et gloriam conscuunto”*, mientras que al reverso se leía : *“Salve Cruce”*, que puede ser traducido a “Libres seremos bajo la Cruz salvadora después de haber alcanzado el propósito santo de gloria y felicidad” (p. 17) .

Este mensaje fue colgado en las famosas siete cruces que todavía se encuentran en el centro histórico de Quito y que llamaban al pueblo a la rebelión, que junto con toda su actividad en contra de los poderosos, inescrupulosos y especuladores y sus escritos, son la razón por la cual es considerado por muchas personas y autores como un precursor de la independencia. (cfr. p. 53)

Otros pasquines de la época tenían dibujos burlones y frases picarescas en contra del Estado que no podía tener un control sobre su producción ni distribución, pues al ser un escrito que podía hacerse de forma rápida gracias a la brevedad de sus escritos y tamaño reducido, escapaba de la vista de quienes intentaban hacer cumplir la ley. En contraste con los libros que tomaban más tiempo en producirse e implicaban una distribución más lenta que terminaba por caer en las manos de las autoridades.

Estos se expresaban de dos maneras diferentes; la primera, donde su contenido era admirado por la escritura en español perfecto y de contenido algo poético y político,

para dar un carácter formal a los ojos de los aludidos y un sentido inclinado al clasicismo que en América no se podía ver mucho pues el pasquín era más bien agresivo por la necesidad imperante de insurrección y los resentimientos guardados de los oprimidos. La segunda, un poco más sentida, popular y que enfatizaba en un mensaje más directo y punzante contra la oligarquía; dirigido a las familias españolas que vivían en las ciudades americanas y sus autoridades. Con el uso del vulgo, el coloquialismo de las palabras, adentraban más en los imaginarios del pueblo para que entienda en sus propias palabras los hechos circundantes pero también con el propósito de infundir el miedo sobre quienes se estaban allí referidos de manera sarcástica y a la vez bastante franca. De esta manera se lograba acusar con un tono agresivo y en ocasiones, hasta violento.

Este medio se nutre del anonimato para evitar los filtros sociales y políticos de los medios masivos y la persecución de la cual son presa quienes usan una gran cantidad de frases subidas de tono dentro del contexto de la opinión pública en sistemas de gobierno autoritarios y extremadamente opresores. El pasquín, como acto de protesta, se realiza particularmente durante la noche y, de preferencia, apartado de la vista de las autoridades y quienes puedan encontrar en este medio una ofensa a sus intereses, pero al mismo tiempo, debe ubicarse de forma estratégica para que salte a la vista de quienes necesitan la información que se brinda. El pasquín fue un método de permanencia en las calles dejando los planes y estrategias políticas de lado por parte de la oligarquía que se preocupaban de mandar a encarcelar a aquellos autores de supuesta blasfemia y descortesía personal.

Al mismo tiempo que las calles se expandían y las construcciones aumentaban en la urbe el pasquín empezó a colocarse en las estatuas, siendo estas retiradas por carabineros o los mismos sonrojados dueños de la ciudad. Los contestatarios, al darse cuenta de la fuerza de contenido que los pasquines mostraban, comenzaron con la escritura en las paredes, para adueñarse de espacios públicos de manera masiva, con una fuerza de contenido mucho más turbulenta. De esta manera es como del pasquín llegamos al inicio de la era del lenguaje de subversión y la iconicidad plasmada en paredes y sitios públicos donde las masas se juntaban sin importar sus estratos.

Hoy en día, el poder permite de manera abierta que este tipo de hechos gráficos y comunicativos se encuentren dentro del libre derecho de opinión para saber cómo el

pueblo responde ante su autoridad o sus quehaceres. Por ejemplo; hoy tenemos a la caricatura que deslindada de la verbalidad y la escritura, da muchísimas pautas de entendimiento por su fuerza visual, también se encuentran los escritos de prensa, como crítica contestaría del poder. los medios siempre entran con su rol de críticos, puesto que, los habitantes deben ejercer sus derechos como ciudadano para la libre expresión. Sin embargo en el actual gobierno, se tiende a ridiculizar al pasquín, rebajando su término a un uso despectivo del mismo, tal como se puede leer en estos artículos del diario El Comercio como “El presidente ecuatoriano, Rafael Correa (2015), tildó el sábado de “pasquín” a un documental sobre su gobierno dirigido por el periodista colombiano Santiago Villa, el cual fue divulgado por internet.” en la versión digital del diario El Mercurio en 2012 o como “ el Presidente Correa (2015) se refirió al cierre de la revista Vanguardia a la cual calificó de ‘pasquín’ la cual ya no vendía ‘ni mil ejemplares’”.

A diferencia de lo que se piensa del pasquín en la época actual, con disímiles alusiones a escritos burdos de calumnias cuyo concepto se acerca más al de un tabloide, pero no necesariamente se refiere a los ejemplos mencionados anteriormente, este medio se trataba de un escrito que fue pensado para burlarse de los hechos injustos y las desigualdades vividas por los pueblos frente a un régimen tirano. Que en aquellas épocas de la colonia, estaban escritos por criollos y mestizos, gente más bien del pueblo pero con un grado mayor de educación que gran parte de la población. Expresaba una disconformidad general que a veces no era evidente para los obreros analfabetos de la lengua castellana pero que podían leer en quichua o aymara y que terminaba por extenderse en la opinión pública sin que las autoridades pudieran silenciar la voz del pueblo incluso luego de retirado el papel o cartel.

El lenguaje de la subversión terminaba por consumarse en la ironía, la sátira e incluso la burla, pero más allá del ataque directo, se puede evidenciar la subversión en el mismo medio de comunicación, como nos dice McLuhan (1996) con su famosa frase “el medio es el mensaje” (p. 29) pues así como se usa el papel como un medio, la escritura sobre el mismo como otro, la prosa o el verso igualmente; es el mismo acto de apropiación de un lugar público el que expone un mensaje propio de disidencia y rebeldía que, en el caso quiteño dio paso a una revolución y posteriormente al primer grito de independencia de 1809. Por lo tanto, el pasquín no solo era un método informativo, también era signo de una naciente contracultura además del significante

de un acto de rebelión cuya función no solo era la de brindar un mensaje, por más punzante que pueda ser, sino la de evidenciar una negligencia de las autoridades dentro de un conjunto de acciones que ponían en riesgo la estabilidad de aquellos que habían tomado el poder a su cargo.

Realizar un pasquín invita a los actos de desobediencia a multiplicarse y en el caso de la independencia de la colonia española, resultaba muy corrosivo este tipo de episodios que se iban repitiendo por toda la ciudad. Desde el mismo acto de escribir en este formato se ponía en práctica la colectividad de la época, pues la mayoría de estos escritos estaban hechos por grupos disconformes con las políticas de la corona, además se puede hablar de su modo de distribución que en el secreto desafiaba a los medios de comunicación de libre circulación y terminaba por organizar a la sociedad en relación a sus ideologías, un hecho que pone en evidencia la necesidad de medios alternativos para el firme rechazo al poder y opciones distintas de sistemas de comunicación en lugar de depender de aquello que dicta el oficialismo.

Por otro lado, esta acción también conlleva un mensaje claramente político que genera un conflicto capaz de causar un desequilibrio en las estructuras sociales pero que generalmente finaliza en la resolución del conflicto a través de una conjunción de acciones donde el uso de los medios de comunicación es imprescindible en la formación de una opinión pública y el esclarecimiento de las ideas tanto a un nivel individual como colectivo.

Los diseñadores del plan se volvieron famosos por sus recorridos nocturnos sin miedo de ser apresados, con tal de poder expresarse en esos momentos cuando el poder duerme y la ciudad pasa a un estado de alerta donde se ignoran voluntariamente las estructuras establecidas, especialmente refiriéndose a las manifestaciones culturales, de la cual podemos adherir al lenguaje de insurrección. Naciendo de forma analógica el uso del graffiti. Que a través de un fuerte atractivo visual de alto impacto se origina de movimientos humanos revolucionarios para soltar frases que agreden al poder de manera más sugestiva, enfatizando más la queja social anónima, considerada «atrevida» de la cual Ron (1994) opina:

Los graffitis son instantes de cuerda floja convertidos en cataclismo, se filtran en asilos, cementerios y escuelas. Es inútil intentar

esquematarlos, volverlos teoría, son parte del caos, de los síndromes de soledad y locura, del infierno que cada uno lleva dentro, de la esperanza que todavía nos mira burlona y con pena. (p.9)

Estas pintadas políticas representan dentro de aquella época lo que el pueblo revolucionario deseaba, era impactante y al mismo tiempo viaja de pared a pared, de estatua en estatua para luego ser transmitido de boca en boca dentro de una sociedad con una tradición oral tan fuerte como la nuestra, y en un tiempo donde predominaba la opresión del siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito. Aunque el pasquín todavía sigue existiendo dentro de los círculos y movimientos políticos de Quito y todo el Ecuador, se podría hablar de aquello como un proto-graffiti en razón de su ejecución, su clandestinidad y un cierto grado de carácter marginal.

2.2. La imagen reemplazando al texto

El desarrollo de los medios de comunicación públicos en los tiempos de la colonia no alcanzaba una superficie en la cual poder comunicar los acontecimientos de una manera adecuada, en razón de que no existía una tecnología con el necesario avance para alcanzar a las personas de forma democrática pues eran pocos los libros, periódicos o cualquier medio escrito que llegaba a ver la luz con manufactura local y por el contrario los impresos que llegaban a Quito eran impresos en Europa y luego traídos de forma limitada a tierras americanas, una práctica deliberada para mantener a los poderosos en sus altos puestos, como se ha ido configurando a través del tiempo y se ve en los sistemas de poder actuales.

Como anteriormente está explicado, la producción de medios informativos y comunicación se tuvo que instaurar gracias al ingenio de algunos criollos para poder establecer la presencia de documentos escritos en los cuales se hicieran evidentes las ideas libertarias y de emancipación para que de esta manera se pueda ir forjando una voz general hacia la independencia a través de la revolución. Muchos fueron los protagonistas, pero son pocos los que siguen recordándose como verdaderos precursores de esta gesta por la liberación de la autoridad española.

En especial se hizo mención del pasquín por su cercanía con lo que ahora se conoce como el graffiti, aunque en Roma ya existía el grabado en las paredes para expresar inconformidad en Latinoamérica no existió el formato del graffiti de manera extendida

en su forma más pura, por las dificultades que representaba escribir en sitios públicos, la facilidad y rapidez que representaba escribir en papel, luego dejarlo en el lugar deseado para que lo lean los transeúntes y evitar ser apresados al ser sorprendidos. No así en Centroamérica, más precisamente en la ciudad de Cuyacán en donde se empezó a ver mensajes escritos con carbón afuera de las casas de quienes eran aludidos en los mensajes (Díaz del Castillo. 2010, p. 93).

El actual graffiti que parece tener como antecesor a este tipo de medio de comunicación subversivo y colonial, tuvo la necesidad de evolucionar debido a la paulatina disminución de peatones quienes empezaban a usar medios de transporte que aceleraban el tránsito y al mismo tiempo disminuían el tiempo de atención que exige un pasquín o un escrito pegado en una pared, de tal forma que se hacía necesario un formato de mayor tamaño para que sea visto con mayor facilidad a medida que el paso de la vista se vuelve más rápido, y con un impacto más fuerte para que de esta manera tenga un mejor alcance, cuando la instantaneidad de la mirada se va acortando y una pregnancia que posibilite un mensaje contestatario hacia un cambio de los imaginarios con base en la rebeldía durante tiempos en que poco a poco van haciendo de la imagen algo más importante que la palabra.

A partir de estos recursos, se va configurando la relación graffiti-ciudad en la que se puede ver, como se empiezan a asociar principalmente los mensajes escritos sobre muros, con la principal intención de comunicar a modo de protesta y que al mismo tiempo que la palabra escrita tiene una gran importancia en este acto, también se empieza a establecer el uso de la imagen para ganar mayor apertura pública sin menospreciar el uso de la palabra. Además la progresiva conversión desde un signo de desobediencia hasta el graffiti como expresión artística de la cual se hablará más adelante, conforma la transición que, tanto de forma diacrónica como sincrónica, se dio y se sigue dando entre la expresión textual y la expresión visual en los sistemas comunicativos a través de la historia.

De tal manera, a medida que el tiempo pasaba y revoluciones se gestaban con mayor o menor repercusión en la construcción social de la ciudad, al mismo tiempo que el país iba perdiendo sus territorios debido a diversas razones que involucraban traición, malas administraciones, saldo de deudas, tratados y protocolos, la prensa escrita empieza a compartir escenario con otros medios emergentes que poco a poco

desplazaron la importancia de la comunicación a través del lenguaje escrito. Empieza el apogeo de la radio seguido por muy poco de la televisión, se habla de la izquierda y la derecha en intercambio de poderes y las personas con un silencio enorme se sienten reprimidas y empiezan a crear movimientos para defender sus derechos y ser escuchados.

La radio empezó por reconfigurar las estrategias de comunicación en muchos sentidos, la prensa en general tenía que ser mucho más rápida y certera para poder ganar espacio, más aún si era por un medio escrito. Las noticias debían tener un mayor impacto en un menor tiempo, tanto de transmisión como de lectura. Si por ejemplo, una noticia que salía en un periódico, podía leerse en un dos o tres minutos, en la radio, la misma noticia podía transmitirse en menos tiempo, con la misma eficacia e incluso pudiendo hacer referencias a otros temas sin salir de su contexto ni confundir al público, pero con la desventaja de que en el periódico el nivel de selectividad es mucho mayor, al menos en épocas donde existían menos estaciones radiofónicas que ediciones impresas. Por lo tanto, era mucho más fácil escuchar una estación de radio que leer un periódico o una revista, lo cual fue aprovechado por círculos de poder, y en muchas ocasiones, la empresa privada, para moldear con mayor facilidad la opinión pública.

A continuación, la televisión iría también ganando espacio en los imaginarios al repetir el mismo fenómeno acaparador, y con mucha más fuerza y rapidez, hace que lo visual se vuelva una constante en cualquier medio, incluso el de la radio, pues hace crecer la necesidad de reinventar los formatos, y en el caso del medio radial, hace que el esfuerzo por generar imágenes en sus mensajes se agilice, perdiendo en parte el vínculo entre el medio y el que escucha, remplazando los mensajes de gran impacto, por mensajes de mayor fuerza pero más volátiles y efímeros.

La televisión llega con un formato más impresionante, la novedad de la imagen directa que presenta la pantalla, hace que las vivos paisajes, las formas más elegantes, las representaciones más detalladas de la imaginación que generaba la radio y en su momento la misma lectura, se atrofien con la presentación de proyecciones con menor definición que la misma realidad y que ya no están realizadas por la imaginación pues la imagen ya se encuentra allí frente al espectador que no tiene nada más que hacer que dejar que su mente se llene con la influencia de estas imágenes dirigidas a un

consumidor, mas no a un espectador, haciendo que no tenga mayor respuesta ni interacción.

Es así, que la influencia de los medios para las revoluciones, han venido más de parte de medios con mayor interacción y menos fragmentarios que la televisión, pues tienen la capacidad de interactuar con el usuario del medio y no solo implicarlo dentro de un mismo acto, como la radio puede ser escuchada mientras se conduce o la lectura se puede dar mientras se escucha música. La TV simplemente embarca al usuario en un solo acto de admiración sin más. En la misma línea, se puede decir que la radio tiene un nivel más alto de interacción, y los medios escritos lo tienen aún más, por lo tanto resulta más entendible que los gobiernos quieran manejar con mayor dominación a la prensa escrita que a aquellos mensajes que se transmiten en medios de difusión electrónicos.

Al principio del siglo pasado, en México se empezaba a producir un movimiento artístico que marcaría además la forma de expresar y denunciar a lo largo de toda América Latina que según María Álvarez (2009), “entre los años de 1920 y 1960 gracias al muralismo mexicano, movimiento que avanzó por Latinoamérica bajo el impulso del problema agrario, la protesta por el inicio de la expansión imperialista de EEUU, y el triunfo ideológico de la Revolución bolchevique” (p,104), el cual se empezaba a apropiarse de las calles y de los panoramas urbanos para expresarse tanto en lo artístico como en temas políticos, utilizando un lenguaje mucho más sutil que el del actual graffiti, pero no por eso menos cargado de sentido, ya que la sociedad de aquella época reaccionó de formas similares a la transgresión de un tipo de arte de mayores proporciones físicas que a los que estaban acostumbrados.

En la década de los años cincuenta, ya consolidado el muralismo como corriente artística de América Central y del Sur, los temas indigenistas eran el medio perfecto para desahogar los resentimientos y las opresiones que habían quedado en la impunidad (cfr. Morales, 1992, p. 42), que dejaban este episodio de la historia dentro de un pilar de gran importancia en la iconicidad latinoamericana, llena de simbolismos, imágenes y mucho más asociativa hacia la tradición de las calles de la ciudad, las cuales tuvieron su metamorfosis y su decoración ideológica por parte de grupos de personas que estuvieron de acuerdo de deformar las palabras, transgrediendo los espacios públicos y privados. Manteniendo siempre, una estética propia del contexto,

que vivió cierta civilización y estrato social. La tradición oral de nuestras culturas, hace de la expresión en las murallas una puerta simbólica a otras realidades, eleva la palabra a una calidad de imagen que logra impregnarse de mejor manera en las mentes revolucionarias con juegos de palabras, historias de decenas o cientos de años, contadas en apenas una frase y consolidando un medio de comunicación que para unos pocos puede representar un riesgo, pero que en realidad ha estado presente durante más tiempo del que se imaginan.

El gobierno se consolidaba en contra de los obreros en el Ecuador que durante el siguiente decenio eran en su mayoría artesanos, y las periferias son atacadas por el hambre debido a las malas condiciones laborales de los campesinos, que llegaron a escribir en las paredes como si se tratara de una profecía: “Último día des despotismo y primero de lo mismo”. Lo cual no solo sucedía en la ciudad de Quito, sino también, en las ciudades capitales de casi toda Latinoamérica. En las calles, puntos de reunión de masas que protestan contra el poder, se incita de forma clandestina al uso de este espacio llamado graffiti (cfr. Ron, 1994, pp. 19-20), el cual sigue haciéndose presente –estando este en su apogeo, por la fuerza que brinda a la voz del pueblo–. En las metrópolis latinoamericanas, el graffiti es más real y cruento, habla de niños en las calles, habla de sueños vendidos. El de Quito es el más metafórico, “es tan mundano como deshojar margaritas mirando el infierno” (p. 17). Ya no se solidifica solamente en el hecho poético de queja, sino también, en el uso del lenguaje corrosivo, el insulto directo, la burla contra el inescrupuloso y la denuncia a todo aquello que va en contra de los ideales de los autores o los grupos que claman por justicia.

Avanzados los años setenta, comienza a hacerse presente el graffiti con dibujos, luego de haber tenido una gran temporada en la cual eran solo escritos, especialmente por su origen en los enfrentamientos entre movimientos estudiantiles y autoridades en Francia, pero así mismo, en Estados Unidos empieza ya a notarse un cambio en la forma de hacer graffiti debido a la gran influencia europea que sigue transformando a todas las Américas, lo cual se puede evidenciar en los movimientos pacifistas de América del norte que surgen de las protestas en contra de la guerra de Vietnam y que van ganando terreno entre las clases altas. Se crea una cultura alrededor de estos movimientos que serían llamados hippies, con lemas sobre el amor e ideas antibélicas consiguen reclutar cada vez más adeptos de aún más clases sociales. Se construye una

identidad bastante específica, con mucho colorido, emblemas, signos y logos que pasan a tener una mayor iconicidad para todo el mundo.

En ese entonces, esta subversiva forma de expresión contra el poder, expresiones sociales y personales, se estaba comunicando de forma abstracta. Por un lado debido a la contracultura que se iba fortaleciendo e iba drenándose hacia la zona sur del continente, las formas tradicionales de la vestimenta, la forma de vida y hasta la familia, se empiezan a transformar hacia otras estructuras, el papel de la artesanía juega un rol determinante en la cultura, el concepto de comunidad le da a los jóvenes un acercamiento distinto de su convivencia y se empiezan a ver grupos sedentarios que incluso estaban rechazando su origen burgués en función del bienestar de su comuna. Pero por otro lado, también el uso de drogas de diseño para alterar las percepciones, empieza a dar como resultado la expresión artística con mucho más simbolismo, aunque su uso no se extendió con tanta fuerza en el Ecuador, la estética del arte si pudo colarse en la cultura de masas para que de esta forma se empiece a reemplazar al texto, dándole una solidez gráfica mucho más potente.

Esta iconicidad también aparece dentro de los murales con mucho colorido que eran habituales dentro del movimiento hippie y otras culturas urbanas que empiezan a tomar este mismo estilo en sus expresiones, incluyendo al graffiti que en movimientos de hip hop y los grupos marginales de Latinoamérica, como los punk que también mostraban una disconformidad pero con mucha más agresividad y una temática más escatológica.

La estética y los imaginarios se van alimentando de nuevos recursos simbólicos que resignifican a la cultura dominante en la sociedad desde una perspectiva alterna, disidente y periférica que hizo que se multiplicaran y se diversificaran los movimientos sociales, los grupos de culturas urbanas y las expresiones artísticas o políticas de cada uno de estos, dotando de un estilo propio a cada individuo en su colectivo y a cada colectivo en la sociedad. El sentido de pertenencia empieza a construir más identidades y con ello también se reformula la distribución de un mensaje y se multiplican las expresiones que buscan una forma cada vez más agresiva de comunicación y una forma alternativa de medios para no terminar implicada dentro de sistemas masivos de comunicación que reivindican el poder.

Las tradiciones y las costumbres empiezan a cambiar con mucha mayor rapidez con la influencia europea y de América del Norte en su propósito de dominación cultural. La globalización involucra cada vez más territorios en el bueno y mal sentido de este proceso (cfr. Mozian, 2006 , pp. 11). Las expresiones artísticas empiezan a cambiar, y en su objetivo de llevar el arte hacia un nivel más cáustico y contestatario, se deja de lado las clásicas expresiones, tomando nuevas herramientas alejados de la pintura, la prosa, la poesía. El graffiti se propone formar una nueva forma de expresión mucho más artesanal que incluso desde su origen empieza a transformarse para construir una comunicación de mayor importancia en la ciudad y un contenido para llamar la atención a un nivel más semántico, y hace que el espectador mantenga una relación de significados y significantes para descubrir otros mensajes más implícitos.

La imagen reemplaza al texto para convertirlo en un mensaje con mayor pregnancia y dentro del campo de comunicación, el graffiti se encuentra jugando entre lo abstracto y lo concreto, con un nuevo significado para cada palabra. El juego del lenguaje para hacer rimas, acrósticos, uso de palabras homófonas, entre otros, también funcionan como imagen visual, además de la imagen mental que se puede producir con las micro historias de las cuales se hablaba más arriba, el lenguaje es el instrumento que opera en la descripción y la muestra de un mensaje que no subestima al lector, permite la lectura crítica siempre y cuando la predisposición del espectador lo permita, es entonces cuando se encuentra con la dicotomía de lo social-mental, contra lo individual que propone Verón (1993) “esta extrañeza de la lengua sólo es comprensible en producción, designa lo que podemos considerar ahora como un malentendido epistemológico” (p.89).

Durante la producción un signo se reconoce un elemento abstracto que será plasmado como tal, pero no necesariamente llega a reconocerse en el elemento concreto que es el signo, por lo tanto, la parte material del signo, es decir su mensaje, termina por tener varias interpretaciones y en el caso de un mensaje subversivo desde su producción, como es el graffiti, posee una carga de sentidos para muchos estratos culturales, pudiendo ser tachado como un acto de vandalismo insulso para quedar inmerso en el rechazo del lector, que en gran parte de los casos resulta ser una autoridad que termina por borrar el mensaje; o ser visto desde una perspectiva revolucionaria y dar paso a la comprensión del meta-texto que se encuentra en el mismo acto de escribir sobre una pared.

Se puede añadir también, que en este hecho radica el carácter fugaz de los mensajes visuales en los paisajes urbanos, que si son producidos mediante vías oficiales, puede caer en la nulidad por un efecto de repetición, cuando se lo mira en muchas ocasiones y termina por configurarse en el paisaje sin causar mayor impacto subversivo. Pero también entra el tema de la eliminación del mensaje por haber sido producido en la clandestinidad lo cual deriva en el rechazo de los grupos de poder.

Años más tarde el uso de iconos que reemplazarían al texto en las paredes de la ciudad se los comenzaría a ver desde un punto más gráfico, las palabras comienzan a ser en sí mismas una imagen, las propias señales de tránsito se transforman de palabras a iconografías como por ejemplo el signo "PARE" o la señal de "salida", los artistas callejeros empiezan a utilizar complicadas tipografías a manera de firma con la intención de evitar la copia, incluso. Este tipo de estética toma mucho de la línea del graffiti neoyorquino que pretendía autoproclamar el nombre de su autor en las calles de la ciudad (López, 1998). Y entrada la primera década de este siglo, se puede ver por la ciudad imágenes cargadas de simbolismo, acompañadas además de frases y firmas en un lenguaje aparentemente incomprensible y hasta usando pictogramas para enunciar una idea sobre las paredes de las principales ciudades del Ecuador, entendiéndose que el graffiti, desde sus inicios ha seguido manteniendo el discurso y enunciados artísticos del barroco quiteño.

