

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

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

Imágenes que arden

Disputa visual, poder y potencia durante las protestas indígenas y populares en Ecuador, octubre de 2019

Edwin Xavier Guerrón Ayala

Tutora: Karina Soledad Marín Lara

Quito, 2022



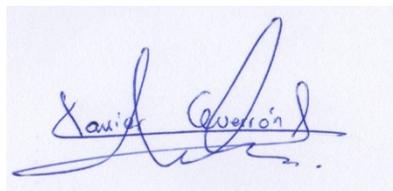
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Edwin Xavier Guerrón Ayala, autor de la tesis intitulada “Imágenes que arden. Disputa visual, poder y potencia durante las protestas indígenas y populares en Ecuador, octubre 2019”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

14 de abril, 2022

Firma:



Resumen

Durante los primeros días del mes de octubre 2019 en Ecuador se produjeron intensas protestas sociales y populares a raíz del Decreto 883 impulsado por el ex presidente Lenin Moreno, el cual, entre otras medidas económicas antipopulares, incrementaba considerablemente el precio de las gasolinas y el diésel.

En un escenario multimediático en el que los canales de comunicación digital cumplen un rol fundamental en la vida moderna, las imágenes fueron protagonistas de la disputa visual que se produjo entre los grandes medios de comunicación, el oficialismo y un sector de la ciudadanía que manifestaba su desacuerdo con el decreto. Este último grupo, a partir de la producción y compartición de imágenes realizadas desde dispositivos móviles, participó de la protesta social con registros visuales propios que planteaban otra visualidad que la cámara oficial no registraba.

La participación activa de las personas en la disputa visual no solo contribuyó a la creación de una inmensa cantidad de imágenes que registraron atropellos y violaciones de derechos humanos que luego sirvieron para denunciar ante instituciones nacionales e internacionales, también permitió el registro de otros octubres que estaban más allá de la lucha de poderes. Mientras unas imágenes mostraban la confrontación física, la violencia, el caos, haciendo de las protestas de octubre un evento negativo del cual, como se mencionó durante aquellos días, “perdemos todos/as”, otras imágenes exponían gestos y cuerpos de un octubre cargado de posibilidades y lleno de *potencia*, conformando una visualidad alternativa del paro nacional.

Este trabajo de investigación reúne imágenes y las pone en relación en dos montajes, uno de *poder* y otro de *potencia*, para caracterizar las visualidades construidas desde ciertos sectores de poder y la ciudadanía para observar de qué manera estos se contrastan, qué discursos proponen, cómo construyen miradas y qué elementos exponen u ocultan de aquel octubre 2019 en Ecuador.

A mi familia por el cariño incondicional

A Elo por cada paso a su lado

A Inkarri y Yazmín por tanto rock n´ roll

Agradecimientos

El interés por las imágenes ha sido una constante en mi búsqueda personal y académica. No obstante, no fue hasta la clase magistral dictada por la doctora Karina Marín en la cátedra Mímesis y Representación de la Maestría de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar que aquel interés cobró el impulso necesario para iniciar un proceso de investigación. Karina, quien ha acompañado este trabajo de investigación como directora del mismo, me acercó a los recursos necesarios para abordar las imágenes desde una perspectiva crítica y política. Gracias por los libros, las charlas, los comentarios, por enseñarme a mirar de otra forma y por llenar de potencia este camino.

El presente trabajo no hubiese sido posible sin las imágenes aportadas por los distintos/as voluntarios/as que participaron en las guarderías, los centros de acopio, las universidades durante las protestas de octubre 2019. La mayoría de las imágenes del tercer capítulo me fueron cedidas por estas personas a quienes les debo no solo su aporte en esta investigación, sino el haber sostenido la lucha social desde varios espacios con sus cuerpos y sus gestos.

En estos años complejos llenos de crisis económicas y una pandemia de por medio, mi familia ha sido un soporte fundamental. Me llena de felicidad tenerlos cerca y saber que cuento con ellos y ellas incluso en los momentos más complejos. Muchas gracias por todo.