Actualmente, el graffiti ha seguido bajo el mismo aspecto estético, combinando diferentes pensamientos, líneas artísticas y transformando sus autores en parte de las calles, donde se pueden promulgar como artistas urbanos o estigmatizar como simples contraventores que transgreden las paredes de la ciudad. En todo caso el graffiti ha ido evolucionando y siempre logra configurarse como una expresión tanto artística como política y lo hace originariamente desde la clandestinidad pero al ir ganando adeptos, también ha sido incluida dentro de la categoría de arte y ahora se puede ver este tipo de gráficos en algunas partes de la ciudad con el permiso de las autoridades, pero con un grado mucho más leve de agresividad, contestación y transgresión. Elementos que a fin de cuentas vendría a ser parte de su producción y concepto, pero que por diferentes razones no convienen a las cúpulas de poder que prefieren mantener a raya este tipo de expresión a través de esta apertura de espacios que minimiza el impacto de su mensaje.

2.2.1 Nuevas expresiones discursivas

Uno de los fines del ser humano, si no el más importante, es el de imprimir un legado histórico en la memoria para que su paso por la historia deje una huella, parece imprescindible para una persona hacer que la recuerden, ya sea en algo producido por este. Aunque sea en el simple hecho de la reproducción que hace que su legado se vea reflejado en su descendencia. Para lo cual utiliza una infinidad de métodos, ya sea de forma individual o colectiva.

La comunicación, en este sentido, forma parte esencial de cualquiera que a través las acciones que realiza, y las que no realiza, permite dilucidar un hábito que será heredado luego por las siguientes generaciones, pues es así como se transmite la cultura en su forma más primitiva.

El tipo de discurso que se desprende de allí puede ser empleado en este acto comunicativo de transferir un conocimiento, un comportamiento, una política; y que tiende a ofrecerse de forma masiva en un texto que luego será distribuido por un medio, ya sea por la simple palabra, la expresión pública, pasando por los medios masivos de comunicación y la expresión artística que figura como una esencial manera de transferir la cultura. Entonces se busca un mecanismo de expresión que no solo funcione como un simple transmisor como se da en una versión lineal de la comunicación, sino que también funcione como un referente contextual para permitir que su durabilidad y trascendencia sean reproducidas a través del tiempo.

Este objetivo tiene muchas formas de cumplirse, especialmente para quienes crecen dentro de la ciudad, la comunicación forma parte de la construcción social en todo sentido. Todo comunica dentro de la urbe. El escenario en que se desenvuelve una sociedad es la misma ciudad y por lo tanto, las relaciones de poder y las interacciones tienden a ejecutarse en función de esta. Las manifestaciones expresivas están en todos lados, la arquitectura, la señalización, las rutas, todo está queriendo decir algo, pero las distracciones son tantas que para poder atraer la atención se tiene que desviar la mirada hacia un elemento distinto del paisaje.

En el caso del graffiti, este tiene un alcance bastante alto, tiene un formato universal pero el mensaje no llegar a ser global, aun así posee una capacidad de pregnancia importante en un público joven. Esta ruptura es posible en tanto se aproveche el

espacio de forma sediciosa y es así que el mensaje no necesita contener palabras cortantes o contenidos explícitos para provocarla, porque el simple hecho de plasmar una idea en forma de expresión visual dentro de un espacio público ya está ofreciendo un signo de rebeldía y al mismo tiempo un contexto.

El tipo de discurso que ha ido configurando este texto, ha ido variando a través del tiempo, pues a pesar de haber tenido un origen político, se va transformando en una forma de expresión artística que a fin de cuentas sigue persiguiendo un fin político en cuanto al acto mismo de subversión que implica su ejecución.

Algunos sitúan el origen del graffiti en la Antigua Roma, donde se acostumbraba escribir consignas políticas e insultos sobre columnas y muros a través del cincel y el martillo, pero parece distar mucho de lo que en realidad sucedió con el graffiti moderno que tuvo sus inicios en Nueva York durante finales de los años 60 y principios de los 70, donde se utilizaba la pintura en aerosol para escribir el nombre del artista más el número de la calle en la que vivían, por ejemplo: Taki 183, esto se hacía sin un motivo aparente, no había mensaje político a primera vista ni tampoco un llamado de atención a la ideología, sin embargo ya venía con una carga que Silva (1987) describe como “la invasión, prácticamente subterránea, de numerosos pictogramas que eligieron los exteriores del Subway (trenes de transporte metro), como el lugar principal de diseño, para de allí desprenderse poco a poco a otros lugares metropolitanos” (p.23), dejando ver que lo más probable es que este tipo de expresión haya sido una forma de marcar un territorio y apropiarse del espacio urbano, al enmarcar una pintada en un contexto callejero, que de cierta forma es una forma de reacción contra la autoridad en los barrios, aunque también tenía mucho que ver con un asunto racial que al mismo tiempo se dilucidaba como un enfrentamiento entre grupos y como una forma de afirmación ante el resto de la sociedad y la cultura.

Casi de manera simultánea los enfrentamientos de Francia de Mayo del 68 dieron origen a la expresión en los muros de la ciudad con un propósito meramente político y no de popularidad como sucedió entre la juventud estadounidense del oeste de Manhattan (cfr. Badenes, 2006, pp. 231-262). Pero que no solo podía verse dentro del marco histórico francés, sino también en Alemania, especialmente en el muro de Berlín, donde se acostumbraba pegar afiches y pintar consignas, al igual que en el muralismo mexicano que se menciona en apartados anteriores.

Sin embargo, en ambos lugares, Francia y Estados Unidos, y paulatinamente en el resto de países desarrollados, el fenómeno del graffiti fue ganando reconocimiento, porque quienes pintaban, también iban mejorando sus técnicas y su estética hasta lograr elaborados trabajos que se fueron convirtiendo en obras de arte. Tanto así que incluso se llegaba a incluir información de contacto dentro de la obra para que los galeristas y negociantes de arte, pudieran encontrar al responsable para solicitar algún servicio.

De cualquier forma, las expresiones dentro de la ciudad que tenían un carácter subversivo, se alinean a una clandestinidad y a un desafío de la autoridad para legitimar su presencia dentro de un espacio visual y un territorio físico, además de una protesta política. Pero de todas formas, es un solo pensamiento de ruptura y rechazo a las normas establecidas y a los sistemas de comunicación controlados bajo el poder.

A pesar de esa expansión, el graffiti como forma de arte, no tuvo mucha presencia en países de América Latina sino hasta varias décadas después. Aunque de todos modos, ya existían formas de expresión pública y subversiva que defendía intereses culturales y políticos en varias ciudades de países como Bogotá, Buenos Aires, entre otras. Estas eran consignas que rechazaban la autoridad y el sistema reinante, que aunque fueran textos explícitos y llenos de contenido, también gozaban mucho de contextualidad e hipertextualidad que iba desde la transgresión del paisaje urbano hasta el juego de palabras (cfr. Silva, 2006).

Fue en la década de los ochentas cuando la globalización dio frutos sobre este tema en toda la zona sur de América. En Ecuador, llega de igual manera bajo la influencia de los migrantes y la expansión de los medios que fueron tomando de la cultura estadounidense muchos elementos, siendo Guayaquil y Quito los escenarios perfectos para la expansión de una forma de expresar la disconformidad, pero de maneras muy distintas.

En el puerto de Guayaquil, el graffiti parece empezar de la misma forma que lo hizo en Nueva York, a través de la identificación del ejecutor a través de un llamado “tag”, o el nombre del artista en un estilo de tipografía encriptado; mientras en la capital, las expresiones subversivas de este modelo de trabajo, estaría más bien enfocado en una enunciación con rimas y juegos de palabras que podía ser de la autoría del ejecutante o citando algún escrito de un poeta ya reconocido.

En cualquier caso, lo significativo del graffiti tiende a dar el mismo mensaje: la apropiación de un territorio y un paisaje. Así como la identificación del ejecutor del graffiti viene a dar la información de su ubicación y posible terreno de acción cotidiana, que sigue teniendo un carácter anónimo, dado que solo usaba para firmar en las paredes un alias y rara vez se usaban nombres propios de forma deliberada, la rapidez de la pintada era muy importante, ya que, al ser un acto vetado por la autoridad, la posibilidad de una detención o aprensión depende mucho de la agilidad de quien pinta.

La escritura poética también transgrede en el paisaje embelleciéndolo a los ojos del ejecutor, en este caso es mucho más importante la fugacidad de la pintada, pues contenían un mayor número de letras, mientras que el autor casi siempre se mantenía completamente en el anonimato, ni su nombre ni su apodo se veía luego en la pared, esto quizás como un hecho deliberado para evitar sanciones o debido al poco tiempo del que se dispone. Y en cualquiera de los casos, ambas tendencias fueron permeando en las dos ciudades para hacer de estas prácticas, algo normal entre los círculos de artistas subversivos en todo el Ecuador a través de los años.

Este es un medio de comunicación que, así como otros, ha ido evolucionando y que a través de ideogramas y logogramas, logró ser parte del imaginario de una ciudad, lo cual se puede justificar en que todo aquel que vive en una urbe sabe lo que es y lo que representa, aunque este conocimiento cause diferentes reacciones ya sea en forma de rechazo, aceptación o indiferencia, los individuos en una urbe conocen este tipo de expresión y lo han llegado a observar de primera mano o de manera indirecta.

A pesar de que se dice del graffiti, como la forma más baja del arte, esta puede ser la forma más honesta de hacerlo, rechaza al poder en el momento que se decide por hacerlo, una persona que hace graffiti tiene que escabullirse en la noche para evitar las miradas de la autoridad que podrían impedir su cometido, e invierte su esfuerzo en la manipulación del paisaje porque una ciudad se debe ver limpia ante los ojos de los poderosos que consideran al graffiti algo sucio y marginal en contra de los estándares de belleza.

Pero, la sociedad actual está generando otro tipo de respuestas frente a este tipo de acto, aunque se lo sigue tachando de un acto vandálico, ahora forma parte de un

movimiento que cada vez logra más aceptación incluso llevando obras de graffiti a locales cerrados como galerías independientes y museos, aunque con un mayor grado de selección en función de los intereses de poder lo cual podría ser perjudicial para la libre expresión.

Puede ser este el origen del arte, releyendo a Foucault (1963) en “Las palabras y las cosas”, su análisis del cuadro de Las Meninas de Velázquez, donde expone al artista como un opositor al poder, un transgresor de las propias leyes del arte y de la simple contemplación de una obra, para convertir al observador en un plano dentro de la obra, es objeto y sujeto que produce una catarsis cuando atraviesa más allá de la mirada y se refleja allí mismo, se identifica.

El observador tiende a obtener un mensaje mucho más claro para sí mismo, empieza a obtener un “conocimiento reflexivo” a través de una “mirada ya codificada”, mediante la práctica lograría una interpretación mucho más crítica de la obra y también de muchos aspectos de la sociedad. En el graffiti el rechazo del poder radica en el acto mismo de rebeldía que conlleva pintar en una pared, pero también en el mensaje del mismo, transmite un texto y no limita al público ni lo subestima, en otras palabras, no se reserva el derecho de admisión. En la práctica, es universal.

De todos modos, habría que diferenciar aquellos graffiti que están destinados a la fugacidad de su mensaje, como aquellos que solo están conformados por una frase; y aquellos que tienen una mayor elaboración y merecen mayor detenimiento al mirarlos. También diferenciar aquellos que son obras únicas que pueden estar hechos con aerosol o brochas y aquellos que son serializados como los estenciles de tipo molde y la utilización de afiches con mensajes gráficos o textuales.

Todas estas técnicas que utilizan los artistas urbanos para expresarse. La forma que se le da a esta expresión tiene una gran importancia, pues de esta depende la aceptación de la obra por el grupo social, pero al mismo tiempo, esta depende del tamaño y las características espaciales, la ubicación de la futura obra, la hora del día en que se la realice y cuánto tiempo durará en este mismo sitio hasta que desaparezca, o mejor dicho, la hagan desaparecer. En esta misma categoría podría entrar las valencias de las que habla Silva (1987) sobre el tipo de mensaje o discurso que está tratando de evocar:

Esto querría decir que las valencias del graffiti califican un texto, un enunciado o un pictograma en cuanto tal: en otras circunstancias, en otro período de tiempo, o en otro lugar, puede el mismo enunciado no poseer la caracterización graffiti (p.30).

La obra de arte urbano es un signo de la cultura, si se puede contrastar con la cultura de masas que tiende a reivindicar un poder, esta obra se dispersa por su contexto pero sobresale de un entorno, porque atrae la vista en relación a su discontinuidad con la perspectiva de las calles. Entonces quien lo observa, puede elaborar un criterio de interpretación a través de su mensaje, de su contexto y de su medio, logrando un nivel de actividad mucho mayor que el de la simple observación pasiva, que se puede dar en otros formatos pictóricos más tradicionalistas, en los cuales la observación es un simple rito de contemplación hacia un objeto que no necesariamente logra una reacción en quien lo mira, y más bien resulta solo en la admiración de la técnica del artista ejecutante de la obra.

No se pretende desmerecer la gran cantidad de obras de arte tradicionales que tienen un gran contenido simbólico, pero que lastimosamente están fuera del alcance del ojo público, pues se niega este tipo de expresión por razones que se deben dilucidar en otro tipo de análisis, pero que van estrechamente relacionadas con la función dominadora del poder sobre la ignorancia. Además, la protesta existente de manera implícita en los actos de expresión subversiva que se enlaza de forma directa con el observador, también es el artista quien se ve enriquecido al ejecutar la obra con la mayor precisión y rapidez, que le da en su práctica, una evolución en su trabajo por cada uno de los movimientos y trazos que realice.

La obra de arte cumple esta doble dirección del trabajo donde la exposición de la imagen tiene un efecto sobre quien está fuera de la obra, pero también nutre al artista en función, no de su técnica, sino del mensaje que quiere dar, pues de esta manera puede causar una mayor y mejor impresión tanto en cantidad de público como en la calidad del discurso.

Se puede decir que la televisión, a través de los progresos tecnológicos y de su alcance, ha hecho que ir al teatro e incluso al cine, se haya vuelto algo inútil, no en el sentido de anular esta forma de expresión artística sino en la de eliminar la necesidad en la

sociedad de alimentar su alma con un objeto cargado de significados y símbolos nuevos; así mismo, la fotografía poco a poco está haciendo que la pintura se vuelva un reto para los pintores en lo referente a los detalles. El artista ya no tiene una motivación pura, ahora la obra tiende a ser un poco promiscua con el público, lo llama pero con intenciones distintas al arte como objetivo. Las obras pasan a convertirse en salas de reclutamiento y las obras se vacían de sentidos. Pero el graffiti se mantiene intacto a medida que progresa, pues tiene ese carácter insubordinado y contestatario que hace de ello un formato más puro.

Por lo tanto, lo discursivo en el graffiti es principalmente social, está dirigido a las masas, sin convertirse en un producto del sistema. Aquello que enuncia un graffiti a veces termina en el anonimato, pero en muchas ocasiones han sido los grupos sociales que se identifican en esta forma de expresión, los cuales permiten que la identificación de un artista con su obra se enlacen para crear un contexto y un sentido para quien lo observa.

Pero no se debe pensar que todo graffiti es arte, pues no siempre tienen esta característica, sin embargo si comparten elementos que podrían calificarlo de esta manera. Existen expresiones que son solo ideológicas o solo políticas, o solo estéticas sin poseer un carácter artístico, pero todos poseen un discurso que los convierte en graffiti, porque así como no todas estas expresiones son arte, no todo aquello que se pinta o escribe en una pared puede ser considerado graffiti.

2.3. La separación de lo público y lo privado

En la construcción de la ciudad, tanto de forma simbólica como física tienen una marcada delimitación entre lo público y lo privado que se logra definir a través de la cultura y las convenciones sociales una serie de reglas y leyes que establecen espacios y controles que deben ser respetados para seguir formando parte de este círculo social que es la urbe. Sin embargo la transgresión de este límite se lleva a cabo en ambas direcciones con contradicciones que hemos naturalizado y no parecen molestar a gran parte de quienes viven dentro de la ciudad, pero que al contrario, molestan mucho a quienes tienen el poder de decisión sobre estas leyes.

Por un lado, se puede hablar de la transgresión de lo público en lo privado, pues el mismo graffiti, del que se ha estado hablando, posee esta característica de continuidad

discursiva relativa a lo político que permite enunciar pensamientos de un grupo, sobre la base física de la propiedad privada, que en este caso sería una pared; esto destaca la importancia del espacio privado, por encima de la construcción de un espacio público de expresión, es decir que lo marginal se legitima en la invasión del espacio privado como una forma de reacción contra las reglas y el dominio de los poderosos.

Aunque, en los últimos años se ha visto incrementado el número de espacios que ofrece el Estado para la expresión artística en un espacio público y que puede poner en peligro el carácter subversivo del graffiti y del arte en sí mismo, no porque sea una forma legítima de expresión, sino porque trunca el mensaje al delimitar ciertos parámetros y lugares.

Pero, por otro lado, también está la transgresión de lo privado en lo público, y que puede resultar mucho más dañino, en vista de que las personas que están a cargo de la construcción de la ciudad –léase el municipio, el gobierno de turno entre otros poderes–, no entienden a esta forma de expresión que no genera una ganancia y hace de la opinión de los artistas algo carente de validez. Se considera al graffiti como algo temerario, un símbolo de la decadencia de la sociedad que amedrenta a los ciudadanos, reproduciendo este mensaje en la sociedad, especialmente en la sociedad elitista que puede seguir reproduciendo el mensaje en otros espacios y con mayor apertura.

Este tipo de transgresión tiene validez, porque genera una ganancia de capital, no porque haga de la ciudad un lugar más bello, sino más bien porque están convirtiendo a la metrópoli en un no-lugar donde los mensajes publicitarios se han vuelto una costumbre durante el tránsito por las calles. Este hecho también justifica el poder en cuanto quienes en realidad están desfigurando las calles, los barrios, las ciudades; son más bien las grandes compañías que imponen sus eslóganes sobre las fachadas de los edificios, en las avenidas, los buses y hasta dentro de los hogares, que hacen que las personas se sientan inferiores e inútiles dentro de la sociedad a menos que compren los productos que promocionan.

En esta invasión visual, nadie pide permiso para hacerlo en la comunidad, obviando las necesarias regulaciones que solicitan los municipios para tales efectos, pero sin resignar una petición al público para que pongan tal imagen en el paisaje de un barrio. Entonces se genera una pregunta: ¿por qué quienes realizan graffiti deben pedir

permiso para colocar un mensaje con mayor significado en un lugar similar? Esta manifestación pone en duda los juegos de poder que se dan dentro de un espacio.

Es así que el graffiti se ha configurado como una de las expresiones de lo público por encima de lo privado, que combate esta extorsión con el enunciado de una idea o un pensamiento, que no es invasivo, pero que aparentemente está metiéndose con las esferas de élite que tratan de evitar la propagación de un mensaje a través de un medio de comunicación, libre de control, pero sí con inconvenientes de orden legislativo.

Los criminólogos James Q Wilson y George Kelling (1982) desarrollaron una teoría sobre el comportamiento criminal durante la década de los ochentas, que luego se convertiría en un libro y que se volvería conocida como la *Teoría de las ventanas rotas*. Ellos argumentaban que el crimen era el resultado inevitable del desorden y ponían como ejemplo un edificio en el cual se había roto una ventana, pero nunca se había reparado, de modo que las personas que pasarán por allí pensarían que a nadie le importa. Pero con el pasar del tiempo, más ventanas iban a aparecer rotas y luego la gente empezaría a tirar basura por los pasillos por simple asociación, a continuación también aparecerían indigentes y criminales que terminarían por hacer de este lugar un sitio de reunión para la escoria.

Según esta teoría, la probabilidad de que un crimen mucho más serio se cometa, aumenta dramáticamente a medida que la negligencia, el descuido y abandono del edificio se vuelve más evidente, a menos que se hubiera empezado por reparar la ventana rota en primer lugar y así lograron explotar esta idea para evitar crímenes, castigando a quienes todavía no eran criminales, pero tenían todo el potencial para convertirse en uno. Estos investigadores creían que había una conexión directa entre el vandalismo, la violencia en las calles y la decadencia de la sociedad en general. Esta teoría luego se convertiría en la base de una limpieza de la delincuencia a través de una ley creada en los noventas que imponía cero tolerancia a quienes estuvieran haciendo graffiti en la ciudad de Nueva York.

Este tipo de pensamiento conductista nos evidencia la represión que puede llegar a existir en una sociedad que quiere mantener el orden bajo la coacción. Pero luego de algunos años esta teoría sería muy criticada, ya que los Estados en donde no había sido aplicada la cero tolerancia, los índices de criminalidad eran relativamente iguales. De

esta manera, lo privado está a salvo, mientras lo público se vuelve silente. Los mensajes que se puede transmitir a través de la subversión, entonces se están desconectando los unos de los otros a pesar de que la globalización aparentemente, sigue intentando unir los medios y la información sin tratar los temas de la convivencia y la aceptación del otro.

Los individuos tienen la capacidad de acceder a cualquier tipo de información pues se ha vuelto pública, sin embargo, los medios y los espacios privados justamente están privando a la sociedad de ese lazo que podría dar una mayor importancia al bienestar social y no a la satisfacción individual. Este es el discurso que ofrece el sistema oficial, sin embargo hay formas de expresión que pueden ofrecer una alternativa y que se demuestran en el arte. Aunque en realidad, el arte se ha convertido en una esfera privada y solo se ofrece a quien pueda pagar el precio.

En el graffiti, las instituciones no tienen poder sobre su mensaje ni su alcance, pues no se encuentra exhibido a medias en un museo, sino que está expuesto para quien lo quiera mirar, hasta su desaparición por parte de las autoridades. También rechaza al sistema económico pues no se legitima en la invasión visual sino que se reproduce a través de la transgresión. Mientras que en las diferentes expresiones desde lo privado solo se puede contemplar sin ningún tipo de interacción.

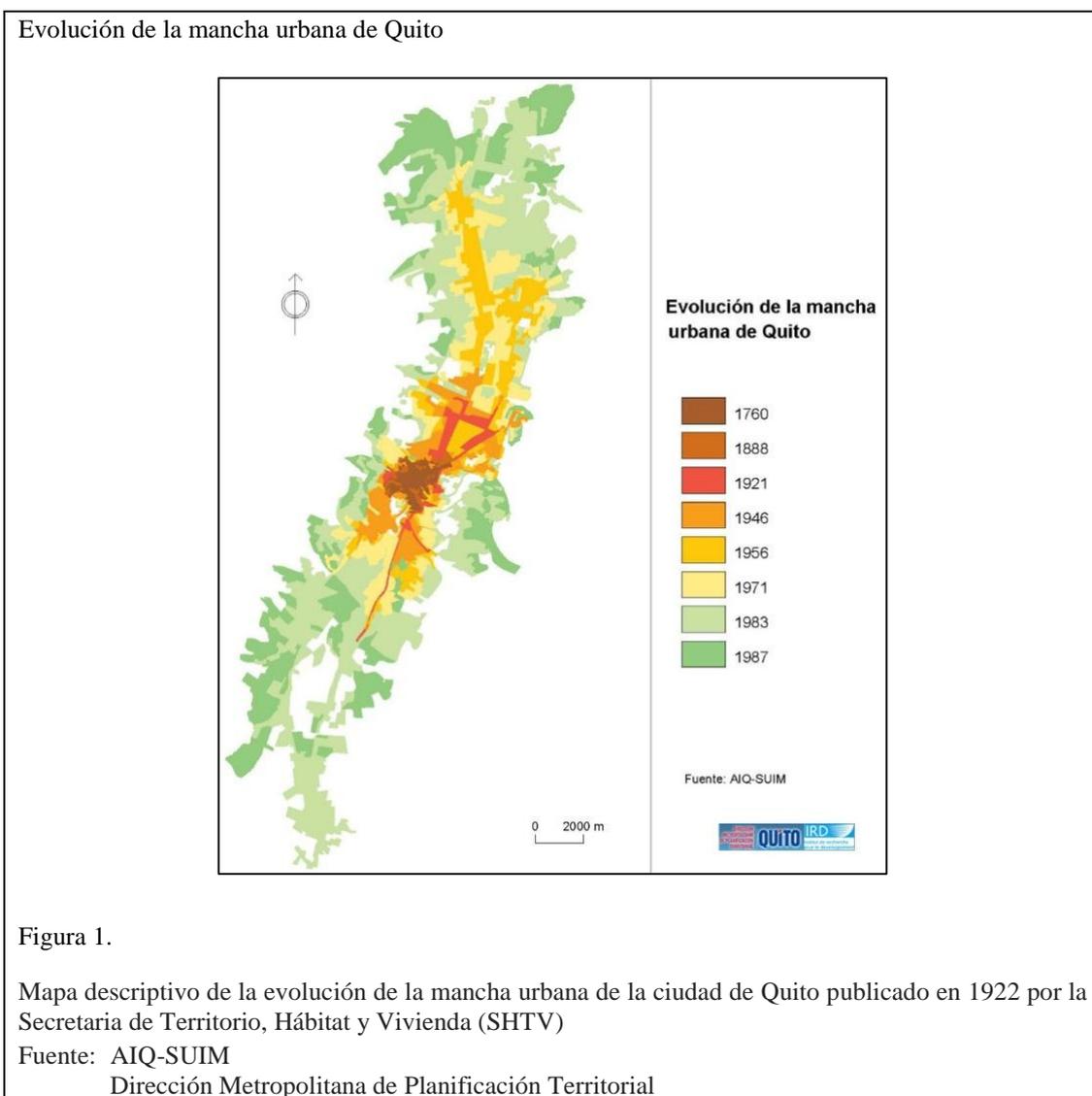
La operación discursiva entonces se encuentra beneficiando a todo aquel que quiera mirar, aunque no logre entender su sentido y su importancia como una obra de arte. Tiene la fuerza y el alcance suficiente para generar una catarsis como fin del arte en la sociedad de rechazo al poder

CAPÍTULO 3

LA CIUDAD, POLÍTICAS PÚBLICAS Y MOVILIDAD

3.1. Las reglas del juego: Políticas viales en la ciudad de Quito

La capital ecuatoriana ha tenido una curva de expansión urbana, que se va agudizando en los últimos años, pero que siempre estuvo tendiendo a su crecimiento constante y apresurado. El mismo hecho de ser el centro político y gubernamental del país la convierte en un destino para la población transitoria o aquella que se asienta en este mismo sector. Es así que la Secretaría de Territorio, Hábitat y Vivienda (SHTV) publicó en 1992 la evolución de la mancha urbana que ya estaba conformando el actual territorio de la ciudad de Quito como se puede ver en el siguiente gráfico:



Durante la colonia, la única expansión fue la de quienes venían a gobernar una vez que se separó el territorio de la Nueva Granada, siendo la Real Audiencia de Quito donde ahora se concentraba el poder político regional y donde se manejaban el mercado y se tomaban las decisiones en cuanto a la repartición de las tierras. Pero es durante el siglo XX y con el crecimiento de las industrias que en la ciudad se sintió la llegada de extranjeros, migrantes locales y la centralización territorial de las viviendas en general en adición a la expansión periférica de la ciudad en razón de nuevas viviendas y edificios manufactureros. Ya se hacía notar el avance mercantil en la ciudad y los visitantes aprovechaban para realizar negocios y de vez en cuando asentarse en el lugar para expandir su riqueza.

Para Fernando Carrión, Académico del Departamento de Estudios Políticos de FLACSO (Facultad Latinoamericana de ciencias sociales) Ecuador, el avance urbano de Quito que se dio durante el siglo anterior, está dividido en tres períodos identificados como: “El primero abarca el período comprendido entre la Revolución Liberal y la década del veinte; el segundo avanza hasta la década del sesenta; y el tercero llega hasta nuestros días” (1987, p.202). Cada uno de estos períodos tiene su origen en una crisis urbana que tiene su desarrollo dentro de una transformación sistémica en el ámbito político, pero sobre todo, en lo referente a lo económico que da como resultado el desplazamiento de las viviendas, los negocios y diferentes espacios privados o públicos, hacia el hipercentro de la ciudad, que también tuvo diferentes períodos y localizaciones en distintos segmentos de la historia.

Todas estas etapas se dan con el cambio de gran influencia económica. El cambio hacia una ciudad capitalista, donde la fuerza productiva debe movilizarse en función de las relaciones de producción que se van vinculando entre sí para facilitar la circulación del capital y, en definitiva, para la socialización de los procesos comerciales.

Cada una de ellas le dio a la ciudad una nueva forma física y una organización tanto urbana como vial con diferentes enfoques, por ejemplo, en la primera fase que ocupa desde el principio del siglo XX hasta la segunda década del mismo, fue una organización longitudinal y que dio a Quito su característica forma alargada. La Revolución Liberal dio paso a muchas transformaciones en la urbe. Eloy Alfaro quiso dar un giro total a la organización sociopolítica del estado y lo logró desde el mismo laicismo que se implantó e hizo que la iglesia tuviera que alejarse de los centros hacia

las periferias de forma literal, pero también al dar un acceso comercial a la ciudad desde la Costa con el primer ferrocarril de la nación. Este período de expansión permanece constante hasta:

El auge de la producción y exportación del cacao arrancó aproximadamente en 1880 y terminó en 1914” en consecuencia de que “, los mercados internacionales comenzaron a cerrarse, los precios bajaron, las tarifas del transporte se incrementaron y la competencia cada vez más fuerte de las colonias británicas en África también productoras de la famosa pepa. (Luna Tamayo, 2013, p. 24)

La segunda, en cambio, se da a mediados de los años veinte y figura como una transición en la cual el marco histórico es la Revolución Juliana de Guayaquil en 1925 que dejó al pueblo bajo el mando de una junta de gobierno militar que protestaba por las malas administraciones económicas y por la circulación de moneda sin respaldo, que hacía a la economía muy inestable y dando paso a un crecimiento de la ciudad de Quito que, también es longitudinal, pero con núcleos aislados los cuales dieron paso a un desorden vial debido a las construcciones aisladas (cfr. Carrión, 1987).

Y finalmente el auge petrolero que desencadena un disparo en la economía del Ecuador para formar parte de este avance que se conforma luego de los años sesenta, hay una mejora en el poder adquisitivo y la construcción de viviendas, negocios y demás utilidades del suelo para dar paso a un crecimiento irregular. Longitudinal y también transversal, sin embargo esta etapa resulta devastadora para la movilidad de la ciudad porque las construcciones son arbitrarias y las calles empiezan a multiplicar el desorden, que para el momento no parecía tan grave, pero con el pasar del tiempo y el aumento del número de vehículos, fue un golpe bastante fuerte en la circulación urbana en las calles.

Se podría hablar de una cuarta etapa, sin localizarla de forma histórica pero en referencia al crecimiento periférico de la ciudad, en especial hacia las zonas marginales de Quito y de la cual Carrión también alude en su libro al decir que:

Estamos ante la presencia de la saturación del tugurio, debido a la imposibilidad, por un lado, de seguir incrementando la densidad y el hacinamiento en una estructura urbana totalmente saturada, tanto por su

capacidad actual como por la imposibilidad legal de reemplazarla y, por otro lado, de competir con usos de suelo más rentables que la vivienda (1987, p.181)

Con relación a un censo realizado en el año de 1974, el fragmento anterior nos habla refiriéndose a los usos del suelo como la finalidad de la construcción que allí se edifica, que puede ser para la vivienda, comercio, administración, banca y otros. Permite notar que, ya en aquel tiempo se veía un crecimiento crítico y caótico de una ciudad que no tuvo una planificación vial adecuada, relativo a una proyección tan vertiginosa de habitantes como la actual y también al crecimiento del gran parque automotor en este fenómeno demográfico que se vive en la capital.

Volviendo al tema actual, el crecimiento de la cantidad de vehículos que circulan en las vías de la ciudad no necesariamente se debe a un mayor poder adquisitivo, sino que se deben tomar en cuenta otros factores del mercado que influyen en la compra de productos que no son de primera necesidad y las estrategias financieras como los préstamos y las facilidades de pago en las casas comerciales que han logrado que en menos de diez años se haya incrementado la cantidad de automóviles hasta cuatrocientos mil elementos que circulan por las calles de la ciudad. Según datos obtenidos por el diario El Telégrafo en agosto de 2013 y este número solo toma en cuenta a los motorizados de carácter privado, y que anteriormente no tenían ninguna regulación de venta para evitar la sobrepoblación vehicular que ocasiona embotellamientos en las ya estrechas y desordenadas calles de la ciudad.

Se habla entonces de un problema cuyo vínculo con la urbanidad se proyecta hacia la saturación de las vías de circulación, pues el tránsito se entorpece y la principal medida que se puso en marcha fue la del “Pico y Placa” implementada desde mayo del 2010 y que formaban parte de un conjunto de acciones para mejorar la movilidad vial de la ciudad. Esta consiste en estudiar cuáles son las horas pico en la ciudad con mayor tránsito vehicular y restringir la circulación de automóviles privados tomando en cuenta el último dígito de la placa de los mismos. También se incluía una regulación en la demanda de vehículos que se traduce como una restricción de la importación de automotores a las casas comerciales encargadas de traer nuevos vehículos para que de esta forma se vendan menos autos y la demanda tienda a bajar, un refuerzo en la seguridad peatonal al aumentar los elementos policiales a cargo del tránsito y que se

ejecutó al adjuntar un departamento de policía metropolitana para que se encargue del asunto, la implementación de sistemas inteligentes para los semáforos en lugares clave de la ciudad y el incentivo al transporte no motorizado como es la bicicleta en campañas de medios.

Estas regulaciones estaban planteadas desde el año 2009 cuando, el entonces alcalde, Augusto Barrera presentaba su propuesta al ejercer sus funciones luego de haber sido elegido, aunque no sin muchas falencias, ya que la cantidad de vehículos circulantes no terminó por disminuir, ni siquiera por mantenerse y al contrario continuó al alza, tomando en cuenta que según el mismo artículo mencionado del diario El Telégrafo, “el parque automotor, en el primer año, comenzó a crecer un 11%, mientras que la tasa de población de Quito no llega al 2%” (2013). Una cifra alarmante y que demuestra claramente las fallas en el sistema de políticas viales para Quito.

Propuestas que en la actualidad están vigentes, son la ampliación de muchas de las avenidas y autopistas periféricas con el fin de optimizar la circulación y evitar accidentes de tránsito por la deficiencia del suelo que podrían entorpecer el tránsito. También la regularización y reordenamiento de las vías y vehículos de transporte público para desarrollar la movilidad en este rubro. Y la de organizar un cuerpo de vigilancia y control del tránsito para que funcione de manera autónoma a la policía nacional, llamada la Asociación Metropolitana de Tránsito de Quito o por sus siglas AMT cuyas funciones son más específicas y permitirán una mejora en el control vial de la ciudad con un uso del personal con mayor especificidad en sus funciones y un manejo independiente en el ámbito administrativo y financiero.

El propósito, aparentemente, es el de construir un nuevo modelo de movilidad que se ajuste a las necesidades de la ciudad desde el punto de vista social. Con obras viales que mejoren la funcionalidad de las vías de acceso hacia los puntos de mayor interés y circulación. Por ejemplo, la Ruta VIVA que conecta al Distrito Metropolitano con los valles de Tumbaco, Cumbayá y Puembo, en especial por la reubicación del nuevo aeropuerto de Tababela que generó la necesidad de vías más amplias y nuevos accesos. Según el portal de noticias del Estado “Noticias Quito” “la Ruta VIVA beneficia directamente a una población de 200.000 habitantes de la zona de influencia, permitirá la circulación de 60.000 vehículos y facilitará la conectividad de la Amazonía y las parroquias del Distrito.” (2013).

También se realizó un nuevo trazado hacia el norte de la avenida Simón Bolívar para distribuir el tráfico de las zonas de Carapungo, Calderón, Condado, Pomasqui y San Antonio. Se rehabilitó la avenida Mariscal Sucre en favor de la circulación en ambas direcciones Sur-Norte y viceversa. Entre otras obras viales que según la página web de la Agencia Pública de Noticias de Quito, tendrán un gasto total de 440 millones de dólares.

Por otro lado, existen nuevas propuestas que siguen surgiendo en contraposición o en ampliación de las que ya existen actualmente, que salen a la luz a través de nuevas propuestas políticas y de luchas partidistas que tienden a ser promesas populistas, que en lo posterior podrían no cumplirse y que durante este tiempo ofrecen, entre algunas otras: vías elevadas, túneles, intercambiadores, cambios en la dirección de las avenidas principales, fortalecimiento de los ejes en dirección este-oeste y viceversa, otras propuestas incluyen la continuidad del proyecto del metro subterráneo de Quito, potenciación de los sistemas de transporte público ya existentes, extensión de sus rutas, ampliación de las calles, la anulación del actual régimen del pico y placa; pero todas estas contienen como discurso constante a manera de lugar común: la planificación de un sistema nuevo de movilidad que reemplace al modelo existente que parece estar obsoleto.

El municipio también propone como solución, la educación vial. No simplemente con información y campañas mediáticas, sino ya con un profundo sentido de cambio del presente modelo y dicen, a través de varios medios de comunicación, como hace varios años en el Diario La Hora (2010) cuando ya se empezaba a implementar la capacitación extracurricular de estudiantes secundarios y más recientemente en la publicación en línea de la Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica (Andes, 2014), en la cual se dice que el Municipio insiste en implementar como parte del pensum académico en escuelas y colegios tanto públicos como privados, la cátedra de educación vial en todas las instituciones educativas.

En cualquier caso, es evidente que el sistema vial actual está poco a poco volviéndose obsoleto y lastimosamente para esta transición hará falta una fase de prueba y error, para poder definir adecuadamente un nuevo modelo, pero de lo que sí parece haber seguridad es que la circulación de los vehículos livianos debe disminuir y se debe

incrementar el uso del transporte público y del transporte no motorizado para evitar las congestiones y el despeje de las vías saturadas de la ciudad.

3.2. Nuevas propuestas de movilidad

De esta problemática de circulación por las calles de Quito, se desprende la necesidad de proponer formas alternativas para el transporte urbano, que se han ido reforzando, reivindicando y apareciendo, en especial durante los últimos años. La solución que se acerca más hacia la descongestión vial es la del uso del transporte público, el cual ha sufrido cambios de diferente índole a lo largo del tiempo, como la inclusión de nuevas unidades motorizadas, la unificación de rutas, el cobro diferenciado de pasajes, entre otras. Y que incluso, recientemente, ha tenido un cambio en sus rutas, vías y hasta en el sistema de recaudación en la mayoría de líneas de autobuses para tratar de mejorar un servicio que por mucho tiempo parecía estar en estancamiento y que funcionaba en favor de la explotación de un negocio, en lugar de ser un servicio a la comunidad. Esto se podía notar en el maltrato al usuario, el descuido de las medidas mínimas de seguridad, los riesgos de las altas velocidades, y otros. Este tema fue tratado y mejorado en la medida de lo posible, pero el tema de la saturación del tránsito en la ciudad sigue estando presente y la circulación vehicular sigue entorpecida a pesar de todos los cambios que se realizan de forma técnica pero que no tienen un fondo orgánico y cultural para el cambio de conciencia hacia un mejor vivir y convivir en las calles de la ciudad.

El Municipio del Distrito Metropolitano ha decidido impulsar el uso de medios alternativos de transporte, que en términos técnicos se refiere a los vehículos no motorizados y de forma concreta al uso de la bicicleta como un medio de transporte ideal para quienes quieren evitar la congestión vehicular y como beneficio adicional, mantener un estado físico saludable. Pero otro problema que allí se presenta es la falta de condiciones de seguridad para quien tenga como objetivo el uso de este medio y la falta de información adecuada para los usuarios de la bicicleta y más importante aún, de los conductores de vehículos motorizados.

Diferentes propuestas se han implementado y algunas con más éxito que otras, tanto en el ámbito vial como en los medios de comunicación para tratar de educar al conductor hacia el respeto al ciclista. Tomando en cuenta que los automóviles son un

medio de transporte que forma parte del problema, lo lógico sería ofrecer seguridades desde este vehículo hacia quienes se movilizan a pie, en una bicicleta o en otro tipo de vehículo no motorizado.

En Quito, la iniciativa del ciclopaseo fue inaugurada como parte de una propuesta de Diego Puente, miembro principal del movimiento Bici Acción y fundador del ciclopaseo en Quito que, en el año 2003 con una ruta que comprendía 9 kilómetros y medio, empezando desde “La Cruz del Papa” en la avenida Amazonas e Iñaquito, aproximadamente, hasta la Tribuna del Sur en la Avenida Teniente Hugo Ortiz y Alonso de Angulo, lograba inaugurar un movimiento masivo que se sigue realizando en la ciudad (Ciclópolis, 2013)

Esta actividad siguió creciendo, a pesar de quienes pretendían recortar el tramo que era utilizado exclusivamente para peatones, bicicletas, patinadores y cualquier tipo de vehículo no motorizado durante el último domingo de cada mes. A partir del año 2005, el ciclopaseo se extendió y pasó a ser una actividad quincenal. De igual manera los domingos, pero cubriendo una ruta mayor, hacia la avenida Ramón Borja en el sector de La Kennedy por la avenida 10 de Agosto y hacia el sur hasta el sector de Quitumbe. La ruta paso a cubrir una extensión de 24 kilómetros. Finalmente el último cambio que tuvo esta ruta, fue la extensión de 5 km más hacia el norte para llegar hasta el parque de los recuerdos y, a partir del 2009, se realiza como una actividad semanal con un horario de 8 de la mañana hasta las 2 de la tarde cada domingo del año (cfr. Cobo, 2011).

Por su parte el municipio insiste en el uso de la bicicleta como forma alternativa para la movilidad y ha dado opciones para su impulso. Lastimosamente las soluciones viales para la seguridad de los ciclistas tuvo un comienzo tardío y para cuando se reforzó esta actividad, por fuera del ciclopaseo, para el uso de este medio de forma diaria y cotidiana, ya habían sucedido varios accidentes de tránsito que involucraban a ciclistas cuyo puesto en la escala de preferencia está por encima de los automóviles, pero por debajo de los peatones. En los peores casos las consecuencias fueron fatales. Entre algunos nombres que se pueden escuchar son los de Hugo Vinicio Ortiz, Pablo Alberto Lazzarini, Salomé Reyes, Pablo Betancourt, entre otros, incluyendo a Sebastián Muñoz; cuyo caso se relata en un vídeo como parte de este documento de tesis.

La seguridad del ciclista en este nuevo modelo de movilidad que se propone y crece en la ciudad de Quito, toma un papel determinante en las discusiones que se han venido dando y parece que las presiones de distintos grupos sociales van ahondando en el interés de los políticos que cada vez proponen nuevas políticas en el tema de movilidad y como parte de estas peticiones, las ciclovías se ampliaron para permitir el paso de los ciclistas por diferentes calles del norte y sur de la ciudad, generando el descontento de quienes vieron acaparados los espacios de circulación como los conductores de vehículos públicos y privados.

Este hecho marca un hito en este proceso para que quienes están involucrados en vehículos motorizados y no motorizados quieran investigar más y saber dónde y cómo encontrar aciertos y falencia en este nuevo sistema. Por un lado, la circulación en realidad se ve entorpecida en ciertos sectores por la adición de una vía exclusiva para bicicletas, y que no se está utilizando de forma regular; pero por otro lado, hay que advertir que las personas que nunca han salido en bicicleta por la ciudad, aunque sepan conducirla, no sienten la confianza de transitar por calles donde han sucedido accidentes fatales entre automóviles y peatones o vehículos de tracción humana. Entonces la tarea sería la de fomentar el uso seguro de la bicicleta a través de estas rutas exclusivas, mediante el refuerzo en el control y la concienciación hacia el respeto al peatón y al ciclista.

El Plan de Desarrollo que el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y el alcalde, vigente durante la publicación de tal documento, Augusto Barrera dieron a conocer sus propuestas para este período de gobierno, y entre varios de sus temas se encuentra uno de los ejes principales que propone la frase: “Quito Lugar de Vida y Convivencia” (2011, p.24).

En la mencionada sección se plantean algunos programas y políticas referentes a: la gestión de riesgos, donde se topa temas como la habilitación de puntos seguros en caso de siniestros y desastres naturales; el espacio público, su uso, mantenimiento, priorización y cobertura de áreas verdes; hábitat y vivienda, el crecimiento habitacional y demográfico, y la regularización de barrios; y la movilidad, con acercamientos a los temas del crecimiento de los viajes motorizados, así como el crecimiento del parque automotor “donde puede verse que hace 10 años existía algo más de la mitad de los automotores que circulan en la actualidad, estimados en

alrededor de 470 mil para finales del 2011” (p.83), el entorpecimiento del tráfico vehicular que “de mantenerse tanto las tendencias de la evolución del parque automotor como las condiciones que regulan la operación de la movilidad, la red vial pasaría a situaciones de saturación; es decir de flujos vehiculares con detenciones prolongadas y muy bajas velocidades de circulación” (p.86). Para el año 2014 según los datos ofrecidos por la versión en línea del diario El Comercio “Según información del Municipio, 340 000 propietarios de carros cumplieron con la matriculación. La capital tiene un parque automotor de aproximadamente 430 000 automotores.” (2013).

En el documento de la alcaldía antes citado, Plan de Desarrollo que el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, se propone la implementación de estrategias para lograr objetivos como: un transporte de buena calidad y con integración multimodal, tránsito seguro para todos los usuarios de las vías, conectividad regional, interurbana y barrial. Mediante políticas como el desarrollo del Metro de Quito como parte de un nuevo sistema integrado de pasajeros adjunto al ya existente, optimización del Metrobús-Q con ampliación en sus rutas, modernización del transporte público, racionalización de la circulación de automóviles livianos, desarrollo de una nueva infraestructura vial, reformas geométricas para las vías y, finalmente, el tema que se está tratando en este apartado que es la promoción de la movilidad no motorizada que va a dar prioridad a los desplazamientos de peatones dentro de un ambiente de convivencia segura, además de la consolidación de una autoridad municipal que controle de forma exclusiva el transporte terrestre, el tránsito y la seguridad vial para así lograr un buen control de todos los programas y políticas que se enlistan allí. (Municipio de Quito, 2011, cfr. p.110 – 118).

3.3. Bici-vilización y nuevos grupos sociales

Las iniciativas municipales de Quito para promover el uso de la bicicleta van más allá de solamente tratar de hacer de esta una ciudad más amigable para esta clase de vehículo. Sino también ofrecer a sus habitantes la posibilidad de transportarse a través de un medio no motorizado con mayor potencial en la descongestión del tránsito, esta es la iniciativa de la “BiciQ”, que propone el alquiler de bicicletas para quienes quieran viajar en el sector más transitado y piensen en la movilidad alternativa como un derecho.

El servicio cuenta con 21 estaciones y su área de acción se encuentra en el perímetro del hipercentro, es decir en la zona más comercial de la ciudad que en este caso está ubicada en el centro y norte de la ciudad. Empezó a funcionar desde el 31 de julio de 2012 y en un principio tenía un costo de 25 dólares por la inscripción anual para el uso ilimitado de la bicicleta, y aunque el período máximo de uso es de 45 minutos, el tiempo promedio que se utiliza para llegar de una estación a otra es de 10 minutos, tiempo suficiente para atravesar la ciudad de forma fluida y amigable con el medio ambiente. Sin embargo desde noviembre del 2013 el servicio es gratuito y se puede acceder al mismo simplemente con una inscripción previa (BiciQ, 2014).

Estas soluciones gubernamentales están hechas para el beneficio de la ciudadanía y forman parte de este proceso que ahora surge con el nombre de la bici-vilización de la urbe, un término que no es nuevo en Latinoamérica, pero apenas empieza a filtrarse en Quito y en el Ecuador entero. En ciudades de Colombia como Bogotá y Medellín, desde que se implementaron las ciclovías como parte de un proceso de mejoramiento de la movilidad donde: “Actualmente, la Ciclovía Recreativa de Bogotá, que inició en 1974 y se conoce como Ciclovía, es considerada pionera en las Américas e inspiración para otras poblaciones.” (Organización Panamericana de la Salud. 2009, p.6)

Posteriormente varias ciudades de América como, Lima, Montevideo, Toronto, Miami, Guadalajara, Sorocaba en Brasil, San Juan de Puerto Rico, Nueva Orleans en Estados Unidos, entre otras, como se puede ver en el sitio oficial de las Ciclovías Recreativas de las Américas, se fueron sumando a esta iniciativa, primero con los ciclopaseos realizándolos periódicamente y luego con la implementación de las vías exclusivas para bicicletas a lo largo de las calles y avenidas de la urbe. Procesos que siempre tienden al mejoramiento de la movilidad, pero que además pretenden reducir la contaminación a través de prácticas saludables y el menor uso de los vehículos motorizados que generan smog y ruido excesivo.

Es así que se configuran distintos usos de la ciudad en cada uno de estos sitios. Se cambian los lineamientos y se proyectan hacia la transformación del comportamiento dentro de cualquier metrópoli. En las ciudades donde se promueve el uso de la bicicleta, las políticas públicas no son las únicas que van cambiando, y quizás en función de lo legislativo o de lo convenido socialmente, también existe un completo

giro en torno al manejo, control y convivencia en las calles, que es donde se lleva a cabo la mayoría de interacciones sociales en el entorno del concepto de ciudad. En el trazado urbano se va cambiando de forma lenta y paulatina, las relaciones de movilidad. En un primer momento, se puede ver cómo el tránsito se vuelve más amigable con el transeúnte, pero también se observa un nuevo uso de la ciudad por parte de quienes se transportan de forma alternativa a los vehículos motorizados.

Bajo este argumento, también surgen usos erróneos de este emergente medio de transporte. Pues, así como hay conductores de vehículos motorizados que faltan al respeto y a las leyes en algunas de sus acciones, provocando malestar o hasta accidentes en la vía. Los ciclistas, como un nuevo grupo dentro de la pirámide de la movilidad, también poseen elementos indisciplinados que pueden causar una cierta incomodidad tanto para los vehículos como para los transeúntes, como por ejemplo, al transitar a toda velocidad por las aceras con peatones o empujándolos, transitar en contravía, y el uso arriesgado o descuidado de este medio de transporte. Con este precepto en mente, las normativas dentro de las políticas oficiales, no han cambiado o al menos no se aplican de forma severa. Existen algunos consejos que se imparten en folletos informativos, en especial al adquirir la tarjeta de BiciQ, que son de ayuda para generar conciencia sobre el uso del casco y el tránsito seguro por las vías en bicicleta, pero no hay sanciones explícitas para quienes falten a estos criterios.