Tabla de contenidos

| | |
|--|------------|
| Índice de figuras..... | 13 |
| Índice de imágenes..... | 13 |
| Introducción | 15 |
| Capítulo primero Disputa Visual..... | 19 |
| 1. Las manifestaciones populares en Ecuador, 2019 | 19 |
| 2. La pérdida del monopolio sobre las imágenes de los medios de comunicación | 23 |
| 3. El uso de tecnologías para la protesta social | 25 |
| 4. Imágenes Pobres | 27 |
| 5. Activismo visual..... | 32 |
| 6. Reponer el sentido mediante la imagen propia..... | 34 |
| Capítulo segundo Imágenes de Poder..... | 37 |
| 1. El montaje como método para pensar con y desde las imágenes | 41 |
| 2. El Diálogo por la Paz: Jerarquías visuales..... | 45 |
| 3. Teatralización del poder | 49 |
| 4. Adhesiones al lenguaje de poder | 54 |
| 5. Fin de la imaginación | 59 |
| 6. Imágenes totales | 61 |
| 7. Violencia y poder..... | 65 |
| 8. El montaje del poder..... | 71 |
| Capítulo tercero Imágenes de Potencia | 75 |
| 1. Potencia y sublevaciones | 75 |
| 2. La potencia de las <i>imágenes pobres</i> | 76 |
| 3. Cordón humanitario | 78 |
| 4. Cuidados: otros modos de protesta..... | 84 |
| 5. Los gestos de la vulnerabilidad | 87 |
| 6. La estética del paro: el cacerolazo | 91 |
| 7. Un pasado que quema..... | 99 |
| 8. El montaje de la <i>potencia</i> | 104 |
| Reflexiones finales..... | 107 |
| Un nuevo sujeto político con imágenes propias | 108 |

| | |
|--|------------|
| Impedir la construcción de nuevos centros..... | 111 |
| El peligro de volver a la <i>normalidad</i> | 113 |
| Dejar que la <i>potencia</i> nos habite..... | 114 |
| Obras citadas..... | 117 |
| Anexos..... | 123 |
| Anexo 1: Interrupción de los servidores de CNT que produjeron cortes del servicio de internet el 07 de octubre. | 123 |
| Anexo 2: Policía atropella a manifestante. Captura de pantalla. Fuente anónima. .. | 123 |
| Anexo 3: Llegada de protestantes indígenas de las provincias de la sierra norte a Quito. Fuente anónima. | 124 |
| Anexo 4: Fin del Paro..... | 124 |
| Anexo 5: Lo que sucedió después de la transmisión en vivo..... | 124 |
| Anexo 6: Cadena Nacional 07 de octubre, 2019. | 124 |
| Anexo 7: Portada de la revista Mariela News. | 124 |

Índice de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Montaje de poder. Realización propia. 2021 | 44 |
| Figura 2. Montaje de potencia. Realización propia, 2021 | 44 |
| Figura 3. Gobiernos y militares en América Latina. A la izquierda: Augusto Pinochet. Gerretsen, Chas. 1973. RadioUChileCultura. A la derecha: Lenin Moreno y Rafael Videla. Obtenida de El Clarín, 2016..... | 53 |