Los grupos ciclistas, también se suman a la información del buen uso de la bicicleta y de la ciudad, con charlas o folletos informativos, aunque otros prefieren dejar esta opción de lado, el uso del casco en la ciudad siempre es un tema clave en los encuentros sociales de ciclistas para que las ciclovías y las calles de la ciudad sigan siendo o se conviertan en lugares seguros para transitar, conforme a las nuevas soluciones viales que da el municipio o el gobierno de turno.

A estas iniciativas, políticas, programas y estrategias, también se suman los grupos independientes pro-bicicleta como “Al Sur En Bici”, “Carishinas”, “Ciclistas Urbanos de Quito” y el mismo “Andando En Bici Carajo”; que se han estado conformando, tanto de forma legal como de manera informal gracias al impulso del uso de la bicicleta y que tienen, en su mayoría, objetivos de carácter social, cívico y en función de las mejoras urbanas en Quito. La mayoría de estos grupos tienen una voz política frente a las soluciones de movilidad, pero también prefieren mantenerse fuera del ámbito

gubernamental y simplemente dedicarse a actividades de esparcimiento y el impulso de acciones ecológicas relacionadas al uso de la bicicleta.

Al momento, sería muy arriesgado decir que estos grupos sociales puedan definirse como una cultura o una tribu urbana, pero dentro de esta proyección, ya se puede ver como los jóvenes se empiezan a identificar con este tipo de actividad y a realizarlas en grupo.

La asociación de los grupos urbanos está definida por intereses comunes y objetivos en favor del desarrollo y reconocimiento de un elemento social minoritario, y su definición como subcultura se ve algo borrosa cuando se trata de la identidad, porque por un lado, la bicicleta en la ciudad de Quito se está configurando como un concepto y ciertos individuos sociales están empezando a tener un acercamiento en torno al concepto de la bicicleta y a la interacción que esta genera, como por ejemplo la inclusión en clubes de ciclismo, paseos guiados en diferentes puntos estratégicos de la ciudad, entre otras actividades que no solo están sirviendo como un aparato de ocio, sino también como una puerta hacia la conformación de un círculo social en torno a un objeto y al uso que se le da; pero por otro lado, la sencilla actividad de transportarse no alcanza a ser un factor que genere una subcultura por simple asociación.

Entonces bastaría con definir a este nuevo movimiento en torno a la bicicleta, como tan solo un grupo social, es decir, utilizar un término algo más genérico para evitar las confusiones. Tomando en cuenta las definiciones que tienen la cultura, la subcultura y la tribu urbana que se han ido acuñando a través del tiempo por diferentes autores, por ejemplo Terry Eagleton dice que “la cultura es el conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas que constituyen la forma de vida de un grupo específico” (2001 p.58), y este grupo no es específico porque apenas está emergiendo, aunque parezca que las prácticas afines al consumo responsable, prácticas amigables con el medio ambiente y el reclamo de los derechos del peatón, sean parte de este grupo, también se lo puede asociar con otros grupos ecologistas existentes con anterioridad.

Cuando se habla de tribu urbana hay autores como Margulis (1994) que las definen como:

Receptáculos en los que se agrupan aquellos que se identifican como un look que entremezclan ropas, peinados, accesorios, gustos musicales,

manera de hablar, lugares donde encontrarse, ídolos comunes, expectativas comunes, ilusiones compartidas. La tribu funciona como mecanismo de identificación de semejantes y de segregación de diferentes (citado en Zarzuri, 2000, p.91)

Algo que se puede anotar sobre la formación de cualquier grupo que pretenda ser una tribu urbana, es la segregación del diferente, cuando de forma contraria, los grupos ciclistas buscan la ampliación del uso de la bicicleta que se puede evidenciar en la promulgación de un entorno más amigable para el ciclista y el impulso del manejo de la bicicleta en el entorno urbano más allá del deporte. Y, de todos modos, el concepto de tribu urbana parece estar en decadencia para designar a diferentes micro-culturas emergentes.

Además se debe observar el desarrollo de los clubes y organizaciones que están haciendo de este transporte no motorizado una forma de vida, para llegar a los posibles resultados de consolidación del concepto de bicicleta hacia una cultura urbana. Aunque, por otro lado, queda la opción de la disipación de esta cultura emergente debido a un crecimiento de los usuarios de la bicicleta que convergería, quizás, en desvirtuar el concepto a través de su masificación.

Sin embargo, las actividades que realizan estas asociaciones de ciclistas y el apareamiento de cada vez más grupos organizados en torno al tema del ciclismo por la ciudad, compone un movimiento que aparece como necesidad de identificación y es allí donde está el punto a favor de la conformación de este grupo social. Por ejemplo, el grupo de “Ciclistas Urbanos” indica:

Mediante el Respeto, la Tolerancia y la Transparencia (nuestros valores) abre la mesa los temas que nos preocupan sobre las formas alternativas de movilidad y nuestro derecho como ciclistas a compartir las vías con los peatones y los vehículos. (2013)

En el extracto anterior, se deja claro cuáles son las tendencias y como sus valores identifican al grupo para la expansión de sus creencias y motivos. El tema de la movilidad para este mencionado grupo o movimiento de Quito, se configura para ser el centro de atención en la problemática urbana, pero también logra demostrar un interés en lo público y la construcción social de la ciudad en función de los nuevos

usuarios de las calles. Es así que culmina esta descripción identitaria al anunciar su apertura a la inclusión de nuevos adeptos y nuevas ideas que los enmarcan dentro de la categoría de grupo social en la medida de su “aporte y maduración”, que termina por excluir a quienes traten de discrepar con sus ideologías.

Por otra parte, la organización Biciacción también señala que:

Biciacción nació hace siete años como una propuesta de un grupo de universitarios que asistieron a uno de los campamentos de Acción Ecológica. El ideal que los juntó fue el de exigir a las autoridades la construcción de espacios seguros para andar en bicicleta, una exigencia que siempre ha sido activa y propositiva. (UIO Magazine, 2011)

Este movimiento va más allá de la simple asociación, se conforman como una organización establecida legalmente, y que incluso fue la pionera en realizar el ciclopaseo en la ciudad de Quito, para luego pasar a manos de Ciclópolis y finalmente terminar bajo la administración del mismo municipio local.

Mientras que el grupo de Andando en Bici Carajo, en el mismo apartado “¿Quiénes Somos?” de su sitio en internet afirman ser:

Minoría activa sin fines de lucro que promueve actividades alegres, irregulares, clandestinas, irreverentes y críticas en el uso del espacio público. Trabajo de base ciclero que busca crear y aglutinar ciclistas urbanos cotidianos (obreros, deportistas, estudiantes) con el objetivo de generar y construir un imaginario del ciclista cotidiano en Quito. Creemos en la necesidad de ver a la bicicleta como una herramienta de cambio a un modelo y una estructura social, para la construcción y un aporte al entendimiento del buen vivir, sumak kawsay. (2012)

Cada uno de estos grupos ha reservado un espacio para expresar la información dispuesta para tener una identificación, pues la identidad se maneja en torno al uso de la bicicleta frente a una sociedad que prioriza a los vehículos motorizados individuales. Se pueden definir palabras clave como minoría, clandestino, ciclistas urbanos, cotidianidad y herramienta. Estas palabras están ofreciendo un sentido al uso de la bicicleta que va más allá del ejercicio físico o incluso la transportación. Parece ir más

allá del simple manejo utilitario de este vehículo, también forma parte de un instrumento de cambio en la conciencia de quienes circulan por las calles. Se habla de una estructura social que debe ser mejorada para una convivencia más solidaria y que mejoraría las condiciones de vida por las cuales se encuentra atravesando la ciudad y todos sus habitantes como un solo ente.

Se abre la puerta entonces, a un nuevo imaginario que se construye con base en un medio de transporte alternativo en la ciudad. Se trata de la idea colectiva de la bicicleta no solo como una herramienta en la movilidad urbana, sino también como un instrumento de combate social por una mejor convivencia y también para generar la conciencia de un mejor entorno, un ambiente limpio y prácticas sustentables. La bicicleta entonces se convierte en un símbolo de todo un colectivo y es allí donde se convierte en el imaginario de un grupo, que al mismo tiempo puede representar a un segmento de la sociedad y también un pensar generalizado que de a poco está impregnándose en la conciencia colectiva de una mejor movilidad dentro de la ciudad.

Este imaginario se convierte en el concepto generador de nuevas opiniones, nuevas formas de expresión y diferentes maneras de usar la ciudad para quienes se encuentran por dentro y por fuera de los grupos urbanos de ciclistas que están afianzando el concepto de la bicicleta a pesar de la renuencia de quienes por ignorancia o rechazo, no tienen implantada la idea de una movilización alternativa en las calles. Es así que, el interés de lucha contra el sistema empieza a conformarlos como un conjunto sólido de reclamo sobre los derechos del peatón y del ciclista. Se desvirtúa al automóvil como la principal forma de transporte y además se desacredita a las autoridades en la obtención de este mismo objetivo a través de políticas obsoletas que han terminado por empeorar la situación.

Cada uno de estos grupos tiene sus propios valores y cánones sobre la convivencia dentro y fuera del grupo, sin embargo se pueden observar similitudes que podrían ser la génesis de un nuevo grupo social a través de un objeto, como en otros grupos puede ser la música, el arte visual, las creencias religiosas, la política, y en fin, los intereses comunes, el ideal de estos grupos parece estar vinculado a la convivencia social dentro del área de circulación vehicular.

3.4. Exploración de la imagen visual como medio simbólico de inclusión, expresión del individuo y del grupo social

La o las identidades se manifiestan atravesando muchos espacios, que pueden estar presentes en el ámbito social, cultural y político, pero al hablar de los grupos sociales urbanos, solo se puede tener como escenario a la ciudad y a sus lugares destinados a la expresión pública que están allí para ser utilizados, pues son bienes públicos y las mismas asociaciones se han encargado de apropiarse para su beneficio, inclusión y expansión. Los espacios públicos están compuestos de paisajes de toda índole y es el lugar perfecto para la expresión. Son la propiedad del público y más aún de quienes pueden darle un trato utilitario a los espacios sin tener que ser censurados por ciertos ideales y mensajes que se quieren transmitir.

Los ciclistas toman su identidad del concepto de la bicicleta y es por eso que su uso transforma la manera en que ven a la ciudad desde el momento en que se embarcan en un viaje sobre dos ruedas. La mirada se configura porque el sujeto se vuelve su propia fuerza de empuje para su medio de transporte, él mismo se convierte en su propio vehículo y deberá atravesar las calles en función de su seguridad y del mensaje que transmite. Cuando una persona va a pie, la acera es su lugar seguro, sus pasos son el motor y su mirada tiende a dispersarse en cualquier objeto. Cuando uno viaja en un carro, la mirada cambia si se es el conductor o el pasajero. De este mismo modo, el ciclista urbano se debe enfrentar a un contexto diferente y en esto radica la identidad que se está construyendo a través de la movilización alternativa en esta ciudad.

La bicicleta en Quito se ha convertido en la imagen de la nueva movilidad, es decir que el propio cuerpo se convierte en una imagen cuando se transita por este medio en las calles de la capital. El medio se transforma en el mensaje. Un medio de transporte está connotando que la persona que lo maneja quiere ser más saludable, o que no quiere contaminar más el ambiente, o que quiere diferenciarse de la multitud. En todo caso este mensaje está calando en la visión de la ciudad de Quito, aunque todavía es incomprensible para la mayoría que quizás piensan que la mejor manera de transportarse es mediante un vehículo motorizado. Las respuestas que ha recibido este mensaje han sido divididas, sea que su respuesta sea de forma negativa al censurar a quienes quieren salir a cicular o de forma positiva con el apoyo o también la inclusión.

En todo caso, la construcción de lo simbólico hacia los ciclistas como un nuevo sujeto a bordo de un transporte tiende a impregnarse en la cosmovisión quiteña poco a poco.

Al andar por la ciudad, se puede ver fácilmente que las paredes de ciertos sitios están pintadas con graffitis y otras expresiones artísticas que identifican a los grupos sociales. Con mensajes se repiten cada vez más. Los ciclistas y sus grupos tienen formas de comunicación muy claras, mediante la vestimenta, el arte, la música, el comportamiento. Se está haciendo cada vez más evidente la necesidad de una identificación y de una visibilización de un nuevo integrante de la urbe.

Cada grupo social o cultura urbana tiene su espacio de reconocimiento y sus formas de enunciar su existencia. La apropiación de la ciudad es un eje importante en la construcción de la identidad de un grupo social emergente, porque es allí donde se da a conocer y es allí donde divulga su propia ideología. Entonces este nuevo grupo social se está expresando en las calles de Quito a través de los mensajes y de las acciones para poder reafirmar sus prácticas. Pedalear se convierte en una práctica política y las consignas que enuncian se convierten en su panfleto para transmitir un pensamiento común.

Otra forma de expresión es la del graffiti, como se explica en capítulos anteriores, que hace algún tiempo todavía se lo hacía de forma clandestina, con mensajes cortos como “Sin bici no hay paraíso” o “Pedalea que el planeta se cabrea” eran lemas que no se veían comúnmente y poco a poco han ido reapareciendo, por la apertura a las nuevas formas de expresión que intentan mejorar la inclusión de los artistas urbanos evitando que se realicen pintadas callejeras sin autorización. Estas eran formas de expresión clandestina que iban cargadas de un simbolismo inmenso, ya que al plasmar un mensaje en un elemento de carácter público del paisaje urbano no solo se estaba transmitiendo un pensamiento mediante la interpretación directa, sino que también representa un mensaje de inconformidad, rechazo de lo establecido y desobediencia civil como el símbolo de toda lucha social en el marco de la ciudad como un escenario perfecto para la germinación de pensamientos radicales en contra del sistema.

En la actualidad se designa un espacio público a los grupos de graffiteros que quieren pintar las paredes como una forma de expresión alternativa. Luego de un trámite burocrático que puede variar en su duración, desde unos cuantos días, hasta varios

meses, el Municipio de Quito les ofrece una pared abandonada o un panel a manera de mural para la expresión artística dentro de lo legal. Se pueden observar algunas expresiones de graffiti en la ciudad. Todas con una temática impuesta por el gobierno, puede ser la igualdad de género, la eliminación del racismo o la representación gráfica de un hecho histórico del país. Pero, sin desmerecer el esfuerzo y el mensaje que pueden llegar a transmitir, esa es la prueba de que la censura y las restricciones siguen estando presentes en estas pintadas dentro de lo oficial, porque no permiten la expresión rebelde y llena de simbolismos con toques ácidos e irónicos que son comunes y necesarios en toda expresión artística. Por lo tanto, al mermar la creatividad, también se está truncando el carácter simbólico de la imagen visual.

El Arte no es como las otras culturas porque su éxito no está hecho por su audiencia. El público llena las salas de conciertos y los cines todos los días, leemos novelas por millones y compramos discos por billones. Nosotros, las personas, afectamos la fabricación y la calidad de la mayoría de nuestra cultura, pero no de nuestro arte.

El Arte que miramos está hecho por unos pocos elegidos. Un pequeño grupo crea, promueve, compra, exhibe y decide el éxito del Arte. Solo unos cuantos cientos de personas en el mundo tienen de verdad la palabra. Cuando vas a una galería de Arte, eres simplemente un turista mirando la vitrina de trofeos de unos cuantos millonarios. (Banksy, 2006. p.170).

“Retrato de los ABC”



Figura 2.

Mural pintado por Sebastián Muñoz (2010)

Recuperado de: <http://andandoenbicicarajo.wordpress.com/>

Este tipo de arte se da en las calles y todo arte es subversivo, bajo esta premisa se puede notar que el graffiti clandestino posee un nivel simbólico más profundo (figura 2) que otras categorías artísticas de carácter oficial (figura 3). Los simbolismos pueden variar según la temática y el estilo del autor o la autora de una pieza pero siempre vienen acompañados de un sentido asociativo que a través de la imagen visual trata de circunscribir nuevos adeptos que tengan el mismo sentimiento de rebeldía. El graffiti y la cultura urbana de la bicicleta funcionan, ambas, bajo el mismo nivel simbólico de la inclusión. Por un lado el graffiti aparece con la consigna de que se lo admire como forma de arte y de ofrecer un mensaje de protesta con el fin de ganar el alcance de lo que busca comunicar con carácter individual y colectivo; mientras que el movimiento de la bicicleta busca que cada vez más gente se suba a este medio de transporte en la ciudad bajo la promesa de una ciudad descongestionada, libre de contaminación, entre otros beneficios que proponen.

Pintada oficial del colectivo “Acción Poética”



Figura 3.

Realización de obra en las calles Bolivia y Pérez Guerrero cubierta por Ecuavisa, un medio oficial.

Fotografía de Masache J. 2014

Entonces el individuo toma protagonismo aquí como autor de una cierta gráfica, al mismo tiempo que un público recibe el mensaje de forma colectiva. Parece bastante claro que las expresiones artísticas en las paredes de la ciudad son un modo de protestar en contra de una mala administración en específico o contra un sistema establecido en general. Ahora, las pintadas clandestinas de los grupos ciclistas se han reducido por la apertura, y han dado paso al apareamiento de nuevos artistas que quieren dejar una huella con un estilo propio y original. Que quieren ser identificados en su individualidad pero siempre amparados bajo y mediante el grupo, es decir con un mensaje colectivo pero con una seña particular. Un artista trabaja en su obra con un estilo propio pero siempre tratando de verse incluido o representado por el grupo para que de esta manera el mensaje que quieren expresar de modo conjunto, pueda salir a la luz y tener mayor pregnancia, la identidad se ve amparada detrás de un colectivo pero la individualidad debe permanecer intacta tras una firma.

La expresión del individuo se construye entonces a través de sí misma, en el mismo acto de la comunicación se puede formar una opinión y luego proyectarla a través de

un medio. Este puede ser un medio frío o caliente, oral o escrito, visual o auditivo, etcétera. Por el contrario, la expresión colectiva no existe por sí misma y no se sostiene a través de un solo acto comunicativo. Existe a través de la interacción y diferentes procesos sociales que logran reconocer al otro en un individuo y al mismo dentro de otro, y se sostiene mediante múltiples actos comunicativos que hacen que se acepte un mensaje y se realice una apropiación por parte del intérprete en un movimiento dialéctico con crecimiento y decrecimiento fluctuante del grupo.

Esto plantea una nueva cuestión, que finalmente determina si la expresión colectiva de los grupos cicleros tiene un carácter ideológico o identitario. Si se analiza la acción de estos grupos y sus expresiones artísticas, se puede hablar de la conjugación de una gran cantidad de ideologías dentro de un solo marco de identidad. Se encierra una variedad múltiple de opiniones en el nombre del uso de la bicicleta. Debido a que la forma de movilizar recursos para inscribir usuarios a sus propósitos, no es invasiva, a pesar de que si hay una coacción para cambiar la conciencia masiva, no hay una coerción ideológica que trate de convencer de un solo modelo de uso de la ciudad dentro de los grupos alrededor de la bicicleta, el concepto de la bicicleta se ofrece al público como una alternativa, más no se obliga a su uso exclusivo para la transportación.

En este sentido, la identidad gana su importancia en la creación y aglutinamiento de estos grupos por el crecimiento del número de usuarios de la bicicleta en las ciudades, pero la apertura es bastante amplia. A pesar de esto, lo ideológico aún tiene mucho peso dentro de ciertos subgrupos que tienden a unificar su discurso, pero sin cambiar el concepto de la bicicleta en favor de la colectividad.

CAPÍTULO 4

SEBASTIÁN MUÑOZ, EL ARTE URBANO EN DOS RUEDAS

4.1. De lo artístico a lo urbano

El comienzo de una nueva época se abre ante los ojos de los artistas, los silenciosos, los ocultos, los locos y hasta los sin nombre. Empezaron a salir a las calles con el afán de expresarse fuera de sus lugares de desfogue personales, donde la intimidad siempre es vista como un sagrado momento en que la creación y el creador forman un solo ente, que será visto por los millares de ojos interesados en la perspectiva artística que aguarda cada mente creadora.

Los actores de tales obras desde las décadas de los 70 encontraron que las calles eran; espacios grandes, pequeños, alargados, lienzos, formas de todo tipo, instrumentos maleables y transformistas que crean representaciones de la naturaleza (cfr. Figeroa, 2014), que según la mirada fantasiosa del autor estos espacios llevaban a viajar las mentes de los espectadores, hasta el punto de ser progresivos con sus imaginaciones.

En uno de los comentarios de Pinilla (2012) realzando esta mixtura entre el arte y el urbanismo dice que “Los edificios abandonados, la propiedad inmobiliaria, las huellas de la degradación urbana, la imposibilidad del espacio público y la errancia de los sin techo son los temas claves en los trabajos de estos artistas.” (p. 81)

De este modo, nace la conocida crítica urbana y praxis artística nacida en Nueva York entre las décadas de 1970-1990 en la que los “performances” artísticos forman parte de la plástica en avenidas, callejones, paredes de moteles y hasta los seres que interactúan en este medio son parte del performance en esta etnográfica forma de ver el mundo según el crítico, ahora convertido en un antropólogo que escapa de las pomposas galerías a buscar nuevos autores, que se adueñan de manera explosiva y masiva de cada una de las miradas de los transeúntes.

Mediante la transformación de las posturas y los gestos típicos de las figuras monumentales en las posturas y actitudes propias de las personas sin hogar, la proyección se apropiaba temporalmente de las esculturas, obligándolas a representar otros papeles sobre el

improvisado escenario teatral del recién formado parque” (Candela, 2007, p. 154).

Convirtiendo así al autor en seres extraños y siempre visibles, que no dejan de crear e interactuar con el concurrente.

En el momento en que el arte es plasmado en las calles, los transeúntes al mismo tiempo de ser críticos, son los actores sociales que difunden mediante actos verbales y repetidos en acciones culturales y sociales, debido al vínculo que crea el autor en el imaginario de las personas, hacen que las mismas concurren o tomen más atención a estos terrenos donde se han propagado el pensamiento conglomerado de un cúmulo de artistas que desean expresarse.

En el caso del artista urbano, sus lienzos son aquellas paredes que están fuera de la jurisdicción del autor, ya que muchas limitaciones y nuevas políticas de control u ordenanza que se encargan de regular las manifestaciones creativas que cada uno de los autores desean plasmar.

En cuanto a esto tenemos el caso de la Agencia Metropolitana de control, que es la que tiene el rol de inspeccionar y sancionar a todos aquellos que desean mostrar su arte a las personas de la urbe. Tal como lo estipula la Secretaría General de Seguridad y Gobernabilidad del distrito Metropolitano de Quito; la Ordenanza Metropolitana 332, artículo 104, numeral 7:

Serán reprimidos quienes atenten contra la mampostería o bienes que constituyeren espacio público o privado, y formen parte del mobiliario urbano perpetrando sobre ellos rayados, pintas, graffitis y toda expresión escrita de cualquier naturaleza, sin la respectiva autorización municipal. (2013)

La crisis de la vida moderna en una ciudad como la nuestra se basa en que los habitantes se han mostrado reacios hacia las nuevas demostraciones artísticas y culturales que se dan en las calles. Todo aquello que vaya de la mano de un grupo de jóvenes que han consolidado sus pensamientos artísticos mediante un sobrenombre o un movimiento, que no ha sido forjado mediante excusas municipales o legislativas.

El espectador desde los años setenta ha sido muy crítico hacia estas formas de insurrección de los jóvenes; es por eso que se han creado grupos políticos que se encargan del controlar y regular lo que hace que se mantenga en una esfera de contención las manifestaciones artísticas del diario vivir.

La diferencia que existe entre lo artístico y lo urbano es; que el arte está establecido dentro de los parámetros legales que han sido constituidos por un grupo de personas que hacen o crean arte, llamados “artistas”, y que son expuestos en museos, galerías y lugares al aire libre que han sido establecidos en la medida de lo legal. Ahora, refiriéndonos a lo urbano, es todo aquello relativo a la ciudad.

Pero, cuál es la diferencia del arte urbano con el arte que se encuentra en un museo o una galería. Durante mucho tiempo se ha entendido que el arte de galería o museo es el único arte, o al no pertenecer a una de estas dos entidades legalmente establecidas, no es arte, no se es un artista o no se puede denominar una obra. Hasta estos días, el graffiti, siempre tachado por la sociedad como una forma de expresión anti-social o de pandillas ha llegado a cambiar su perspectiva, para así convertirse en el denominado arte urbano.

El término arte urbano o arte callejero es la forma referencial de decir que solo es parte de la calle, casi siempre de manera ilegal. Desde mediados de los años noventa la mirada que se tenía del graffiti común o un dibujo en la pared como forma de expresión llegó a consolidarse en la nueva era a la que se llamaría “Post-Graffiti” (Dickens, 2009, p. 18) con el cual, se describiría el trabajo de un conjunto diverso de artistas que desarrollaron un modo de expresión artística en las propias calles mediante el uso de diversas técnicas, como lo son: las plantillas, posters, stickers, pinturas acrílicas aplicadas con pincel, aerógrafo, tizas, carboncillo, collage a base de fotografías, fotocopias, mosaicos, paste-ups, papel empastado con cola, etc. Los que levemente se han distanciado de su escuela inicial, el graffiti.