Índice de imágenes

| | |
|---|-----|
| Imagen 1 Captura de pantalla de la transmisión realizada por la Secretaría General de Comunicación Ecuador, 2019. Recuperado de actualidad.re.com. 2021. | 45 |
| Imagen 2 Cadena Nacional 07 de octubre 2019. BBC, 2019..... | 51 |
| Imagen 3 "No hay el texto". Fuente anónima..... | 52 |
| Imagen 4 Asamblea Indígena, 10 de octubre de 2019. Fotografía de José María León, gk.city.com. 2021 | 55 |
| Imagen 5 "Esto no fue un paro". Octubre. La democracia bajo ataque. Romo y Ribadeneira 2020..... | 61 |
| Imagen 6 Ataque a universidades, 2019. Fuente anónima. | 66 |
| Imagen 7 Contraloría. Octubre la Democracia bajo ataque. Romo y Ribadeneira. 2020. | 67 |
| Imagen 8 Incendio Telemazonas. Tomado de Octubre. La democracia bajo ataque. 2020. | 69 |
| Imagen 9 Cordón Humano frente a la Universidad Católica, 2019. Fuente: Anónima.. | 81 |
| Imagen 10 Guardería Casa de la Cultura, 2019. Fuente anónima | 84 |
| Imagen 11 Punto de atención médica CCE, 2019. Fuente anónima..... | 89 |
| Imagen 12 Cacerolazo en Quito, 2019. Fuente anónima..... | 94 |
| Imagen 13 Marcha Cacerolazo Quito, 2019. Fuente anónima. | 96 |
| Imagen 14 Intervención Isabela Católica, 2019. Fuente anónima..... | 100 |

Introducción

Novena noche consecutiva de protestas sociales y populares a nivel nacional en el Ecuador, una mano se asoma discretamente por la ventana de un edificio y consigue fotografiar una escena inédita: médicos, estudiantes de medicina y voluntarios/as tomados/as de las manos forman un cordón humano para que manifestantes consigan ponerse a buen recaudo de la arremetida policial en uno de los centros de ayuda humanitaria dispuestos para acoger a las personas movilizadas desde las provincias durante su estadía en Quito, epicentro del levantamiento de octubre, 2019. Frente al cordón humano, un contingente policial de no menos de treinta efectivos se mantiene vigilante desde sus motocicletas, coordinados y vistiendo el distintivo traje antidisturbios. Una situación candente ciertamente por el nivel de tensión en el ambiente, pero también de elevada temperatura por el álgido debate que significó la distribución de aquella fotografía en medios de comunicación digital.

Mientras que los medios de comunicación tradicional colmaban las pantallas con imágenes del caos y desorden causados por el paro nacional y desde el gobierno se intentaba, por un lado, insistir en los intereses políticos personales detrás de los líderes del levantamiento, y posicionar la imagen de una institución policial respetuosa de los derechos humanos, en plataformas digitales se compartían imágenes de agresiones, abusos, así como de redes de solidaridad, de aparecimientos de sujetos excluidos de la política y gestos de encuentro. Durante las protestas sociales de octubre la ciudadanía ingresó a los circuitos de la información y comunicación de manera activa, con imágenes propias que terminaron por plantear una visualidad de las protestas que debatía con la planteada desde el oficialismo. Con ello se despojó a los sectores de poder del control sobre las imágenes y sus sentidos pues existían imágenes que mostraban otros octubres.

Existe en estas imágenes realizadas desde la ciudadanía una urgencia política por impedir que octubre quede fijo en discursos que reduzcan el acontecimiento a una disputa de poderes. En la fotografía del cordón humanitario, tanto el gesto que registra como el contenido de la imagen, es una toma de posición que clama por manifestar la existencia de otros octubres, unos que se desprenden del relato de la violencia, el caos, el vandalismo, la pérdida. Mientras el combate entre manifestantes y policías captaba la atención de una gran cantidad de cámaras, otras personas consideraron urgente guardar

aquellos otros octubres que ocurrieron en las guarderías, en las cocinas comunitarias, en los centros de acopio. Desde estas imágenes ya no se puede minimizar a octubre a solamente un estallido de violentos y bárbaros, como lo ha sostenido un sector de la población, impulsado por discursos perpetrados desde ciertos medios de comunicación. Al contrario, gracias a estos registros visuales las jornadas de protesta abren miles de posibilidades de mirar al levantamiento popular en una dimensión amplia y crítica.

¿Cómo mostrar ese otro octubre? ¿de qué manera las imágenes pueden dejarnos ver un rostro diferente del paro que se distancie de la fácil y estéril asunción de guerra entre buenos y malos? En primer lugar, para conocer hay que *tomar posición* (Didi-Huberman 2013), lo cual implica una serie de decisiones epistemológicas, una selección de materiales y la elección de un método que permita el acercamiento crítico a las imágenes. Esta investigación aborda la visualidad de octubre mediante un conjunto de imágenes¹ desde una perspectiva dialéctica que las asume desde su dimensión cognoscible, pues se desmarca de la mimesis clásica para entrar en el terreno de las relaciones que se producen en/entre las imágenes, su producción y sus implicaciones para las personas.

Con esa predisposición en mente, el montaje de imágenes, como metodología que permite de manera didáctica montar, desmontar, mover, interrelacionar y poner en relación crítica las imágenes, en una suerte de actividad que expone la dialéctica que hay en ellas, ha sido el principal aliado. El montaje propicia la observación de la composición discursiva de los/as actores detrás de las imágenes como si en ellas quedaran impresas ideologías, relatos, memorias, que permiten observar cómo se construyeron las distintas visualidades que se pusieron en disputa en octubre. Consideré dos montajes, uno para quienes tradicionalmente han tenido una situación privilegiada sobre el control de las imágenes, es decir, el Estado y los medios de comunicación tradicional, y otro conformado por imágenes de quienes aparecieron en las protestas sociales y populares con sus propios registros visuales. Los he denominado montaje de *poder* y montaje de *potencia*, respectivamente.

Si advertimos la visualidad de otros octubres es porque existió uno en particular que quiso erigirse y mantenerse como hegemónico, valiéndose del control de las

¹ Las imágenes a analizar fueron recogidas y recuperadas durante los últimos dos años tanto de la prensa escrita, medios digitales y libros, como gracias a las aportaciones de voluntarios/as y estudiantes de medicina que brindaron ayuda, seguridad, alimento y cuidado a los y las manifestantes que permanecieron en la ciudad de Quito durante el transcurso de las manifestaciones sociales; otro conjunto de imágenes pertenece a un acervo propio que se generó paulatinamente con los materiales audiovisuales que circularon durante el mes de octubre del 2019.

imágenes para sostener discursos racistas, patriarcales, violentos que fijaran el sentido de la protesta social en una cuestión de polarización, entre los que protestan bien y los que lo hacen mal, de los civilizados contra los bárbaros. No obstante, aquel octubre sometido a un lenguaje de poderes tuvo que reñir con la *potencia* de otros aparecimientos que no se ciñen a esos discursos y, al contrario, llevaban el impulso del movimiento hacia la transformación de todo; una *potencia* presente en cuerpos, en gestos, en imágenes de personas anónimas sin ningún anhelo de poder, sino con la pura urgencia de no dejar que su apareamiento sea mediado por un tercero; de participar en la construcción de una visualidad que haga que octubre deje una huella duradera en la memoria; y, sobre todo, en mostrar aquel momento en que las imágenes ardieron en significación, abriendo un campo de conocimiento sensible y dejándonos potenciales enseñanzas sobre nuestra situación política.

Puede que muchos/as lectores/as reconozcan las imágenes analizadas, sobre todo aquellas del montaje del *poder*, ya que fueron las que privilegiadamente colmaron las pantallas de noticieros televisivos, prensa y libros. En el montaje de *potencia*, en cambio, están las imágenes olvidadas, las que transitaron por medios digitales de mensajería, las que han sido censuradas en las páginas web en donde han dejado un vacío, las que pocas personas conservaban porque han sido eliminadas para ahorrar espacio en los celulares. En definitiva, son las imágenes que en un momento aparecieron como una llama para disputarse la visualidad de octubre, pero que corren el peligro de enfriarse. Será más difícil, entonces, reconocer esas imágenes; algunos/as las verán por primera vez. Pero he llevado esta investigación con el propósito de que cada quien pueda reconocerse en esa persona cuya mano se asomó para fotografiar el asedio de los policías a las universidades como una señal de participación política en un momento en que la imagen se ha convertido en una de las principales defensas contra la violencia. Espero que aquel reconocimiento implique también ver a las imágenes como materiales ardientes que permitan volver a octubre y traerlo al presente con otro tipo de mirada, una atravesada por la *potencia*, no por el *poder*.