El momento en el que el artista se traslada a lo urbano, es cuando este ha aceptado ingresar en lo ilegal, estar en la boca y ojo de todos y ser quién escapa de lo cotidiano para ser la persona que evolucionó su forma rítmica de autor a un deslumbrante hombre que tapa su rostro y que está demandando algo que ocurre en los tiempos modernos. En el caso de los artistas urbanos de Quito, lo que ellos significan como personas y

como artistas los separan de los mundos de la informalidad para convertirse en los jóvenes artistas revolucionarios de la ciudad.

Cada uno de los artistas urbanos, en el caso del Distrito Metropolitano de Quito, son los jóvenes estudiantes, chicos en busca de expresión y que no por última instancia se han dado a conocer desde sus inicios en lugares que nadie se atreve a entrar, desligándose de las leyes. Pero, con el paso del tiempo cada uno de estos artistas ha llegado a ser reconocidos, siendo estos llamados a festivales de graffiti internacionales para demostrar su trabajo a muchas personas interesadas en el tema.

Con el paso del tiempo y el renombre de los artistas que abarcan nuevas partes en la ciudad han sido convocados por el mismo municipio, para que ellos ocupen espacios vacíos y los restauren con el afán de asignarles un lugar apropiado y que sea legal antes que nada, en esos espacios estos artistas pueden plasmar diversas cosas obviamente promoviendo temas de interés, como la naturaleza, el arte, la cultura, dichos que han trascendido en el tiempo, la historia y la reflexión con denuncias por el planeta, eso sin ofender de cierta forma a los habitantes de la urbe que son los que aprecian aquellas formas visuales y discursivas.

4.2. Expresiones artísticas y cultura ciclista

La revolución de las expresiones artísticas en Latinoamérica desde el final de los años noventa fueron llegando hasta los momentos cumbres de las artes plásticas. Comúnmente se puede hablar de un estilo que llegó para enriquecer las herramientas de los más famosos artistas del mundo en lo que respecta a la creación de nuevos conceptos.

En el caso de muchos artistas latinos, estos conceptos los han llevado muy lejos, llamando la atención de muchos medios de comunicación, escritores, publicistas y hasta de marcas de ropa que se encuentran dentro del monopolio mundial. En este caso se puede hablar de empresas que han dejado el estilo clásico para transformarse según la conducta de tiempos modernos y para entender más adhiriéndose a la conducta y necesidades de los jóvenes de hoy en día, entrando en un espacio de consumo mucho mayor al que se estipulo desde el principio de estas empresas.

Uno de los casos más cercanos tenemos a “Adidas” una marca que empezó como una línea de ropa deportiva y en estos momentos la podemos encontrar hasta en aparatos electrónicos de última generación. La necesidad de los nuevos usuarios a los que apuntó esta empresa lo ha llevado a digerir el imaginario de los jóvenes de hoy en día. Los usuarios de la marca, muchachos que desarrollan varias funciones dentro de la ciudad se han convertido en consumidores que ven a la marca como la nueva sublevación en lo que respecta a la moda urbana.

En lo que respecta a la ciudad de Quito esta marca ha influido de manera contundente entrando a ser la visionaria de algo que ha impulsado a los artistas urbanos. La marca anteriormente mencionada es la gestora de encontrar nuevos artistas urbanos para ser parte de las campañas y publicidad de la misma en la urbe. Cada uno de los artistas que trabaja para la marca han desempeñado la labor de publicidad en lo que respecta a la capital, por lo que ahora las marcas entran a formar parte del estudio sobre las expresiones artísticas que se da en la ciudad dando renombre de manera promocional al artista urbano y a las obras que destacan al creador de cada una de ellas.

La cultura de la publicidad es el génesis para entender al artista urbano de nuestros tiempos, que ligado a las nuevas tecnologías se convierten en dueños de murales, galerías que habitan en los “no lugares”, con los que se hacen conocer.

Estos espacios vienen a conformar la parte visual enriquecedora de una urbe, para los ojos del turista o del habitante común para designar de la mejor manera o al menos lo menos mal posible, en el lenguaje reciente, pero ya estereotipado de las instituciones de viaje, de la hotelería y del ocio, los lugares descalificados o poco calificables: "espacios de ocio", "espacios de juego", para aproximarlos a "puntos de encuentros" (Auge, 1952, p.180).

Los espacios de ocio y puntos de encuentro son los lugares donde los artistas están insertados para crear cada una de sus obras, con esto se puede dar la referencia de las pistas de bicicleta que se encuentran en los parques o lugares cercanos a canchas deportivas. En el caso de la pista de bicicletas situado en el Parque La Carolina en la ciudad de Quito, podemos ver que las pinturas con aerosol son parte del ecosistema preponderante de los jóvenes “urbanos”, algunos de ellos son artistas pasajeros que están vinculados con una sola cosa en común: una bicicleta.

La bicicleta es la herramienta de movilidad para los artistas urbanos en Quito, se mueven de manera rápida para crear y se desplazan a lugares donde pueden compartir la vida cotidiana con personas de su agrupación artística o simplemente llegar a sus lugares de trabajo.

La cultura ciclista se da mediante el nacimiento del ciclismo urbano como una nueva meta de transporte en la ciudad; la que va ligada a leyes, pensamientos individuales o grupales, formas de comportamiento y hasta nuevas conductas culturales en lo que respecta a la movilidad, sustento y modus vivendi.

Creado por el pensamiento europeo de libre transporte. Lo que ha transformado a ciertos grupos de personas, no en nuevos deportistas o simplemente amantes de las bicicletas, sino, en una nueva subcultura urbana, que cada vez es más grande en el país.

El ciclismo urbano no es nada más que la utilización de la bicicleta como un medio de transporte urbano que se usa generalmente para recorrer distancias cortas. Todo inicia a partir de la propagación del automóvil en la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó la congestión de tráfico urbano y la invasión del espacio público, la bicicleta se convirtió en una de las principales alternativas para mejorar la habitabilidad dentro de la ciudad.

Actualmente, los usuarios de las bicicletas en lo que respecta al área Metropolitana de Quito se han visto concienciados por el uso de las vías de manera segura, y son ellos quienes diagnostican la parte del sistema falla a favor de los habitantes de la urbe, para que los usuarios que no han sido escuchados tomen la iniciativa política de formar organizaciones que, per se, puedan tomar las riendas en los fallos de las legislaciones que no amparan a estos usuarios y tienen que verse obligados a ser escuchados para motivar a la alcaldía a encaminar una solución.

Estos grupos vienen a ser una minoría de carácter activo sin fines de lucro que promueven actividades irreverentes y críticas en el uso del espacio público. Son trabajadores, que mediante su pensamiento buscan crear y juntar a más ciclistas urbanos para generar un imaginario de ciclistas más cotidiano en Quito. Las personas dentro de estas pequeñas organizaciones políticas creen en la necesidad de ver a la bicicleta como una herramienta de cambio a un nuevo modelo estructural social, para la construcción del denominado Sumak kausay (buen vivir).

Las organizaciones de “bicileteros”, que se han conformado en nuestra ciudad se han visto forzadas a continuar con el duro trabajo de propagar sus ideas en pro de la movilización y el respeto al ciclista, ya que según el reglamento general para la aplicación de la Ley Orgánica de Transporte Terrestre de Seguridad y Transito Vial (2012), dice en sus dos artículos:

Art. 100.- Los Municipios deberán exigir en proyectos de edificaciones y áreas de acceso público, zonas exteriores destinadas para circulación y parqueo de bicicletas, dando la correspondiente facilidad a las personas que utilizan este tipo de transportación en viajes pendulares.

Y en el Art. 204.- Los ciclistas tienen derecho a: (a) Transitar por todas las vías públicas del país, con respeto y seguridad, excepto en aquellos en la que la infraestructura actual ponga en riesgo su seguridad, como túneles y pasos a desnivel sin carril para ciclistas, en los que se deberá adecuar espacios para hacerlo, (b) Disponer de vías de circulación privilegiada dentro de las ciudades y en las carreteras, como ciclo vías y espacios similares (d) Derecho preferente de vía o circulación en los desvíos de avenidas y carreteras, cruce de caminos, intersecciones no señalizadas y ciclo vías.

4.3. Migración de ambiente: nuevos espacios de aceptación social

Desde el 2009, las organizaciones sin fines de lucro del país encontraron en el internet los nuevos espacios de aceptación, donde se han hecho conocer de manera más abierta, y junto a las redes sociales y foros han llegado a cada una de las instituciones y órganos de control para poder expresar sus intereses aferrados a cada una de sus creencias. Haciéndose así cualquier espacio en un ‘no lugar’ o un espacio sin dueño para aclarar cualquier inquietud que esté permitida dentro de cualquier código ético y normas de conducta sin interferir en la moral de los ciudadanos y de la integridad de cada uno de ellos fuera de sus trabajos o familiares.

Las organizaciones, mediante las leyes han llegado a hacerse escuchar por su propia integridad, leyes, funciones organizacionales, recolecciones de firmas, apoyo en redes, “ciclorutas” por la ciudad y festivales. Los mismos que se celebran reuniendo a “bicileteros” de la ciudad o de todo el país para protagonizar marchas pacíficas,

veladas por los compañeros que han perdido la vida y hasta conciertos donde se reúnen músicos, padres de familia, personas que dejaron sus automóviles a cambio de una nueva conciencia y los mismos “graffiteros” que llegan motivados por razones sociales para crear mosaicos y collages de todos los colores que den el toque artístico a cada una de las reuniones.

Los nuevos espacios que toman los ciclistas y los artistas urbanos se van incrementando, llegando así a dejar una huella en los lugares más transitados, donde se puede dar un respiro al movimiento interno de la ciudad, los pequeños espacios verdes que los municipios dejan adheridos al cemento.

Anteriormente los dibujos en las paredes estaban constituyendo una explosión para los ojos de los ciudadanos, ahora gracias a las redes sociales y los lugares de interés en la red han hecho el trabajo publicitario de saber el nombre del artista, poder ver su rostro y ubicar a cada una de sus obras en la ciudad.

El renombre que los artistas que practican la cultura ciclista siempre están acompañados de equipos para documentar su trabajo, así de esta forma filmar de forma casera la ruta que sus colores han trazado en estos micro parques, que son conocidos y muy concurridos por las personas.

La evolución del artista lo lleva a convertirse en su propio jefe, su publicista, fotógrafo y dibujante, lo que desde hace muy poco se ha podido ver en la capital como un nuevo momento en la historia del arte del país.

Para empezar a hablar de los nuevos artistas urbanos y los movimientos de integración y participación en la ciudad de Quito, debemos atrevernos a hablar de los nuevos espacios de aceptación social mucho más allá de los lugares comunes de reuniones, o más bien los sitios palpables donde los jóvenes ya integrados a un movimiento se reúnen a conversar o a realizar las actividades de dicho grupo específico. A lo que se debería referir en estos casos es los nuevos lugares de aceptación están aferrados a sitios emergentes dentro de los ‘no lugares’ con los cuales los movimientos sociales están dando espacios de conocimiento, nuevos trasfondos a los discursos personales y cada uno de ellos se hace conocer mediante estos espacios, que se atreven a adentrarse en nuevas ciudades a destiempo donde la identidad se transmuta a números, los nombres en apodos y la censura no es aplaudida.

Los nuevos espacios de mutación, aceptación y colonización de espacios es el Internet. Una nueva metrópolis sin delimitar donde la voz se lee, se escucha y se la visualiza. A esto ha llegado la migración de ambiente. Las ciudades se han disuelto, los límites no existen, todos son dueños de conocimientos colectivos de cada una de las personas y sin ir más allá, se puede hablar de transferirse de un lugar donde las leyes comunes rigen a los colectivos donde se ha llegado a conseguir que todos sepan de la identidad y el rostro de los actores: políticos, sociales, económicos y culturales de cualquier lugar del mundo.

En el caso de Quito, desde el año 2009 los jóvenes de la ciudad que empezaron a activarse en la cultura publicitaria que ha hecho de ellos seres objetivos altamente informados y mucho más críticos hacia los mensajes que impactan en el diario vivir. Estos nuevos espacios de aceptación son los nuevos nichos de hacerse escuchar, conocer y a usar su dimensión informativa como pieza clave de una sociedad de consumo y un sistema de libre mercado.

Un ejemplo enorme son los artistas urbanos y movimientos juveniles que han creado Blogs, Fan Pages, Instagrams, cualquier tipo de red social que conecten a la personas por sus mutuos gustos y pensamientos “donde comparten los mismos símbolos, las mismas aficiones y los mismos valores” (Vera Vila, 2005, p. 28) para hacer conocer su pensamiento, su arte su obra política y hasta comercializar nuevos productos de manufactura personal. Estos espacios son donde los grupos de juventud crean una nueva ciudad se juntan y se convierten en:

Conocedores de los códigos publicitarios y totalmente conscientes que la publicidad es un mensaje interesado al servicio de los anunciantes, los y las jóvenes ponen en cuestión, más que otros públicos, las estrategias y comunicaciones comerciales de todo tipo. En general, no les gusta reconocer que la publicidad les influye, pues se consideran independientes, auténticos (Muela, 2009, p. 184)

4.3.1. Un espacio amable y adecuado para el ciclista

Cuando los jóvenes actores pasan de la delgada línea de sus espacios acomodados y de aceptación, llegan a toparse con la realidad por la que están defendiendo sus derechos y convirtiéndose en nuevos actores políticos y de pensamiento.

En el caso de los artistas urbanos y de las asociaciones juveniles de “bicileteros” de la ciudad de Quito, estos deben proponer mediante encuentros con representantes del municipio para ser escuchados, o en su defensa tatuar la ciudad con graffitis que liberan los pensamientos hasta marchas o rondas nocturnas para que sean tomados en cuenta.

En el caso de los artistas urbanos, como se mencionó en capítulos anteriores. Ellos han logrado ajustarse a las leyes y normas que rigen una ciudad de manera discreta y agradecida. Cada uno de los “graffiteros” de Quito han detenido su marcha independiente para formar colectivos artísticos y poder afrontar la realidad de las legislaciones que permiten a cada colectivo otorgándole cierta cantidad de pared, piso o hasta grandes fragmentos de sitios públicos recreacional como lo es el caso del parque Río Tortuga ubicado en el sector de la Plaza de Toros.

De esto se puede decir que el Estado, como ente regulador, en la realidad ha tenido que montarse frente a los artistas y colectivos independientes para que los mismos se encierren en las leyes conformándose como grupos autorizados frente al municipio de la ciudad y convertirse en actores sociales con el resguardo que no buscan en los anteriormente mencionados espacios de aceptación que ellos mismos manejan de manera libre.

Ahora, en el caso de los bicicleteros y usuarios de la bicicleta en la ciudad de Quito, se ha llegado a una denominada “problemática vial” que desde hace diecisiete años atrás se ha venido llevando responsables de accidentes y responsables de esta desatendida legislación que no colabora con todos aquellos pertenecientes a usuarios de “ciclorutas” dejando de lado el espacio adecuado para este medio de transporte individual.

Para esto, los colectivos o grupos de usuarios de la bicicleta han tenido que mostrarse hostiles frente a la Alcaldía Metropolitana, por no ser tomados en cuenta y por cada uno de los compañeros bicicleteros que perdieron la vida por la imprudencia de conductores y por la falta de vías para bicicletas en la ciudad.

Unos datos publicados por el diario El Comercio dice que:

Según datos de la secretaria de movilidad, en los últimos 15 años, en la ciudad de Quito, se han constituido y habilitado 63.6km de vías para el

tránsito de ciclistas. De estos, el 20% (12,7km) de la red es utilitaria, el 57% (63,3) es de tipo mixto y el 23% (14,6km) es recreativa. La red vial de Quito está formada por 4148km. (2012)

Lo que los activos ciclistas han estado defendiendo desde que las denominadas “ciclovías” empezaron su normal funcionamiento e irrespeto por parte de los usuarios automovilísticos han sido nuevas planificaciones para el respeto mutuo entre usuarios preferenciales de auto o bicicleta. Entre esto tenemos la planificación y diseño favorable a la movilidad sostenible, en las que las ciudades deberían dar prioridad a un diseño urbanístico que beneficie los modos no motorizados y una regularización de uso de coche en la ciudad para evitar cualquier tipo de inoperancia al moverse de un punto a otro en el Distrito metropolitano.

El Municipio de Quito al verse obligado a reformar ciertas leyes de movilidad y entender la lucha de varios ciclistas en la ciudad han podido llegar al acuerdo el que escrito en Ley Orgánica de Transporte Terrestre, Tránsito y Seguridad Vial capítulo uno “De los actores de la seguridad vial” en la sección tres de “los ciclistas y sus derechos” del mes de diciembre del 2009 se ha podido llegar a:

Art. 204.- Los ciclistas tendrán los siguientes derechos:

- a) Transitar por todas las vías públicas del país, con respeto y seguridad, excepto en aquellos en la que la infraestructura actual ponga en riesgo su seguridad, como túneles y pasos a desnivel sin carril para ciclistas, en los que se deberá adecuar espacios para hacerlo;
- b) Disponer de vías de circulación privilegiada dentro de las ciudades y en las carreteras, como ciclovías y espacios similares;
- c) Disponer de espacios gratuitos y libres de obstáculos, con las adecuaciones correspondiente, para el parqueo de las bicicletas en los terminales terrestres, estaciones de trolebús, metrovía y similares;
- d) Derecho preferente de vía o circulación en los desvíos de avenidas y carreteras, cruce de caminos, intersecciones no señalizadas y ciclovías;

- e) A transportar sus bicicletas en los vehículos de transporte público cantonal e interprovincial, sin ningún costo adicional. Para facilitar este derecho, y sin perjuicio de su cumplimiento incondicional, los transportistas dotarán a sus unidades de estructuras portabicicletas en sus partes anterior y superior; y,
- f) Derecho a tener días de circulación preferente de las bicicletas en el área urbana, con determinación de recorridos, favoreciéndose e impulsándose el desarrollo de ciclopaseos ciudadanos.

A todo esto se puede llegar a decir, que el municipio centró su interés desde el año de la ley dispuesta hasta ahora, para dar conformidad a cualquier tipo de usuario que desee utilizar la bicicleta como un medio de transporte.

Los espacios brindados para los nuevos ciclistas y jóvenes que se mantienen en pie de pensamiento han llegado a ver cambios favorables para el uso del medio de transporte no convencional. A esto el municipio también llegó a colocar la “BiciQ” que son espacios utilizados para que el usuario de bicicleta pueda obtener de manera gratuita un transporte que sea utilizado por un número de tiempo que ha sido un cambio enorme destinado en cierta parte a la ecomovilidad de la ciudad y para continuar con el proceso de brindar al usuario un espacio amable y adecuado al ciclista.

4.4. Ciclovías: galerías ideológicas

La apertura a nuevas rutas y vías de acceso y movilidad para los usuarios de la bicicleta ha llegado a ser un primordial paso de evolución para la ciudad con nuevos campos de pensamiento en el habitante de la ciudad. Desde que el uso de las “BiciQ” dejaron de valer veinticinco dólares al año y pasar a tener una inscripción gratuita han hecho que varias personas de del sector público y privado, estudiantes de colegio hasta universitarios y trabajadores informales llegasen a utilizar este medio de transporte opcional que el municipio de la ciudad añadió al transporte cotidiano como una opción al problema de tráfico en la ciudad.

Las nuevas rutas de acceso que se implementaron para cruzar de calles principales a otras fueron a través de varios parques y de ciertos callejones en la ciudad que hoy en

día se han convertido en un problema por la forma en la que se acortaron ciertas calles de desfogue por el mal planteamiento de construcción.

Las pequeñas calles que se encuentran en sectores como la Floresta (Calle Lugo n24-250 y Guipúzcoa) se empezaron a convertir en lugares de reunión para los ciclistas y artistas urbanos de Quito.

Esto llevó a impulsar negocios de artistas independientes y venta de ropa donde muy cerca de estos se concentraban los graffiteros con sus permisos por parte del municipio para darle vida a las paredes que estaban llenas de pensamientos y colores que encerraban frases de antaño o se convertían en los rostros de los mismos artistas que estaban adheridos a las bicicletas para mover su arte por cada una de las calles de la ciudad.

Bar “La cleta” en el sector de la Floresta



Figura 4.

“La Cleta” en la noche, ubicado en las Calles Lugo y Guipúzcoa.
Fotografía de Villavicencio A. 2014

Otro ejemplo de ciclovías que empezaron a convertirse en galerías ideológicas es en el sector de la Plaza de Toros, donde está un tributo a un joven artista y ciclista

llamado Sebastián Muñoz que se convirtió en el icono de un nuevo movimiento ideológico en base a las leyes de tránsito. En el largo camino por el parque que cruza las calles 10 de agosto, Av. Amazonas y Seis de Diciembre se puede ver como se ha plasmado la fuerza ideológica de cada uno de los compañeros artistas y movimiento ciclero que recuerdan al compañero caído.

Mural conmemorativo a Sebastián Muñoz Parque de la isla Tortuga



Figura 5.

Obra realizada en el año 2013
Fotografía de Villavicencio A.2014

Atreverse a decir que la ciudad de Quito no está llena de tatuajes, es una forma de compactar las mentes y decir que cada uno de los graffitis desde la época revolucionaria hasta los días de hoy es solo hacer la mirada pequeña y no entender que cada una de los “dibujos o palabras rayadas” que adornan la ciudad es dejar de lado siglos de pensamiento ideológico que fue en vano.

Leo los graffitis también como textos fuertemente anclados en la vida cotidiana, como registros de los distintos acontecimientos que sorprenden y se confunden con la vida social; ellos irrumpen cubriendo las paredes de la ciudad como archivos transitorios de la memoria colectiva, y se muestran como manifestaciones textuales que van comentando, haciendo contrapunto, dialogando o riéndose del discurso

oficial o establecido. Así los muros se cubren de graffitis de manera paralela al desarrollo de acontecimientos importantes y del calendario oficial (Ortega, 1999, p. 34)

Cicloruta en el parque Isla Tortuga - Quito



Figura 6.

Ciclista pasando por el arte que forma parte del mural dedicado a Sebastián Muñoz
Fotografía de Villavicencio A. 2014

Las que llamaremos “galerías ideológicas” de ahora en adelante son cada uno de los esfuerzos de pensamiento que entes colectivos se han atrevido a colocar como un grano de arena en el imaginario de las personas; quienes, a su vez, cada vez que sienten la necesidad de quedarse observándolas, se dan cuenta que solo las pueden ver, no necesariamente en callejones y con insultos sino más bien, como un hecho erudito en un lugar que ha sido restablecido.

Entonces, a través de una larga lucha para que estos autores intelectuales sean escuchados y les sean entregados espacios de fácil acceso en una ciudad que está llena de venas que bombean información, sociedad y cultura, se ha obtenido una respuesta que se ha implantado en un proceso que se puede explicar a través de una cita de Alicia Ortega (1999, p. 25);

Me interesa destacar la necesidad de percibir y entender la ciudad como un texto que puede ser leído e interpretado; de hecho, como nos recuerda Roland Barthes, la ciudad habla a sus habitantes y nosotros permanentemente hablamos con ella en el momento mismo en que la habitamos, la recorremos y la miramos.

Parque Isla Tortuga y las llamadas “rutas ideológicas”



Figura 7.

La obra de los artistas urbanos fundida en la cotidianidad del parque de la Isla Tortuga.
Fotografía de Villavicencio A. 2014

4.5. Una ruta memorable: Sebastián Muñoz y su plástica en movimiento

Según el artículo de Diario El Telégrafo la madrugada del 22 de marzo del 2013, mientras andaba en su bicicleta un accidente de tránsito se llevó la vida de Sebastián Muñoz (31 años), ciclista y artista comprometido con la comunidad, activista del ciclismo urbano que promovía el uso de la bicicleta como medio de transporte, fundador del colectivo “Andando en Bici Carajo”. Él fue impactado por una camioneta Chevrolet de placas PBZ 1918 perteneciente a la empresa de seguridad SEGRES CIA. LTDA, la cual brinda servicio de Seguridad de Valores al Sistema Trolebús y transporte del Municipio de la ciudad de Quito. El vehículo era conducido por Moreno Cacuango Edwin Patricio, con sospecha de que el recorrido que realizaba

el auto en ese momento estaba fuera de su circuito habitual de trabajo, por la Avenida Galo Plaza Lasso y Calle Capitán Ramón Borja, dirección Norte Sur, a exceso de velocidad (2013).

Anteriormente se estipuló que Sebastián llegó a convertirse en uno de los iconos inmutables de las calles de Quito. Bajo el seudónimo de “EGON1” se transformó en un artista que transmutaba a las personas en animales (en especial los cuyes) y a él en seres fantásticos que se mantienen atado a una bicicleta.

Fue uno de los principales motivadores para que se escuche la palabra de la nueva ola de ciclistas en el Distrito Metropolitano de Quito y lamentablemente tuvo que convertirse en la víctima, el que a ojos de sus compañeros era quien mantenía viva una ideología y proponía esa escapatoria a lo cotidiano.