Capítulo primero

Disputa Visual

1. Las manifestaciones populares en Ecuador, 2019

Las protestas sociales y populares de octubre del 2019 en Ecuador surgieron como un fuego expansivo que puso local y regionalmente a arder la *normalidad* del día a día. En ese arder las imágenes posibilitaron un quiebre en la visualidad², del cual emergieron problemáticas irresueltas, expresiones contrapuestas y conflictos ocultos. Así, señala Georges Didi-Huberman:

...arder representa hoy, para la imagen [...] una función paradójica, o mejor aun, una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que, por consiguiente, apela a una poética capaz de incluir su propia sintomatología” (2012a, 09).

El historiador de arte francés evoca al fuego por la huella en el tiempo y en el espacio que este deja a su paso, y que, por consiguiente, la ubica en el orden de la memoria. Las imágenes, como el fuego, son:

... una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí– que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras. (42)

En este sentido, referirse a las imágenes del paro nacional es acercarse al fuego que ellas despertaron como un corte o disfunción en la visualidad. Situarnos en este escenario histórico y caliente de las imágenes que arden es el paso necesario para entender la visualidad de octubre como una arena en donde se ponen en juego relaciones de poder, pero también los distintos relatos visuales que formaron un abanico diverso de posicionamientos que aspiraban a un cambio profundo en la sociedad. Mirar a octubre para esta investigación es, por consiguiente, “...distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un ‘signo secreto’, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado” (26).

² Preciso aclarar que la visualidad no es un sinónimo de visibilidad. Es el trasfondo cultural y social que construye los significados de lo visible y las consecuencias de ello para las relaciones intersubjetivas. Se diferencia de la visibilidad en el sentido que esta última se refiere a lo sujeto de ser visto o evidente, mientras que la visualidad opera en el plano simbólico y comunicativo de lo *percibible* por alguno de los sentidos.

Ecuador iniciaba el mes de octubre con la cadena nacional del presidente Lenin Moreno anunciando una serie de medidas económicas que darían inicio a los 11 días de protesta social. El paquete de reformas económicas a adoptarse estaba marcado por un tinte antipopular que eliminaba los subsidios a las gasolinas y al diésel, siendo este último el que sostiene el transporte público y pesado del país. La justificación: mejorar los ingresos fiscales. Si bien se detallaban otras medidas que golpeaban a los sectores más desposeídos³, siguiendo la receta neoliberal propuesta por el FMI –ente con el cual el gobierno ecuatoriano había suscrito una carta de intención con el propósito de poder acceder a un crédito de más de 4.000 millones de dólares (Ecuador Debate 2019, 23-37)– fue el alza del precio de los combustibles lo que provocó el levantamiento de los transportistas, en primera instancia, seguido por los movimientos sociales, estudiantiles, sindicatos, colectivos y el movimiento indígena.

Con los movimientos sociales dispersos por la presión y persecución política del gobierno de Rafael Correa, –del cual Moreno fue el segundo al mando–, el gobierno subestimó la convocatoria que lograría el levantamiento nacional. Desde el año 2005, las manifestaciones no habían conseguido reunir a tantos sectores de la sociedad como el de octubre de 2019. La magnitud de la movilización en cuanto a número de manifestantes y peso simbólico remitía a los históricos levantamientos del Movimiento Indígena de los años 90's (Ospina 2020, 274). En varios puntos del país, sobre todo en la Sierra Norte y Central, se cerraron carreteras en señal de respaldo. A esto se sumó una cantidad considerable estudiantes y sindicatos, colectivos ambientalistas y feministas que convergió en un frente de lucha importante, sobre todo en la ciudad de Quito.

La primera señal de rechazo a las medidas económicas la dieron los transportistas el 3 de octubre al declararse en paro total de actividades. Las manifestaciones de apoyo al paro se hicieron eco en las redes sociales por parte de los sectores que verían afectada su economía dado el incremento de la canasta básica a consecuencia del retiro del subsidio. Sin embargo, al siguiente día la dirigencia de los transportistas consiguió llegar a un acuerdo con el gobierno, razón por la cual el gremio detuvo las medidas de hecho y comunicó la reactivación del transporte a nivel nacional.

El paso al costado de los transportistas no desarticuló el levantamiento nacional. El Decreto 883 no hizo sino estallar una serie de reclamos en contra de la inoperancia de

³ En el Decreto 883 se incluían rebajas de salarios hasta en un 20% en contratos temporales y reducciones de días de vacaciones de 30 a 15 días para servidores públicos.

un gobierno incapaz de sostener política y económicamente al país. Un descontento general por las políticas antipopulares adoptadas durante tres años, los sonados casos de corrupción, las promesas de campaña pendientes y el incremento del desempleo daban como resultado que el presidente ecuatoriano tuviera para el mes de junio del 2019 apenas el 12.68% de credibilidad, mientras que la calificación de su gestión era valorada como “mala” por un 46.96% y “muy mala” por un 24.74% (Recalde 2019). El levantamiento recogía un cúmulo de demandas sociales y económicas que convergieron para articular a varios sectores de la población en una fuerza social multitudinaria y diversa.

Los once días que duraron las manifestaciones transcurrieron con un incremento de la violencia que alcanzó su punto máximo en el sector de la ciudad de Quito que comprende el edificio de la Asamblea Nacional, las instalaciones de la Casa de la Cultura, y las universidades cercanas. El parque El Arbolito fue ocupado por los manifestantes de distintas provincias como punto de concentración estratégico e histórico. En su mayoría fueron albergados en las instalaciones de las universidades aledañas⁴ y en el Ágora de la Cultura. Entre el desalojo a los manifestantes por parte de la policía y el enfrentamiento diario en las inmediaciones del edificio de la Asamblea Nacional, el acrecentamiento de la violencia había hecho de este espacio una zona de guerra: heridos/as por doquier, puntos de atención médica improvisados, brigadas médicas que sorteaban los proyectiles, barricadas, olor a humo, gas lacrimógeno y pólvora.

En las provincias de Bolívar y Chimborazo sus gobernaciones fueron tomadas por los/las manifestantes. En la ciudad de Cuenca los movimientos sociales, sindicatos y estudiantes convocaron marchas para manifestar el desacuerdo, no solo con el Decreto 883, sino, en general, con el gobierno de Moreno. En las provincias amazónicas se realizaron marchas que anunciaban el despliegue de manifestantes de estas provincias hacia el parque El Arbolito. Mientras tanto en Guayaquil, la alcaldesa Cintia Viteri junto con el líder del partido Social Cristiano, Jaime Nebot, convocaban a la población porteña a defender la ciudad de los “atacantes” proclamando consignas tan racistas

⁴ Las Universidades tuvieron un rol fundamental en el cuidado y protección de las personas que se movilizaron desde las provincias. En sus instalaciones albergaron a hombres, mujeres y niños/as de todas las edades, dotándoles de vituallas y alimentos. Entre las universidades están: Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), Universidad Central del Ecuador (UCE), Universidad Politécnica Salesiana (UPS) y la Escuela Politécnica Nacional (EPN).

(Nebot 2019) como violentas (Viteri 2019). Todo esto mientras Moreno trasladaba la sede del gobierno a Guayaquil y declaraba el estado de excepción a nivel nacional.