El arte urbano de las principales ciclorutas y vías de desfogue de la ciudad están plasmadas por la plástica que un simple ciudadano quería brindar a la urbe contenedora de estrés y arrebatarnos de la simple monotonía, darles ese acercamiento al pensamiento de un habitante libre, o como simplemente lo menciona Rodolfo Lugo-Ferrer en su archivo de estudio “Mirar y comprender una obra de arte”:

El acercamiento a una obra de arte va a depender de varios factores, que nos llevan a una interpretación, que puede ser objetiva (intelectual) o subjetiva (sentimental). Esta última, considero, es la que debe tener la supremacía, pues el arte es interpretación individual entre el artista-obra y entre obra-espectador. (2014, p. 1)

La plástica en movimiento es a lo que personalmente se le ha denominado a su nexo entre el graffiti, la bicicleta y la ciudad.

En épocas anteriores, por el hecho de rayar paredes y escribir a modo de protesta, una frase que dejaba al descubierto un acto de rebeldía, los jóvenes eran llamados revolucionarios o alborotadores. Eran tachados de marginales por el ejercicio de la expresión de un discurso, que se encuentra en total contrapunto con lo estipulado en la ley y con los actos de moralidad urbana.

La idea de la comunicación que se utiliza en las calles ha sido acoplada a la noción de que a la ciudad es un punto de alta concentración e interacción de personas que la

circulan, habitan y dominan; conforma un tejido constante de lenguaje social, convirtiéndose en el escenario natural donde se generan cruces de la más diversas y posibles construcciones de relación proxémica, quinésica, sonora, de mensajes, tanto publicitarios, señaléticas, textuales y discursivos. Y siendo por esto que las nuevas formas de expresión los lugares de nueva interacción comunicativa están en las mismas venas de la ciudad, donde los actores sociales como Sebastián se aglomeraron y utilizaron el vacío silencioso de una pared, para que un discurso que sea contemplado. Atreviéndose a decir que es una forma de unir a la ciudad con los ciudadanos que cambiaron su mente y ahora utilizan las rutas como ciclovías y parques como una ruta de escape, que maduran la idea de ser galerías ideológicas de arte plástico en movimiento.

CAPÍTULO 5

REALIZACIÓN DEL VÍDEO DOCUMENTAL “SER LIBRE”

5.1. Preproducción

Para el inicio de la preproducción del documental “Ser Libre” homenaje póstumo a Sebastián Muñoz se debe tomar en cuenta el camino de la producción desde sus más pequeñas necesidades, donde se pueda rescatar todos y cada uno de los procesos comunicativos que tiene como fin pertenecer a un registro audiovisual permanente de un actor artístico político y cultura de las calles de Quito.

Lo primero a tener en cuenta es la necesidad de contar, de compartir una idea, un sueño, una historia, una realidad, dar una crítica, pero antes se debe tener la necesidad de comunicar aquello que se da como una preocupación esencial, de gustos, disgustos o una gran relevancia.

Teniendo esa necesidad ya se puede empezar creando la base de cualquier producción audiovisual, para esto se recurre a la forma más esencial para dar vida a un documental.

5.2. La idea

La idea es el motor que genera la necesidad de contar una historia. Es la que motiva, provoca e incita a compartir ese algo que permanece y da vuelta al motor de la realización y transformarlo en actos visibles a través del producto. En el caso de “Ser Libre”, la idea nació a partir del homenaje a un personaje de la ciudad de Quito quien, en vida fue, Sebastián Muñoz, activista y ciclista urbano. En la idea se describiría de forma superficial, cuál era la intención del documental: homenajear y recordar a alguien que vivió bajo ciertos preceptos y ayudar a su familia y amigos en la lucha por la justicia ante el accidente ocurrido en las calles de Quito, que causó la muerte de Sebastián, a través de la difusión de un producto audiovisual sobre su vida. Esa idea se pudo trasladar al mensaje audiovisual, al vídeo.

La producción documental tiene como objetivo reflejar fielmente la realidad, por el hecho de componerse de material obtenido a partir de una temática histórica específica. En la cual se retribuye a cada acto dramático para proyectar hechos reales tratando, en

lo posible, de no retratar otra realidad que vaya a afectar a la idea original, la respuesta del espectador o la de la opinión pública.

Para poder llegar a una limpia producción de detalles audiovisuales se debe tomar en cuenta al público que transportará la realidad de manera más abstracta. La clave del documental, es llegar hacia un público objetivo, lo cual, facilitará el hecho comunicativo.

5.2.1. Guion

El guion es el esqueleto que sostendrá al cuerpo visual a partir de la idea, donde sistemáticamente se lleguen a tocar temas relacionados con la intención del mensaje y transformándolos en hechos visuales, a partir de los cuales se irá creando nuevos escalones en el camino estructural de la producción.

Existen dos fases para distinguir la elaboración de un guion: el primero es el guion literario, aquel que describe lo que se mostrará y escuchará en nuestro vídeo. Involucra división por escenas, acciones de personajes o eventos, diálogo entre personajes, así como breves descripciones del entorno. Un buen guion literario tiene que transmitir la información suficiente para que, quien lo lea, visualice la película: cómo transcurre el diálogo, cómo actúan los personajes y con qué objetos interactúan, aunque sin especificar todavía los pormenores de la producción; la segunda fase del guion es, el guion técnico, donde se detallan las secuencias y los planos, se ajusta la puesta en escena, incorporando la planificación e indicaciones técnicas precisas: encuadre, posición de cámara, decoración, sonido, playback, efectos especiales, iluminación, etcétera.

En la producción del documental, no se puede tener tal precisión que permita planificar a la perfección un rodaje, ya que los hechos transcurrirían sin la intervención de los realizadores. Así que un guion para documental se debe elaborar como una referencia para poder tratar diferentes temas en entrevistas y conversaciones, pero en los hechos de acción viva, la cámara simplemente va a seguir a los personajes a través de su cotidianidad.

Cuando ha terminado la fase de planificación, el guion quedará de esta manera, sin embargo, está sujeto a cambios, en el caso de que sea necesario para cumplir con la coyuntura y la disponibilidad de personajes:

Tabla 1.

Guion del documental “Ser Libre”

SER LIBRE			
SEC.	IMAGEN	AUDIO	
		Sonido	Texto
Esc. 1 EXT DIA	Paneo Imágenes de las Grafitis de Sebastián Muñoz, intercalado con tomas de la preparación a la marcha de la Av. 10 de Agosto y Checa, el día 26 de febrero de 2014 con tomas de la marcha.	Ambienta 1	
EXT DIA	Primer plano de Pablo Ortiz.		Pablo: habla sobre el movimiento ABC y algunas de sus funciones.
Esc. 2	Desde la perspectiva de un ciclista atravesando la ciudad, intercalado con primeros planos de obras de arte urbano.	Música suave de fondo (drum & bass).	Voz en off: “Sebastián y su galería en movimiento. En el tramo de pared, dentro de la ciudad, sin uno darse cuenta, se puede encontrar una gran cantidad de símbolos, objetos y garabatos que son el pensamiento de cualquier anarquista, joven, loco o artista. Pero son muy pocos los que plasman en graffiti y se convierten en un bonito recuerdo sobre una pared. A través de las paredes del distrito, se puede sentir el ir y venir de un joven quiteño al que todos se refieren como el Sebas. Uno más de todos, como amigo: genial, como artista: un genio, y como hijo: un recuerdo. Es así como al recorrer las vías de escape, uno se encuentra en un espacio que está dedicado a la memoria de Sebastián Muñoz. Un artista quiteño y activista de la bicicleta. Donde uno encuentra recuerdos infinitos sin saber la verdadera historia de una galería de diferentes artistas urbanos que va y viene como si desaparecieran en el fondo de una inmensa ciudad”.
Esc.3 INT DIA	Plano medio de la madre de Sebastián Muñoz.		Elsi Proaño: Responde a preguntas sobre las acciones judiciales que se han tomado y se tomarán en torno al caso de Sebastián.

	Plano general del despacho del abogado junto a los amigos y familia de Sebastián.		Abogado: Declara acerca del caso de Sebastián, sobre su impunidad y las falencias del proceso judicial, ante varios medios públicos.
	Primer plano de Christian Medrano.		Christian Medrano: Declara acerca del caso de Sebastián, sobre los hechos del día 22 de marzo de 2013, el accidente de Sebas.
Esc. 3 EXT NOCHE	Plano general y tomas de la pintada callejera	Ambienta 1	
	Plano medio de Pablo Ortiz y algunos policías.		Pablo Ortiz: dialoga con la policía para continuar con la pintada u la marcha por justicia en la Av. 10 de Agosto y Ramón Borja del día 22 de marzo de 2014, un año después de la partida de Sebas.
	Primer plano de Elsi Proaño madre de Sebastián.		Elsi: ofrece palabras de aliento durante esa misma noche.
Esc. 4 EXT DIA	Plano subjetivo de ciclista por la ciudad.	Música suave de fondo.	Voz en off: “La bicicleta se ha convertido, no solo en una herramienta para la movilidad, sino también en muchos temas de denuncia y libertad. Apareciendo así, nuevos colectivos, que se están consolidando a través del uso de este medio de transporte al transformarlo en un medio de comunicación. Dando paso a su inserción a través del arte y al mismo tiempo de apropiación simbólica de las calles y avenidas de la ciudad.”
Esc. 5 INT DIA	Plano medio de la hermana de Sebastián en las oficinas de Neural.		Berenis Muñoz: Habla sobre lo que es SER LIBRE y el recuerdo de su hermano.
Esc. 6 INT DIA	Plano general de René Unda en las oficinas del SINAJ.		René Unda: responde preguntas relacionadas con el tema. Preguntas: -¿De dónde surge la necesidad de la aparición de un nuevo grupo social y sus distintas expresiones artísticas? -¿Cuál es la asociación que existe entre el arte y las culturas urbanas? -En el caso de los nuevos grupos ciclistas ¿Cómo se configura al uso de la bicicleta como forma de expresión y referente simbólico?

			<p>-¿Cuáles son las posibilidades enunciativas del uso de la bicicleta en el contexto actual de la movilidad sustentable y responsable?</p> <p>-¿Qué recursos moviliza la memoria de Sebastián?</p>
Esc. 7 INT NOCHE	Serie de entrevistas en primeros planos y planos medios a algunos familiares de Sebastián Muñoz.		Mauricio Romero (tío de Sebastián): Habla sobre Sebastián, su personalidad, anécdotas y recuerdos.
	Se intercala los testimonios con imágenes de algunas de sus obras.		Kevin Romero (Primo de Sebastián): Habla sobre su relación con Sebas, el contacto que tenía con su arte y su movimiento.
			Martha Proaño (Tía de Sebastián): Cuenta de su experiencia sobre el arte urbano de Sebas, también sobre políticas públicas relacionadas con el movimiento Andando en Bici Carajo.
			Berenice Muñoz (Hermana de Sebastián): La hermana de Sebastián responde algunas preguntas sobre sus experiencias con él y sus recuerdos de infancia.
			Elsi Proaño (Madre de Sebastián): Responde a preguntas sobre el crecimiento de Sebas y sobre el apoyo que le dio en su desarrollo como artista urbano y miembro del colectivo ABC.
Esc. 8 EXT NOCHE	Texto en pantalla de palabras de Sebastián acompañadas de las últimas escenas en vídeo existentes de Sebastián andando en bicicleta por la ciudad durante la noche.		<p>Voz en Off: “Tras un año de la pérdida de Sebastián, todavía se puede ver en las calles sus humanos disfrazados de cuyes. O a él con sus amigos viajando en una bicicleta por los lugares donde más concurría. Murales que destilan su manera de vivir, un homenaje a su vida.</p> <p>El recuerdo de sus manos manchadas de pintura sobre los manubrios de una bicicleta es la memoria de una ciudad movediza, y en constante transformación. Que es activa desde su gente.</p> <p>El ser libre es ir por cualquier lado dejando en todas las personas la fuerza de hacer lo que uno quiere, sin regresar a lo cotidiano.</p>

5.2.2. Fotografía en el documental

La fotografía es en última instancia una forma de documentar la vida de las personas. Se une a las creaciones artísticas y se a todas aquellas creaciones que son manipuladas, puesto que siempre están refiriéndose a algo o a alguien.

En el caso del video documental "Ser Libre"; la fotografía es el punto esencial para encasillar cada uno de los elementos, y los aspectos que han encerrado el nombre o los actos que Sebastián dejó como un nuevo concepto de ver la ciudad, la bicicleta y la lucha de su familia dentro de este sin fin de ideas, que deben adaptarse a un guion, sin dejar de lado la idea principal del documental.

Hablando de manera mucho más estricta, se considera que la fotografía entra a convertirse en la manera más antigua de documentar la vida humana y la historia. El concepto de fotografía documental se refiere a lo que se llama fotografía social, documental social y testimonial: La idea es que el cine debe orientarse hacia lo real, a causa de su "base fotográfica", que le permite convertirse en testigo y documento, por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara. De ahí su vínculo íntimo, no ocasional, externo con la realidad; y de ahí también una vinculación natural debida al estatus mismo del medio (Casetti, 1999, p.31-51)

Para el documentalismo social, en cambio, aunque comparta las técnicas de realización con el fotoperiodismo, se interesa siempre por los espacios y condiciones del hombre en sociedad. No está atado a lo circunstancial y por lo tanto constituye una reflexión, un intento de comprender y, naturalmente, de mostrar al hombre en sus momentos. Dicho en otros términos, no depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria.

Otro aspecto fundamental de la fotografía en el aspecto documental, quizá una de sus condiciones ineludibles, es la no manipulación de las situaciones. Esto muchas veces no es bien comprendido, pero vale la pena argumentar por qué las puestas en escena constituyen antes que nada una falsificación y solo expresan eventualmente la incapacidad del fotógrafo para alcanzar sus objetivos, aunque el resultado sea estéticamente agradable y el mensaje convincente.

Dentro del trabajo documental, el homenaje fotográfico que se hace en “Ser libre” a través de una dirección fotográfica se ha podido conseguir estructurar la idea original hacia los fotogramas, donde los colores, los encuadres y cada uno de los elementos se fueron fusionando para crear una historia hacia el esquema del documental, solo mediante la fotografía.

El documentalismo es tan legítimo como cualquier otro género y, por lo tanto, no se encuentra en una escala por debajo del arte ni necesita ser calificado de esa forma para lograr el lugar que le corresponde entre las actividades humanas.

5.2.3. Storyboard

El storyboard es el conjunto de imágenes que son dibujadas o expresadas en secuencia con el fin de visualizar una animación o cada una de las tomas que se van a realizar siguiendo el guion y el trabajo documental de la fotografía, donde el o los personajes estén interactuando.

Se puede decir que el storyboard es el guion gráfico, que permite la previsualización del trabajo de rodaje antes de ser terminado. El storyboard es donde se plantean todas y cada una de las ideas principales del guion técnico y el guion literario, cada detalle en cada una de las escenas se dejan en claro para pasar al trabajo con actores o requerir los espacios de locación que se den para el trabajo documental.

Las formas para realizar un storyboard llegan a variar entre sí, dependiendo del uso que se le vaya a dar, ya sea para un video de ficción, una animación hasta llegar a formar parte de los accionares de una producción comercial y publicitaria. La idea del storyboard es esbozar una idea de figuras, así que, el trabajo artístico en el mismo puede pasar simplemente desde un mero trazo hasta complejos trabajos artísticos de diseño. Esto según el requerimiento del director y guionista.

El storyboard del documental “Ser Libre” se separa en secciones que van desde la introducción, hasta las conclusiones, pasando por las entrevistas y los planos de paso que están ambientados en la ciudad y los espacios públicos utilizados por los artistas urbanos y los ciclistas:

Storyboard del documental "Ser Libre"

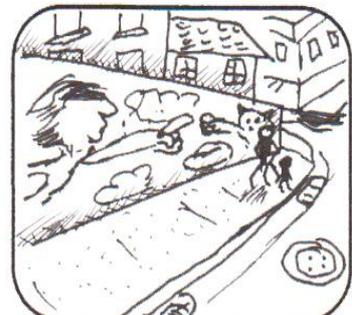
EXT. DÍA. Calles de Quito



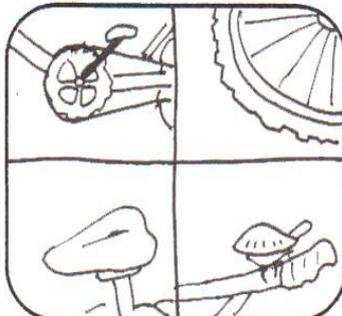
Protesta del 2 de febrero 2014



TÍTULO



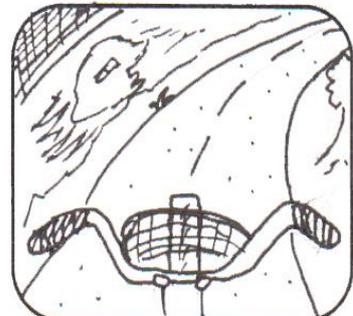
(Intercalado) obras de arte urbano



(Intercalado) partes de la bicicleta.



Pablo Ortiz nublado



Plano subjetivo: Calles de Quito y arte urbano

INT. DÍA. Despacho



madre de Sebastián habla



Alexander habla



Christian Mejicano habla

EXT. Noche. Calles de Quito



Pablo habla a la policía



Gente pinta en el piso



Madre de Sebastián habla

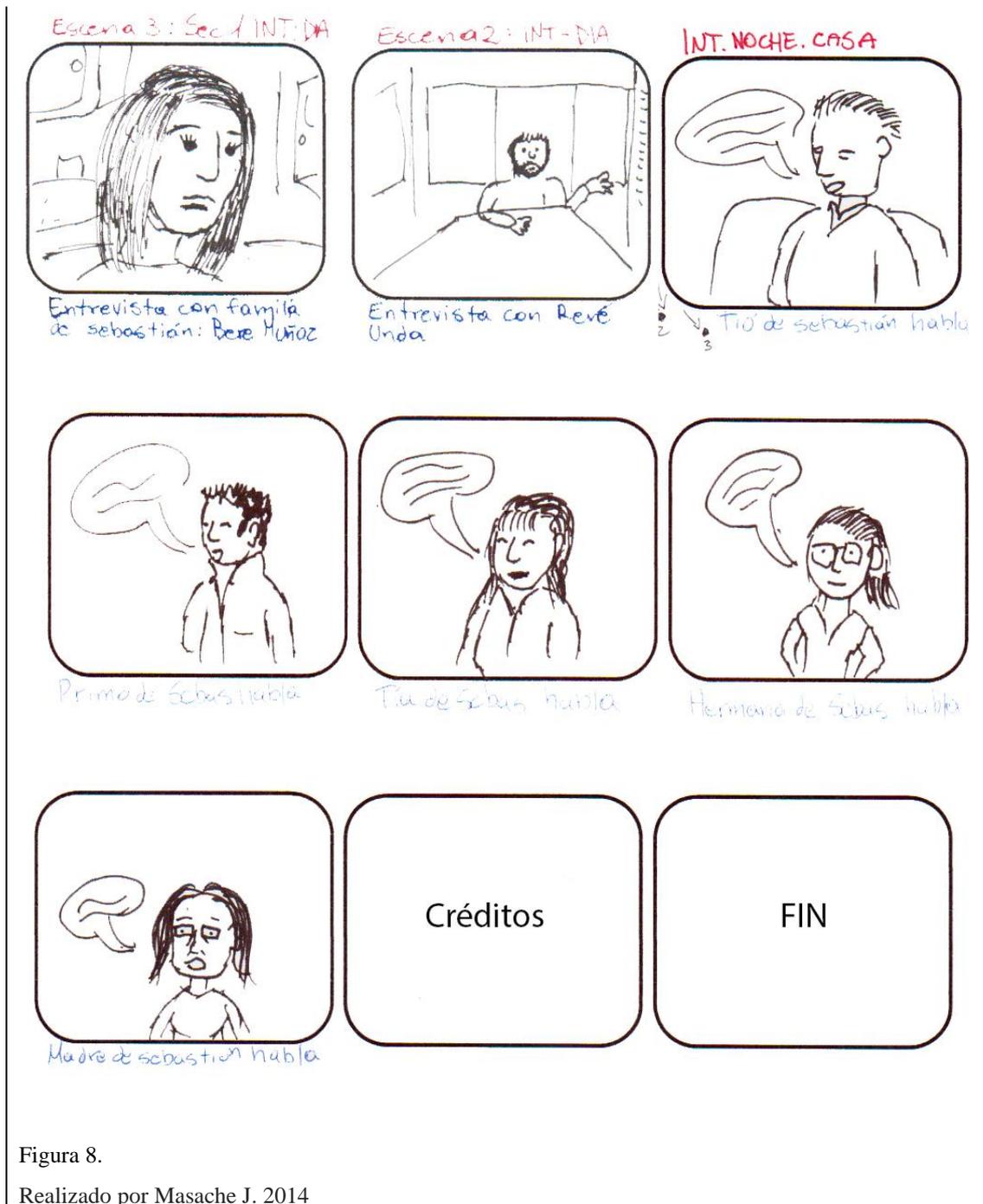


Figura 8.

Realizado por Masache J. 2014

5.2.4. Plan de rodaje

Con los anteriores elementos tomados en cuenta dentro del guion y el storyboard se empieza trabajar en el plan de rodaje Es la fase donde vemos todas las necesidades y dificultades que nos encontraremos, después durante la grabación. De esta manera se intenta solventar todos los problemas que puedan surgir después.

En el plan de rodaje del documental a Sebastián Muñoz, el equipo se ha centrado en solventar cada uno de los problemas técnicos y de rodaje paso por paso para tener en cuenta cada una de las escenas a rodar en tiempo indistinto, sin dejar de lado la esencia del producto y no olvidar el esquema inicial a convenir que es el guion ya realizado.

El plan de rodaje es el material que realiza el ayudante de dirección y consiste en desglosar el guion paso por paso y departamento por departamento. De esta manera se puede llegar a saber qué tiempo se necesitará para grabar cada una de las secuencias.

En el caso de la dirección un plan de rodaje escrito no ha sido la necesidad primordial, pero más allá de eso se conserva como archivo las escenas a filmar en la locación con sus pertenecientes estados de realización. Como ejemplo se puede hablar de la experiencia en un conversatorio con el grupo “ABC” Andando en bici Carajo y el mediador por parte del centro de Investigaciones CINAJ Rene Unda:

Tabla 2.

Plan de rodaje del documental "Ser Libre"

Día de rodaje	Día 10 (26-mar-2014)
Número de secuencia	1
Localización	"La Cleta"
Personajes	Rene Unda, Cristian Medrano, Berenice Muñoz
Material Técnico	Audio Tascam y Cámaras de video
Citación Actores	11:00 AM
Citación Equipo Técnico	10:00 AM
Producción	Pánico Films Ec.
Cámara	Javier Masache y Alejandro Villavicencio

Elaborado por: Masache J. y Villavicencio A.

Tabla 3.

Bitácora de rodaje del documental “Ser Libre”

Inicio de plan de rodaje	05/07/2013
Permiso de la familia de Muñoz para la realización del documental	08/10/2013
Lanzamiento del Teaser “Ser Libre” en redes sociales	07/11/2013
Lanzamiento del Piloto “Ser Libre” en redes sociales	07/11/2013
Creación de guion	20/11/2013
Tratamiento de guion y desglose	8/01/2014 – 15/01/2014
Primer rodaje en marcha “Ser Libre”	26/02/2014
Inicio de trabajo conjunto al CINAJ	06/02/2014
Conversatorio con “ABC” Movimiento Andando En Bici Carajo y CINAJ	15/03/2014
Segundo rodaje	02/04/2014
Entrevistas amigos de Sebastián	12/05/2014
Entrega de conversatorio de CINAJ y ABC	23/06/2014
Final de entrevistas familia Muñoz	25/08/2014
Edición de Producto	05/09/2014
Inicio de trabajo de difusión del documental	01/10/2014

Elaborado por: Masache J. y Villavicencio A.

Para esto se debe tener en cuenta una nueva herramienta que se liga a la estructura del guion, con esto se refiere a la hoja de desglose, donde se harán breves resúmenes de las secuencias. Hacer el desglose de una secuencia es leer entre líneas, no quedarse con lo que lees sino ir más allá.

El plan de rodaje se puede hacer de manera analógica con la hoja de desglose estándar o con un software propio para este trabajo.

Una vez desglosado el guion se reparte a cada uno de los departamentos. Para poder ampliar las necesidades de cada uno. Una vez terminada esta fase se lleva a cabo lectura de guion al igual con cada departamento. En esta lectura se da la se puede hacer la primera idea del documental, donde se toma notas cada duda para ser resueltas de manera mucho más amplia y de manera eficiente. De esta manera se puede llegar a calcular el tiempo que se utilizará para todas y cada una de las escenas.

El guion desglosado por tiempo y locación han ayudado que el documental Ser Libre se dé a manera de una cronología según los sucesos a ocurrir en la vida de las personas que han rodeado a Sebastián, dando tiempo al equipo de producción de preparar con anterioridad cada parte a ser filmada y dando espacios para reuniones de producción y búsqueda de material para investigación. El plan de rodaje, dará lugar a la orden de trabajo ya en la fase de producción de la obra que se vaya a realizar.