Para el día 10 de octubre la Defensoría del Pueblo (2019) en su Tercer informe técnico para el paro nacional señalaba un total de 3 personas fallecidas y 1028 detenidas en el contexto de las manifestaciones. Ese mismo día se instaló una asamblea indígena en la Casa de la Cultura para velar el cuerpo de Inocencio Tucumbi, comunero de la provincia del Cotopaxi, quien había sido una de las víctimas de la represión policial y militar acontecida la noche anterior en las inmediaciones del parque El Arbolito.

Durante la asamblea, un grupo de policías que se había acercado a dialogar con la dirigencia de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) por un patrullero incendiado en la avenida 12 de Octubre permanecía en la tarima mientras eran recriminados por las muertes ocasionadas durante los operativos policiales. En un acto profundamente simbólico, los policías tuvieron que cargar el féretro de Tucumbi en una marcha nocturna que se dirigió hacia la Asamblea Nacional. Frente a frente, apenas con metros de distancia y con el cuerpo de un muerto como punto focal de esta disputa simbólica, manifestantes y policías pudieron intercambiar miradas en una situación de extrema tensión. El simbolismo del acto dejaba un mensaje claro: nosotros devolvemos a los suyos (policías y militares) sanos y con vida, mientras que ustedes nos devuelven a los/las nuestros/as muertos/as. Además, durante la Asamblea Indígena la dirigencia de la CONAIE reclamó la falta de cobertura de las jornadas de protesta social por parte de los medios masivos de comunicación del país. Varios periodistas que se encontraban en la asamblea fueron increpados y sobre ellos cayeron los reclamos del cerco mediático.

La ciudad de Quito amanecía totalmente paralizada en sus actividades el sábado 12 de octubre. El humo de las llantas quemadas y gas lacrimógeno inundaba el ambiente de la Casa de la Cultura y los barrios aledaños en una pesada, tóxica y gris niebla; el sonido de las detonaciones llegaba a escucharse a kilómetros del epicentro del conflicto. En varios puntos de la ciudad hubo cierres dispuestos por manifestantes, pero también por personas que se habían organizado para proteger las propiedades públicas y privadas, después de que en los noticieros se reportaran disturbios (El Comercio 2019, párr. 8).

Pasado el mediodía, el presidente Moreno anunciaba súbitamente el toque de queda que permitía a las fuerzas armadas y a la policía nacional utilizar medidas más radicales para retomar el orden. El anuncio de la militarización de la ciudad se

transmitía por televisión mientras miles de manifestantes permanecían en el sector de El Arbolito, la Asamblea Nacional y las universidades. Aquella mañana una importante marcha convocada y liderada por mujeres partió desde el epicentro del conflicto en dirección norte, la cual culminó con una intervención simbólica del monumento a Isabela Católica en el sector del barrio La Floresta como rechazo al gobierno de Moreno, la represión policial y la re-significación del 12 de octubre. Las/los asistentes a la marcha aún permanecían en el monumento cuando el toque de queda fue declarado. Llegada la noche, los estruendos de las bombas habían desaparecido y en su lugar un cacerolazo general se escuchaba en toda la ciudad.

Con la ciudad de Quito sitiada por efectivos militares y policiales, en un ambiente de incertidumbre orquestado por el toque de queda, Moreno y la dirigencia de la CONAIE acordaron una mesa de diálogo que sería transmitida en señal abierta a todo el país, bajo la presión de la dirigencia del movimiento indígena de que el evento se hiciera de forma pública. Esa noche, se llevó a cabo el evento que sentó a la CONAIE, miembros del gobierno y el Estado a dialogar, en un proceso mediado por representantes de la ONU y de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana. Al culminar la reunión, el Decreto 883 fue derogado.