5.3. Producción

La producción del video documental empieza cuando los anteriores esquemas de la preproducción han llegado a su fin, la importancia de cada uno de los anteriores herramientas de trabajo abren campo para que las nuevas propuesta de trabajo lleguen a cumplir ciertos estándares visuales que entraran dentro del producto y que serán una forma de reforzar el trabajo hasta llegar a su etapa de posproducción.

Después de tener el guion o una idea de cómo se verán cada una de las tomas, se ha dado un poco de libertad a os espacios donde se da una propia historia como lo es parques o lugares donde los artistas urbanos han dejado su señal.

Entre los diferentes esquemas de trabajo la producción documental abarcará desde el lenguaje audiovisual hasta lo que concierne al trabajo musical, pasando por la elipsis, su historia y los gustos de percepción del público analítico al que se lanza el producto desde que este es pensado.

Para la producción del documental se ha tomado en cuenta que cada uno de los requisitos para componer una obra visual encerrada dentro de la ciudad y los espacios de conveniencia se convirtieron en los hechos vivenciales que realzan la vida del documental, el trabajo musical es completamente original, queriendo envolver al espectador dentro de cierto gusto por lo urbano llevándolo por diferentes percepciones, nuevos caminos que al no ser recurrentes se transforman en espacios visuales nuevos, que pueden llamar la atención a futuro.

Dentro de la producción se ha dado mucha importancia al trabajo que realiza el Centro De Investigación De La Niñez Adolescencia y Juventud "*CINAJ*" de la Universidad Politécnica salesiana con el afán de expandir la investigación y difusión del producto final. Donde, de la mano de Rene Unda y su equipo de investigación se ha llegado a

componer al producto con el formato de documental social y así reforzar el trabajo al que se desea llegar tanto en el ámbito comunicacional de nuevas generaciones de espectadores y además de muchos grupos juveniles que están dentro del ámbito de la idea principal de producto hasta llegar a la difusión de las mismas.

5.3.1. Uso del lenguaje audiovisual en el producto

Este lenguaje consiste en la utilización de los recursos y convenciones para hacer este puente entre la realidad natural y este mundo enmarcado, y se utiliza el primer plano que funciona mediante una convención inherente, implícita a los recursos ya asimilados.

Es un primer plano de vista privilegiado inconscientemente el espectador acepta este recurso como si fuera el mismo convertido en un observador mágico que en cada momento se coloca en el punto de vista más interesante y si afectar al personaje que sigue actuando sin notar una mediación. Entre estos se comprende los puntos de fundido, donde se da una trasmisión de un momento a otro. La elipsis que da paso a los saltos temporales en la consecución de la historia y por último la música.

En el producto de Sebastián se utilizan los diferentes tiros de cámara como un recurso de viaje, algo que de la sensación de viajar en cada plano de transición entre la ciudad y los lugares donde ese nexo entre el arte y la movilización se juntan.

Los anteriores mencionados no son recursos naturales, sino más bien, transgresiones de las condiciones de visión y auditivas que serán inventadas para dar la sensación de vida que se requieren como convenciones asignadas a un común significado

La aparente semejanza de la imagen fílmica transmite una fuente de sensación natural que hace olvidar al espectador que los medios audiovisuales son solamente una articulación artificial de imágenes basada en la convención y por tanto, en el lenguaje audiovisual.

El hecho de documentar la historia, una persona (en el caso de Sebastián) o actuales sucesos es llegar a la mirada del espectador con el que se jugará el máximo potencial de uso, con la conveniencia de apearse a la realidad, hablando de recursos videográficos.

A pesar de esta naturalidad que hace que el espectador se pierda en el mundo de la película, el lenguaje audiovisual dentro del producto es una convención innegable, que a diferencia de la percepción del mundo real y la percepción de las imágenes del mundo del cine documental permiten al creador desarrollar su imaginación y emitir un discurso visual según el formato de creación.

Para el documental “Ser Libre” se ha utilizado recursos materiales de carácter profesional para plasmar a naturalidad los hechos que se verán a continuación. Cada uno de los recursos audiovisuales al alcance del equipo de producción, han venido a convertirse en los instrumentos con los que se desean admitir dentro de la mirada de los directores al auditorio que reflejara las sensaciones mediante este lenguaje persistente lleno de imágenes.

En el lenguaje audiovisual de un producto se debe tomar en cuenta la interpretación de las imágenes, que es el resultado que se ha obtenido teniendo en cuenta que no es una copia de la visión real y requiere una interpretación de sus convenciones para decodificar el mensaje.

Otra cosa que debe tomarse en cuenta en el lenguaje audiovisual es la percepción, donde se debe tener en cuenta que el cine afecta como un fenómeno natural. Los espectadores recrean sus ojos y oídos para comprender formas visuales y sensoriales que a su vez corresponden a cosas, seres y situaciones del mundo.

La maquinaria entera del cine, el cine como invento de la ciencia popular asegura que se pueda ver de nuevo y ver más, pero de la misma manera y esta naturalidad envía a una aptitud por parte de los espectadores que incluye la curiosidad y atención dentro de un horizonte reconocible.

Basado en la interpretación y la percepción, es donde existe la abismal separación que juega en un universo visual, que sin notarlo se adentra en las personas convirtiéndolas en parte vital de lo que se está llegando a requerir en el campo del lenguaje audiovisual.

5.3.2. Elementos técnicos necesarios

En lo que respecta a los elementos necesarios para la creación de un documental se puede hablar de varios factores que están inmersos en el trabajo de la producción para hacer que todo lo será observado tenga una interpretación y de la percepción que

acogerá al espectador como un ser vivencial de cuanto material gráfico y audiovisual pueda soportar.

En el campo de los elementos técnicos se encierran más cosas que los simples instrumentos técnicos y materiales para rodar un cortometraje, películas de ficción o un documental de cualquier gama de complejidades.

A lo que refiere el aspecto esencial de los elementos técnicos necesarios para la creación de un documental, es referirse a cada uno de los elementos que serán incluidos en una producción para darle más fondo, contexto, idea o simplemente son elementos que viajarán a través de los sentidos para llenar los espacios de las ideas que no pueden verse en el guion o a simple palabra en el comienzo de la idea que detona todo el trabajo de producción.

En el caso de “Ser libre”, se ha dado un rol a cada una de las personas que conforman el equipo de producción, se ha constatado varias veces la idea como un hecho, por el que se ha conseguido equipo humano y un equipo material videográfico, para poder empatar las necesidades y funciones de cada uno, de acuerdo al rol dentro del documental.

5.3.2.1. Color

El color proporciona mayor adecuación a la realidad, ya que el mundo se interpreta bajo tonalidades de coloración, y con una más amplia libertad para el juego de carácter creativo. Los cineastas del cine en blanco y negro, no obstante, llegaron a adquirir unos parámetros altísimos de perfección fotográfica, de contrastes entre luz y sombras y una sorprendente profesionalidad en el uso de la iluminación.

La luz, por tanto, es un elemento imprescindible para el lenguaje cinematográfico. Sin luz no hay cine. La iluminación crea sombras, arrugas, rejuvenece o envejece, crea efectos psicológicos del personaje. En función de donde se coloque, cambia la atmósfera de una película.

En lo que concierne al uso de color en el cine se puede denotar su utilidad: El color pictórico, que intenta evocar el colorido de los cuadros e incluso su composición; el color histórico, que intenta recrear la atmósfera cromática de una época; el color simbólico, en el cual usan los colores en determinados planos para sugerir y subrayar

efectos determinados; y el color psicológico, donde cada color produce un efecto anímico diferente.

5.3.2.2. *Encuadres*

Otro elemento técnico muy necesario para la producción son los encuadres. Estos son los límites que tienen cada una de las tomas, al igual que un cuadro, la lectura de proporciones se da encerrándolo todo en un espacio o campo visual referente.

El encuadre en el cine documental está completamente relacionado con el encuadre fotográfico, ya que este último es el precursor de la palabra. Sintetiza todo en un solo lugar. En la captura de la realidad exterior, elige y organiza cada uno de los elementos que formarán parte de la composición del contenido de la imagen, es decir, aquello que el fotógrafo sitúa dentro de la fotografía y la porción de escena que elige captar.

La profundidad y la perspectiva vienen a ser otra parte importante en lo que respecta al encuadre, ya que estos son las puertas al ojo del director y que hace entender que detrás de este hay un grupo de personas que tomaron la decisión de plantear una idea y crear una mirada diferente o completamente concisa de la realidad o las realidades que se desean crear en cada uno de los millares de fotografías en encuadre que contienen movimiento y un lenguaje visual correcto.

El denominado camera-stylo acuñado en los años cincuenta entra en el contexto del cine de la realidad haciendo que la cámara salga del trípode y se convierta al igual que un estilógrafo en mano, el propio punto de vista subjetivo del autor de la obra. Como resultado, el plano es fruto que se describe, en el espacio y el ojo de la cámara. Así como Alexandre Astruc (1948) explicó del cine de la época: ‘El cine actual tiene una nueva cara, ¿Pero quién nos puede decir? Simplemente usemos nuestros ojos’ (p. 19) el cine se apropia de la historia y la cuenta a través del ojo común.

El encuadre viene a sellar al plano y el propio estilo llega a convertirse en una nueva estética que reemplazaría la racionalidad de un autor que no encierra nada en un propio universo que es el de encuadrar su propia actitud frente a los hechos.

5.3.2.3. *Continuidad*

Existe una necesidad muy importante al momento de realizar una producción cinematográfica, la planificación. Una buena planificación, permite explotar los procesos creativos y expresivos antes de empezar el rodaje y la producción integral del trabajo final. Al realizar la planificación, se le puede dar una la continuidad deseada a un relato.

La planificación además, permite pulir en menor medida los detalles finales, reduciendo el presupuesto y el tiempo de la posproducción. Y en definitiva va dar un mejor acabado al resultado final. Para esto se debe hacer un plan de rodaje adecuado que deje planteado con anterioridad la continuidad de la que se viene hablando.

La continuidad entonces es una parte esencial de la producción y que tendrá como sus artífices a los realizadores y por debajo de ellos, a los actores o personajes que intervienen en la acción, y al equipo de producción que será encargado de dar forma a lo que se vive detrás de las cámaras durante el trabajo. Además, este elemento de la realización cinematográfica permite dar una coherencia a la narración a través de cortes y transiciones entre las acciones y trabajar con niveles del relato para dar una profundidad mayor a la historia.

Dentro de la continuidad, hay dos categorías que deben actuar sobre la imagen. La continuidad de posición, según la cual los elementos deben ubicarse dentro de la escena con mucho cuidado para evitar confusiones espaciales en la transición de cortes; y la continuidad de tiempo, donde se debe tomar en cuenta una relación entre la acción y el tiempo en función de la realidad que de lo contrario la temporalidad de la historia podría quedar plasmada de forma ilógica o irreal.

Es así que se puede brindar un mensaje tan claro como se pretenda. Enviar una versión de la verdad a través de una perspectiva, en especial, cuando se trabaja con el formato de documental, pues la continuidad es la que hace avanzar a la historia que es parte de un entramado mayor de la realidad y que debe impulsar al espectador a seguir mirando, incluso más allá de la última escena y de que los créditos hayan rodado.

5.3.2.4. *Cinética*

Lo que se relata es el elemento central de la temática, pero cuando se habla de cómo relatarlo y el ritmo que debe tener, se está hablando de la cinética y es tan importante como el elemento anterior. No se puede descuidar el compás con que las imágenes van apareciendo ante quien mira e interpreta un producto audiovisual. Los movimientos y las transiciones de un trabajo en vídeo tienen que tener su propio ritmo y su propia cadencia para poder imprimir emociones y sensaciones a través, no solo de la historia o la trama, sino también a través de una dinámica.

Esta mezcla de imágenes debe producir cierto efecto, y aquello que se desea comunicar está estrechamente relacionado, sino en función de, un público en específico que deberá ser establecido con anterioridad. La narración cumple la función de informar, pero aquello que llega a comunicar o expresar cierto sentido se ve afectado por otros factores, como el color, la velocidad y el ritmo. Por lo tanto, la cinética engloba un cierto poder sobre el espectador que puede conseguir el efecto deseado a partir de parámetros que están bastante claros: si se quiere transmitir una historia de forma pausada, suave, se deben usar planos largos y cada corte tendrá una duración más larga, mientras que si se desea una historia veloz, activa, con vigor, se tiene que usar planos cortos y cortes rápidos.

Bajo este precepto, se tiene que tomar en cuenta también, que el ritmo va marcado por la capacidad de interpretación del ser humano, se debe jugar con el material obtenido, para intervenir en la psicología del público. Los detalles se perciben mejor y más rápido cuando el objeto se encuentra cerca. Por ello, los primeros planos siempre serán más cortos, mientras que los planos generales necesitan de un mayor tiempo en pantalla para su interpretación. Siempre en proporción directa con la norma anterior.

Aunque parezca paradójico, los planos cortos pueden causar mayor tensión que los planos largos. Esto se debe a que los primeros planos tienden a generar mayor incertidumbre al no tener un contexto encuadrado. Entonces, una sucesión de planos cortos genera una mayor tensión que un gran plano general que permanezca más tiempo en pantalla. Sin embargo, la cinética no solo tiene que ver con lo visual, sino que también conlleva un trabajo a nivel auditivo y las imágenes deben ir acompañadas

de ritmos y cadencias de sonidos para crear un ambiente con cierto dramatismo involucrado.

La cinética, por tanto, es aquello que sostiene la historia a través del enlace que tiene con la imagen visual y lo auditivo con ciertos tiempos y compases que acentúan un mensaje a través de lo sensorial a nivel físico y sentimental.

5.4. Posproducción

Cuando todo el material ha sido recopilado. Todas las escenas grabadas, los audios grabados, y las fotografías tomadas. Es el momento de realizar el proceso de posproducción en el cual se organiza y sistematiza todo lo seleccionado como apropiado para la construcción del producto audiovisual. En el caso de los documentales, el material que se recopila tiende a ser mucho mayor que en los formatos de ficción, ya que la incertidumbre del realizador al enfrentarse ante la realidad tan amplia, resulta en la vasta extensión de grabación que debe ser categorizada y sintetizada según diferentes criterios por parte del o los editores y del interés que se quiere generar en el público específico.

Los criterios de los que se hablan, son muy numerosos y dependen mucho del estilo que se maneje, el material disponible, el público al que se dirige, la coyuntura histórica, los intereses involucrados y una infinidad de otras variables que van a ser las que den forma al producto. Sin embargo, las variables técnicas que se manejan para realizar la edición, son tres. La edición de vídeo, la edición de sonido y el diseño gráfico; estas serán explicadas en el apartado siguiente.

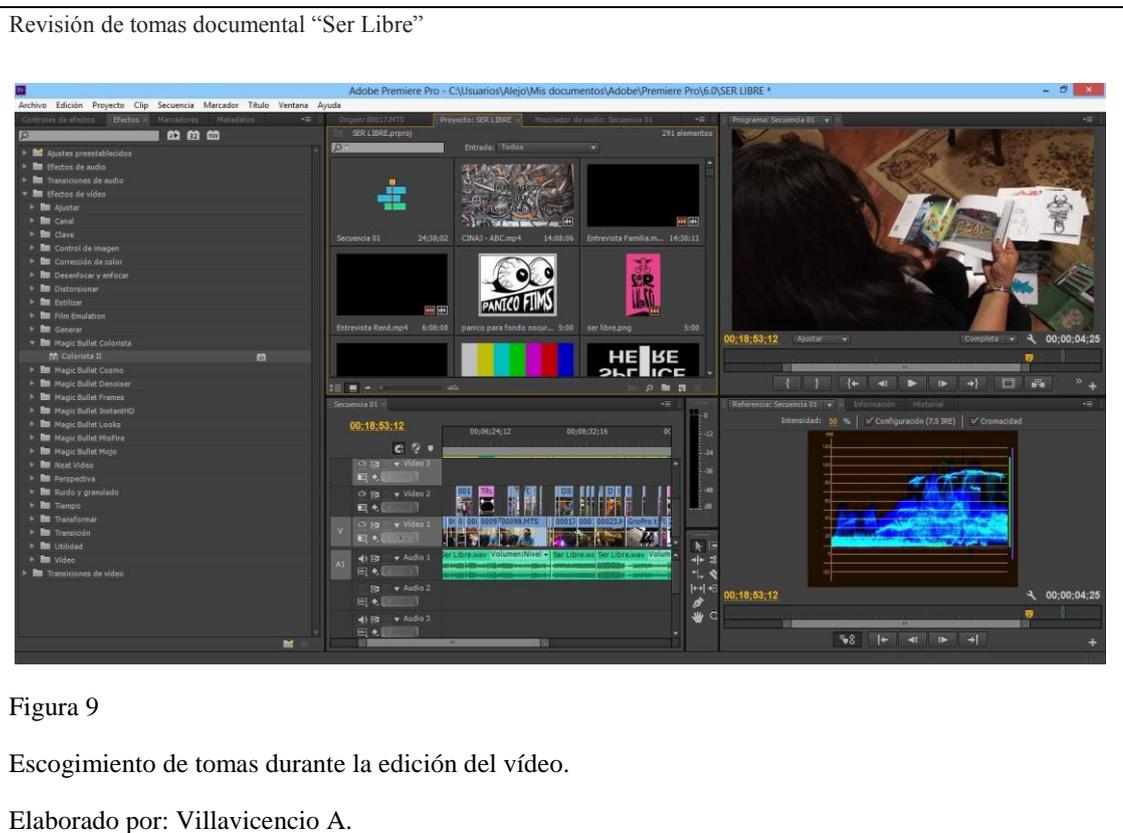
5.4.1. Edición

Este es el proceso más importante en la posproducción. Aquí están involucrados muchos factores y variables, como las que se menciona arriba para poder pulir el material obtenido y finalmente presentar un trabajo de buena calidad y, en el caso del formato documental, con un mensaje claro que invite al espectador a aprender más sobre un tema.

En esta etapa de la producción, las secuencias que se han grabado pasan por un proceso de selección que puede ser realizado por el director o, por un número de terceras persona. Cualquiera sea el caso, este proceso se facilita de forma contundente, si ha

existido una buena etapa de preproducción. Porque al tener un buen plan de rodaje, un guion o una escaleta clara que permita guiar al o los editores por una selección de secuencias en favor de la buena calidad del producto.

Para esto existen marcadores que se van realizando durante la producción y el rodaje en sí. Estos permiten tomar en cuenta un tiempo específico en cada secuencia para poder escogerla sin buscar demasiado entre el material. De esta forma se arma una estructura sólida que permita seguir con el resto del proceso de edición y poder afinar los detalles con precisión.

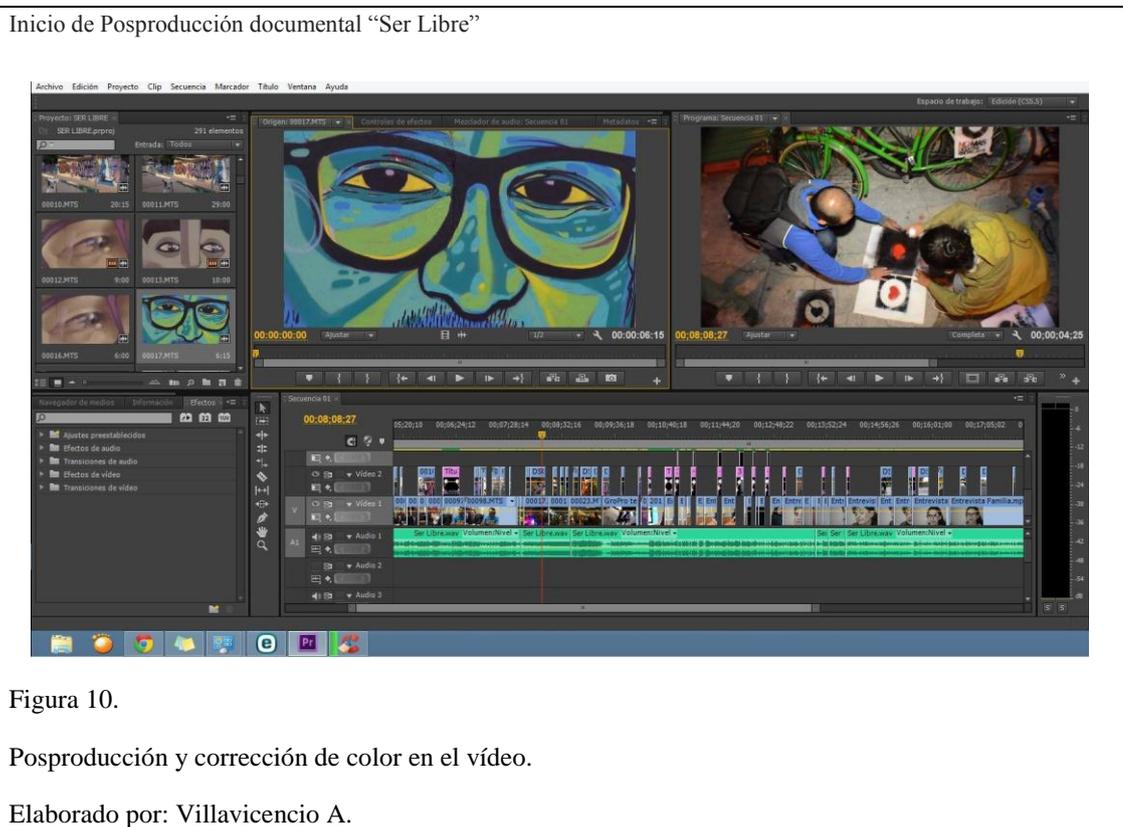


5.4.1.1. Vídeo

Para editar el vídeo, las imágenes son lo primordial, pero se debe cuidar de empatar los audios para no perder una buena correlación entre lo uno y lo otro. Entonces comienza el paso siguiente para armar una estructura con cortes directos los cuales serían la primera parte de este proceso, donde se realiza un ordenamiento de las secuencias para construir la forma básica del producto. No existen transiciones ni animaciones todavía, pero porque estos son elementos que posteriormente serán añadidos una vez que se tenga el esqueleto del trabajo.

Luego, la siguiente fase es la de añadir todo tipo de efectos y transiciones. Los primeros serán los que logren dar uniformidad a la imagen, a través de colores y efectos especiales en el caso de la ficción. Pero en el caso de los documentales, los efectos especiales no son tan comunes, aunque la corrección del brillo y el color si lo son, para poder mantener la continuidad de lo que se ve, mediante la nivelación de las tonalidades e iluminaciones que en ciertos casos puedan variar, debido a la naturaleza extensa del material.

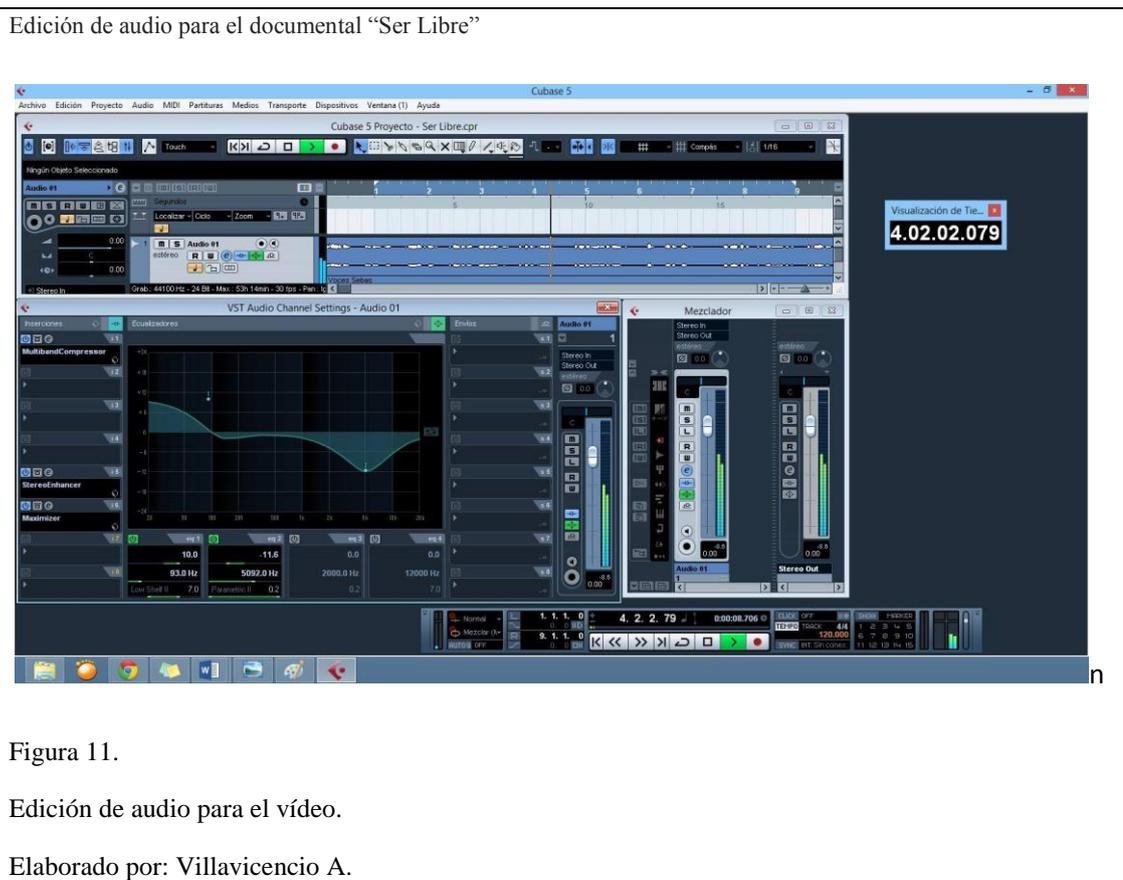
Finalmente se pulen los detalles, como ciertos espacios de tiempo, transiciones, fundidos a negro o a blanco, corrección de errores, planos de paso, y de vez en cuando también puede haber un trabajo de correcciones estéticas con efectos digitales para manipular el dramatismo que se desea imprimir en el trabajo videográfico final.



5.4.1.2. Audio

Acompañando al video, como se aludía anteriormente, está el audio. Los sonidos, la música, los efectos de sonido necesarios para que la experiencia sea mucho más real dentro de la imagen. Se construye una pista de audio al igual que la estructura del video que se empatan con el ritmo de la música y/o las voces de los personajes en pantalla.

Del mismo modo que en el video, la estructura del audio tiene que armarse en dos instancias, la primera como base que servirá para realizar la mezcla de sonido, en la cual se normalizan los niveles y el volumen del audio para que no haya golpes exagerados ni saturación, en la medida de lo posible. En ocasiones, el sonido se graba en directo, durante el rodaje y en ocasiones se lo graba en un estudio para ciertos efectos de sonido o doblajes. Una segunda instancia entonces es la de la inserción de transiciones, cortes y revisión de la calidad, para que al final se obtenga una buena sonorización del producto y la imagen se vea respaldada fuertemente por el audio.



5.4.1.3. Diseño gráfico

El diseño gráfico en un producto audiovisual también juega un papel muy importante aunque parezca ser otra rama de la creación multimedia. Es por ello que muchas veces no se lo toma en cuenta y se deja un video sin un buen trabajo de edición gráfica.

Cuando se refiere al diseño gráfico en productos audiovisuales, se habla de las imágenes estáticas que acompañan a diferentes fases del video. Estas se pueden tratar de ilustraciones explicativas, títulos y hasta textos. En todos estos debe existir un

trabajo con cierto nivel de profesionalismo para lograr la comprensión y una fluida comunicación gráfica al momento de la proyección del trabajo.

Es importante acompañar las imágenes menos explícitas, con titulares gráficos que permitan entender la naturaleza o el origen de cierta acción. En el formato de documentales, esto es primordial cuando se introduce un nuevo personaje, una nueva ubicación, una fecha o un acontecimiento histórico en relación a la historia principal.

Cuando hay un nuevo personaje, es necesario identificarlo a través de una paleta o marcador que puede ser solo textual, incluir un fondo, o hasta una animación para presentar al personaje. En el caso de las ubicaciones, también debe usarse el mismo método o títulos de pantalla completa, siempre con un diseño uniforme en todo el trabajo. Para las fechas, casi siempre basta con un texto, pero en ocasiones también puede haber titulares gráficos más amplios. Y los acontecimientos pueden verse explicados por textos en pantalla completa, o incluso ilustraciones explicativas para introducir al espectador en un contexto.

5.5. Difusión

La difusión de un producto es la promoción que se le da en diferentes medios de comunicación, sean estos de boca a boca, en medios alternativos como cines clandestinos, espacios de difusión independiente, proyecciones callejeras, y medios masivos, como las salas de cine oficiales y medios ofrecidos por entidades municipales o estatales. El proceso que se cumple en esta fase de un proyecto tiene el propósito de generar una opinión acerca de un tema o del producto audiovisual en sí mismo, y su fin último es el de generar propuestas y nuevas ramas en función de sus realizadores y los actores sociales involucrados en el video documental.

Para ello se utiliza diferentes técnicas y estrategias que permiten valorar las dimensiones comunicativas de la producción audiovisual. No solamente en el ámbito del mensaje que está dentro del producto, sino del proceso de creación que involucró a diferentes personas o grupos sociales. Este interés puede ser comunitario o tener una intención comercial, pero cualquiera sea el caso, un buen proceso de difusión será la clave del éxito de cualquier trabajo que se realice comunicativamente.

Cuando se está eligiendo los medios de difusión que estarán comprometidos en la causa, se debe tomar muy en cuenta al público objetivo, pues será de ellos el mensaje, una vez que se lo lance o se lo difunda. Es así que, los medios escogidos darán a conocer el trabajo hacia ciertas personas. Un buen criterio de opción es el del estrato económico-social, que aunque parezca clasista, es un buen recurso para poder saber en qué medios se puede difundir mejor cualquier tipo de mensaje. Ahora que, si hablamos de video documental, las opciones se reducen. Se puede pensar en canales de televisión, cuñas promocionales de radio, escritos de prensa y publicidad, que son medios con mayor masificación, pero si lo que se desea es que el producto sea visto por personas de cierto rango de edad, el criterio de medios depende de otros factores, como los medios más usados, los medios digitales, la promoción alternativa, la temática de cada medio para tener mayor apertura y aceptación. Por ejemplo, un video arte no será bien recibido en un canal de deportes, ni una publipropaganda será bien aceptada por el público de un medio alternativo.

Sin embargo, no hay que confundir la publicidad o la promoción con la difusión, pues la publicidad pretende vender un producto y la promoción intenta masificarlo. La difusión es un conjunto de acciones que se realizan con el fin de distribuir un mensaje en diferentes medios, a través de estrategias enfocadas en el tipo de contenido y en función del tiempo disponible para tal propósito.

El proceso de difusión de este video documental se realiza entonces tanto dentro del equipo de producción como para los actores involucrados que a través de una revisión crítica del trabajo final, se podrá proyectar acciones y propuestas relacionadas con el tema. Luego, cuando se trata de difundir de manera externa, se realizarán análisis sobre la naturaleza del contenido y el estilo estético para poder obtener como resultado un público objetivo que servirá para escoger los medios difusores. Por lo tanto, hay dos públicos que se deben tener en cuenta, primero el público que está directamente relacionado con la temática propuesta, como los amigos y familiares del actor y los actores sociales sobre los que gira el documental, quienes participarán también de forma activa en la edición del producto audiovisual para su perfecta concordancia entre imagen visual y realidad; y en segundo plano, el público que indirectamente está interesado en el tema y no tiene influencia sobre el producto audiovisual, pero si es aquel en el cual se basarán análisis variados para futuras propuestas y nuevas realizaciones.

Quienes están encargados de la difusión deberán tener clara la estrategia y los medios disponibles para esta intención. Además, deberán estar conscientes de la metodología de trabajo que se utilizó durante la producción en caso de necesitar una explicación más técnica del producto. Además, es importante que haya un trabajo de análisis posterior a la difusión, en el corto y mediano plazo, sobre el público objetivo, para tener en cuenta las fortalezas, potencialidades, debilidades y oportunidades de la estrategia, con la probabilidad de cambiar la estrategia o fortalecer las acciones acertadas.

Por esto, la necesidad de una buena estrategia de difusión que permita ofrecer un mensaje y que sea bien recibido por el público objetivo. La opción más factible en este momento, es la búsqueda de apoyo a instituciones públicas y privadas que avalen la difusión del vídeo documental “Ser Libre”, a través de varios medios como festivales y exposiciones únicas en las salas de cine disponibles. Aunque por otro lado, también se pretende utilizar la autogestión para que el contenido de este producto obtenga un peso mayor en sectores alternos de la sociedad y minorías que buscan este tipo de material que refuerza la acción de los nuevos grupos sociales emergentes a través de los productos audiovisuales.

Así se garantiza la explosión comunicativa en torno al tema que se está tratando, y en el caso de este vídeo documental, la generación de nuevas propuestas e imaginarios que permitan la inclusión de un nuevo grupo social que emerge bajo el entorno de la bicicleta, como concepto más que como herramienta y como un instrumento político más que como un medio de transporte.

CONCLUSIONES

La investigación ha revelado que existe un crecimiento en los nuevos movimientos ciclistas que están circulando en las calles de Quito. Pero las opiniones sobre las políticas públicas en función de este nuevo medio de transporte, en realidad difieren mucho unas de otras, incluso entre los miembros de cada colectivo. En el producto audiovisual que acompaña a este documento, se puede apreciar cómo los dirigentes del movimiento ABC (Andando en Bici Carajo), incluso tienen visiones diferentes sobre las políticas públicas, es necesario entonces seguir trabajando para poder dilucidar cuál es el sentir mayoritario de los movimientos de ciclistas urbanos para así generar un mensaje claro, dirigido a las autoridades responsables.

La movilización en bicicleta es una alternativa que está creciendo cada vez más en los hábitos de quienes transitan por la ciudad. De manera que esta se convierte en un eje clave de las campañas del municipio, por velar por la seguridad de los habitantes de la comunidad. Es así que, muchas de las decisiones tomadas por el o los alcaldes, que han existido en esta coyuntura, giran alrededor de la movilidad urbana como algo fundamental en su trabajo. Aunque en realidad, la ciudad de Quito todavía no ha madurado en ese tema, tanto de forma infraestructural como de forma cultural y educacional.

Las campañas visuales que se utilizaron con anterioridad, no fueron del agrado de muchos sectores sociales, como los usuarios de la bicicleta, que rechazaron ciertas medidas y la utilización de la imagen del ciclista como una víctima, cuando en realidad ellos lo toman como una lucha constante por el transporte alternativo no contaminante. Pese a que las autoridades han cambiado de parecer y la estrategia sigue adelante, aún se está experimentando con la ciudad para tratar de convertirla en un sitio más amigable con los ciclistas.

En lo que respecta al arte urbano, las expresiones de quienes están al frente de esta tendencia tienen su espacio, aunque todavía muy controlado por el poder y las administraciones. Sin embargo, el tema sigue en la misma instancia, ya que los artistas urbanos siempre estarán dispuestos a sacrificar su corporalidad por la comunicación de sus conceptos.

El uso de la bicicleta está tomando fuerza, y también lo hace en función de quienes progresivamente quieren formar parte del círculo de artistas urbanos. Por ello, la conexión entre estos dos conceptos de bicicleta y arte, está haciéndose cada vez más estrecha, lo cual no implica que ya exista una verdadera corriente de artistas bicicleteros, pero sí una disposición y un crecimiento en el número de artistas callejeros que andan en bicicleta y que pretenden expresar su rechazo al automóvil, su lucha por la movilidad no contaminante, su acción política y social frente a la ciudad, en definitiva, por “Ser Libres”, como decía Sebastián Muñoz, y andar en dos ruedas.

La familia de Sebastián sigue su lucha, luego de tanto tiempo, aún no se hace justicia como lo merecen. Las marchas, los comunicados de prensa, las protestas contra la irresponsabilidad al volante, la explosión mediática en nuevas redes sociales, han sido llevadas a cabo con gran fuerza de voluntad, pero no son suficientes. La memoria siempre será un motor de lucha para que ellos, y todos quienes han estado y estarán dentro del círculo de ABC y otros colectivos similares, puedan seguir siendo actores de esta coyuntura.

La comunicación entonces funciona dentro del producto audiovisual resultante, como un generador de emociones que se vuelcan hacia la denuncia y el homenaje. Es el medio que se ha mostrado idóneo para la divulgación de una historia personal que se puede extrapolar en otros casos similares a los de Sebastián y a falencias en el sistema judicial para resolver casos de esta índole.

Sin embargo, esta puede parecer una forma de manipulación, ya que aquello que se ve en pantalla es apenas una porción de la realidad, y muchos grupos sociales se muestran renuentes a declarar o ser caracterizados en un documental, ya que siempre se puede editar esta porción de realidad para ajustarse al relato que los realizadores quieran mostrar. Es verdad, pero la intención sigue siendo la misma: lograr una concienciación sobre un tema de opinión pública como es la movilidad urbana en la ciudad de Quito, pero también sobre un relato segmentado como es el arte urbano en la vida de Sebastián Muñoz a un nivel más personal.

Por tanto, se llega a términos de intencionalidad en el documental, pero tratando siempre de ser fieles a la historia y, aunque virtualmente imposible, lograr transmitir una verdad que genere en el espectador la necesidad de denuncia y la transformación

de ciertos comportamientos frente a los principales temas mencionados en este documento y en el producto audiovisual que lo acompaña.

Es cierto, que se trata de objetivar el discurso, pero en este caso se habla a través del sujeto y por lo tanto es inevitable la concepción de una idea polarizada. Y allí es donde también, la comunicación juega un papel importantísimo dentro de la retroalimentación del espectador luego de haber sido expuesto ante el documental de “Ser Libre”. ¿Cuáles fueron sus inquietudes frente a sus expectativas? O ¿cómo transforma ciertos comportamientos o los refuerza? ¿Cuál es la utilidad a nivel personal del mensaje recibido a nivel general?, en fin saber, cómo repercute lo que se comunica. Esta es tarea de un buen plan de difusión y del monitoreo de la respuesta del público.

Es importante recordar que siempre existe cierto nivel de tergiversación del mensaje, pues hay un propósito determinado a despertar sentimientos e impulsos en el espectador, pero como comunicadores, siempre se debe tener la ética suficiente para imprimir la mejor de las intenciones.

La producción del documental corto que se realizó en paralelo a este trabajo investigativo, ha dado buenos frutos y el arduo trabajo ha sido satisfactorio en razón de conmemorar la vida de un ciclista y artista urbano que dejó su huella como un gran luchador por los derechos de los peatones y ciclistas. Es grato sentir el cariño de quienes han apoyado a esta causa y siguen luchando para que no se borre de la memoria a todos quienes, lastimosamente, fueron borrados de las calles.

LISTA DE REFERENCIAS

- Agencia Pública de Noticias De Quito (2013, 28 de mayo). *440 millones de dólares en obras viales se invierten en Quito*. Recuperado el 30 de enero de 2014 de www.noticiasquito.gob.ec
- Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica ANDES (2014, 23 de enero). *Municipio de Quito insiste en incorporar la cátedra de educación vial en instituciones educativas*. Recuperado el 20 de junio de <http://www.andes.info.ec/es/noticias>
- ÁLVAREZ, M.A. (2009). *Del código a la calle: 'El caso del graffiti latinoamericano'*. Estudios 88, vol. VII, Miami University, 99-120.
- ASTRUC A. (1948) *The Birth of a New Avant-Barde: La Camera-Stylo*: Extracto traducido por los autores de este documento
- 'The cinema of today is getting a new face. How can one tell ? Simply by using one's eyes'*
- Andando en Bici Carajo (movimiento) (2012). *Quiénes Somos?* Recuperado el 16 de marzo de 2015 de <https://andandoenbicicarajo.wordpress.com/about/>
- ANGELO, G. (2010). *CUERPO Y CIUDAD, Apuntes para una semiótica urbana*. Universidad Autónoma del Occidente.
- ARELLANO, F. (1988). *El Arte Hispanoamericano*. Ex Libris. Caracas.
- ARTIGAS, M. y SHEA, W. (2003). *Galileo en Roma: Crónica de 500 días*. Madrid, España: Encuentro.
- AUGÉ, M. (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- BADANES SALAZAR, P. (2006) *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Universitat Jaume. Castellón de la Plana – España.
- BANKSY (2009). *Wall and Piece*. Century. (Extracto traducido por los autores de este documento:

“Art is not like other culture because its success is not made by its audience. The public fill concert halls and cinemas every day, we read novels by the millions and buy records by the billions. We the people, affect the making and the quality of most of our culture, but not our art.

The Art we look at is made by only a select few. A small group create, promote, purchase, exhibit and decide the success of Art. Only a few hundred people in the world have any real say. When you go to an Art gallery you are simply a tourist looking at the trophy cabinet of a few millionaires.”

BARABAS, A. (1979). *“Colonialismo y racismo en Yucatán: una aproximación histórica y contemporánea”*, Oaxaca, Alteridades.

BARRERA, Augusto (2009). *Plan de Gobierno Distrito Metropolitano de Quito*. Recuperado el 30 de enero de 2014 de www.ciudadaniainformada.com

BiciQ. (2014) *¿Cómo funciona el servicio?*. Recuperado el 6 de diciembre de 2014 de <http://www.biciq.gob.ec/index.php/info/comofuncionaelservicio.html>

CARRIÓN, F. (1987). *Crisis y Político Urbana*. Quito: El conejo-CIUDAD.

CASETTI, F. (2000). *Theories of Cinema, 1945-1990*, University of Texas press.

CHILDE, G. (1996). *Los orígenes de la civilización*, 23 Edición, Fondo de Cultura Económica México.

Ciclistas Urbanos de Quito (Movimiento) (2013). *¿Quiénes Somos?* Recuperado el 20 de junio de 2014 de <http://www.ciclistasurbanosui.com>

Ciclópolis (2013, 1 de junio) *Ciclopaseo arranca en más ciudades del Ecuador*. Recuperado de <https://ciclopolis.wordpress.com/2013/06/01/ciclopaseo-arranca-en-mas-ciudades-del-ecuador>

CIEZA DE LEÓN, P.(1985). *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Biblioteca Ayacucho, Caracas – Venezuela.

COBO, P. (2011, 10 de enero). *Actividades al aire libre: Biciacción*. Recuperado el 31 de enero de 2014 de <http://uiomagazine.com/reportaje-biciaccion-01.html>

- CORNEJO-POLAR, A. (1995) “*La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)*”, en: Beatriz González y otros comps., *Esplendores y miserias del siglo XIX*, p. 11.
- DELGADO, M. (2007). *Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona; Anagrama.
- Diario El Comercio (2013, 31 de diciembre). 340 000 carros se matricularon en Quito este año. Recuperado el 21 de mayo de 2014 de: http://www.elcomercio.com.ec/quito/Ecuador-Quito-matriculacion-revision-carros-Municipio-Quito_0_1057694298.html.
- Diario El Mercurio. (2012). *Correa califica de “pasquín” a documental de periodista colombiano*. Recuperado de <http://www.elmercurio.com.ec/359196-correa-califica-de-pasquin-a-documental-de-periodista-colombiano>
- Diario El Telégrafo (2013, 12 de julio). *Juez séptimo de tránsito llama a juicio en el caso de Sebastián Muñoz*. Recuperado el 8 de diciembre de 2014 de <http://www.telegrafo.com.ec/justicia/item/juez-7mo-de-transito-llama-a-juicio-en-el-caso-de-sebastian-munoz.html>
- Diario El Telégrafo (2013, 8 de Agosto). *El parque automotor crece más que la población*. Recuperado el 30 de enero de 2014 de www.telegrafo.com.ec
- Diario La Hora. (2010, 21 de noviembre). *Estudiantes se capacitarán en educación vial*. p. 14.
- Diario El País (2013, 26 de abril). El Nobel Coetzee dice que “no existe el progreso cuando se trata de censura”. *Diario El País; Economía*. Recuperado de http://economia.elpais.com/economia/2013/04/26/agencias/1366969314_669816.html
- DÍAZ DEL CASTILLO, B. (2010). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Recuperado de: <http://www.historiadelnuevomundo.com/docs/Conquista-Nueva-Espana-Bernal-Diaz-del-Castillo.pdf>

- DICKENS, L. (2009). *The Geographies of post-graffiti: art worlds, cultural economy and the city*. Royal Holloway. Londres.
- EAGLETON, T. (2001). *La idea de cultura*. Barcelona. Paidós.
- ENTEL, A. (2001). En “Notas para una antropología dialéctica” dentro del libro de VASALLO DE LOPES, María Immacolata y FUENTES NAVARRO, Raúl. *Comunicación: Campo y Objeto de Estudio*. México.
- FERNÁNDEZ, M. T., GÓMEZ LORENTE, M., MARTÍN LOZANO, L. (2000) *Historia del Mundo Contemporáneo*. Editorial Jus. Madrid.
- FERNÁNDEZ, S. M. (1999). *Hispanoamérica: su registro cultural a través de la imprenta*. Recuperado de <http://archive.ifla.org/IV/ifla65/papers/111-137s.htm>
- FIGUEROA, F. (2014) *El graffiti de firma*. Minobitia. Madrid – España.
- FOUCAULT, M. (1993) *Las Palabras y Las Cosas*. Siglo XXI Editores, 1968. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México.
- FREILE, C. (2001). *Eugenio Espejo Precursor de la independencia*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- FREY, H. (2002). *La arqueología negada del Nuevo Mundo: Europa, América y el surgimiento de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno.
- GRAMSCI, A. (1980) *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Editorial Nueva Visión, Madrid-España.
- GÓMEZ J. R. (2012). *Breve Historia de Cristóbal Colón*. Nowtilus Editores. Madrid-España.
- GUBER, R. (2004) *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires – Barcelona – México.
- LÓPEZ, A. (1998) El Arte de la Calle. *REIS*, (84), pp. 173-194.

- LUNA TAMAYO M. (2013) *Estudio Introductorio*. En Marchán Romero C. *Crisis y cambios de la Economía Ecuatoriana en los Años 20*. Quito – Ecuador. Editogran.
- MAQUIAVELO, N. (2004). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Buenos Aires: Losada.
- MARTÍNEZ, M. (2004) *Ciencia y Arte en la metodología cualitativa*. Trillas. México.
- MCLUHAN, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, España: Paidós.
- MOLINA ENRÍQUEZ, A. (2004) *Los grandes problemas nacionales*. Alicante. México.
- MORALES, L. (1992) *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*. Universidad Iberoamericana. México.
- MOZIAN, A. M. (Ed.). (2006). *Argentina: los lugares de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial CePa.
- MUELA, C. (2009) *Jóvenes y publicidad on line: nuevos espacios y formas, otros retos*, Facultad de Documentos Ciencias de la Comunicación, Madrid.
- Municipio de Quito (2011, diciembre). *Plan de Desarrollo 2012-2022*. Recuperado el 31 de enero de 2014 de www.emaseo.gob.ec/documentos/lotaip_2012/s/plan_de_desarrollo_2012_2014.pdf
- Noticias Quito (2013, 4 de diciembre). *Primeros kilómetros de la RUTA VIVA se abrieron a la circulación*. Recuperado el 22 de mayo de 2014 de http://www.noticiasquito.gob.ec/Noticias/news_user_view/primeros_kilometros_de_la_ruta_viva_se_abrieron_a_la_circulacion--10398
- Organización Panamericana de la Salud (2009). *Manual para implementar y promocionar la Ciclovía Recreativa*. Recuperado de <http://cicloviarecreativa.uniandes.edu.co/>

- ORTEGA, A. (1999) *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito – Ecuador.
- PÉAN, P. (2007). *Chirac, l'inconnu de l'Elysée*, Editorial Fayard, Francia.
- QUIÑONERO J.P. (2007) Chirac niega a Colón y atribuye a los vikingos el descubrimiento de América. *ABC de Sevilla*. Recuperado de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-02-2007/Internacional/chirac-niega-a-colon-y-atribuye-a-los-vikingos-el-descubrimiento-de-america_1631485478400.html
- RON, A. (1994) “*Quito, una ciudad de graffitis*”, Consejo Nacional de Cultura, Instituto de Investigaciones de la Cultura, Quito.
- ROBERTS, J.M. (2010). “*Historia del mundo: De la prehistoria a nuestros días*”, Debate.
- RUBERT, I. M. y GARCÍA, J. (1857) Origen de los Pasquines. *Boletín de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia, TOMO VII*. pp. 12-13
- RUBIANO, E. (2012). *Arte urbano contradiscursivo: Crítica urbana y praxis artística*, Bogotá-Colombia.
- SABORIDO, J. (2002) *Sociedad, Estado y nación: una aproximación conceptual*, Buenos Aires, Eudeba.
- Secretaria de Territorio, Hábitat y Vivienda (1992). *Atlas Infográfico De Quito: Sociodinámica del espacio y política urbana*. Quito. Editorial ORSTOM.
- SILVA, A. (1986). *La ciudad como comunicación*. Diálogo de la comunicación n° 23. FELAFAC. México, 1986.
- SILVA, A. (1987). *Punto de vista ciudadano*. Bogotá, Colombia: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, Series Minor.
- SILVA, A. (2006) *Imaginario Urbanos*. Quinta edición, Arango Editores. Bogotá-Colombia.
- SORRE, M. (1952) *Les fondements de la Géographie humaine, Vol. 3, L'Habitat*, París, A. Colin, p. 180.

- JOVER ZAMORA J. M. (1996) *Historia y Civilización*. Universidad de Valencia. Valencia-España.
- TORRICO, V. (1997). *El pasquín en la Independencia del Alto Perú*. Puebla, México: Plaza y Valdés.
- VALDÉS, R. (2008). La Ordalía y el Juicio de Dios. *Revista Redes*. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de http://revista-redes.rediris.es/recerca/rvaldes/presen_archivos/ordalias.htm
- VERA VILA, J. (2005). “Medios de comunicación y socialización juvenil”, *Revista de Estudios de Juventud* (68), 19-31.
- VERÓN, E. *La semiosis social...*; Buenos Aires.; Gedisa: 1987.
- WILSON, J. Q. y KELLING, G. (1982). Broken Windows. *The Atlantic*. Recuperado de <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/> Consultado en 11-11-2013.
- ZARZURI, R. (2000). *Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: Las Tribus Urbanas*. Última Década, N°13, 81-96.
- ZUMTHOR, P. (1994) Cap. VI: La ciudad en La medida del mundo. Cátedra. Madrid.