2. La pérdida del monopolio sobre las imágenes de los medios de comunicación

La investigadora Giomar Rovira (2016) señala que la expansión del internet, el apareamiento masivo de redes sociales digitales y el desarrollo de la tecnología móvil han convertido los espacios de la protesta social en escenarios de abierta participación y producción de información que ya no dependen de la interlocución o mediación de los grandes medios de comunicación para poder mostrarse (13). A día de hoy las manifestaciones sociales dan cuenta de un hecho fundamental que se repite en todas las revueltas: las tecnologías móviles y el internet han logrado eliminar “la dependencia de la visibilidad mediática [...] de las televisoras y periódicos” (9). La exposición de las manifestaciones sociales depende ahora de quienes participan en ellas, ya sea desde las calles, domicilios, cibercafés, universidades, impulsando un flujo de información masiva a una cantidad enorme de públicos en diversas geografías que recibirán prontamente los registros audiovisuales de la protesta en sus dispositivos móviles o computadores, en plataformas como Twitter, Facebook, YouTube, Instagram, Telegram.

Los medios de comunicación tradicionales gozaban de un dominio no solo de la información, sino que hacían de la participación política un espacio cerrado (80). Como gozaban de una posición privilegiada en la comunicación al poseer el control de la información que se emitía, podían decidir de qué manera la participación política era presentada, seleccionando a los participantes, construyendo agendas de sus espacios de noticia conformes a los discursos que se alineaban al medio. Los actores de la protesta social para ser oídos y vistos tenían que aceptar entrevistas o acudir a espacios televisados, lo que generaba una estrecha dependencia hacia los medios de comunicación para que ellos incluyan en el espectro de la política a las demandas de la revuelta social.

Los gobiernos y medios tradicionales tienen una relación estrecha pues, al detentar el control de la información, los medios han devenido “en el vehículo de intermediación entre gobernantes y gobernados” (79). La utilización de los medios televisivos, prensa y radio por parte de los gobiernos resulta imperativo porque el poder mediático es un pilar estratégico en la agenda política de los estados modernos. Pero esta estrecha relación implica también que en ocasiones en las que el orden institucional se ve amenazado puedan confundirse los discursos de los gobiernos con los de los medios y solaparse, convirtiendo a los últimos en cómplices de los primeros. Esto explica el por qué la Misión Internacional de Observación de los Derechos Humanos en Ecuador tras su visita realizada al país entre el 17 y el 21 de octubre del 2019, y luego de analizar la información de diversos actores de la protesta, recomendó a la comisión de la CIDH: “Registrar el uso de los medios de comunicación oficiales –en especial– de las cadenas nacionales por parte del gobierno de la República para exacerbar un discurso de persecución política” (CEDHU 2019, 17)

En las protestas de octubre se denunció precisamente una complicidad de algunos medios con el gobierno, reclamando que existía un cerco mediático que, además de invisibilizar levantamiento, lo estigmatizaba. Dos de las televisoras más importantes del país, Teleamazonas y Ecuavisa decidieron transmitir una maratón de la caricatura Bob Esponja, en el caso del primero, y novelas, en el caso del segundo, para omitir los críticos acontecimientos de violencia del 12 de octubre en Quito (Iza, Tapia y Madrid 2020, 179). De estos eventos se tuvo información principalmente por redes sociales y canales de mensajería instantánea producida y compartida por personas particulares.

La tecnología y el internet han permitido a los flujos de información que se producen durante momentos de sublevación saltarse las vías establecidas por los medios para abrir la posibilidad de generar redes de comunicación exentas de intermediarios. Estas redes articulan a las personas como nodos que los traen del gueto marginal de la comunicación (Rovira 2016, 90). Así, cada blog, cada página de Facebook, cada cuenta de Twitter o Instagram, cada *youtuber* o *Tiktoker* participa de primera mano de la protesta, extendiendo las posibilidades de alcance de esta red de comunicación emergente. A ello se suma que todas estas interacciones en el internet pueden ser realizadas casi a cualquier momento, poniendo al flujo de información en términos de una inmediatez tácita, insuperable por los medios de comunicación tradicional y peligrosa para los aparatos de control estatal.

Durante las protestas de octubre hubo denuncias de inhibidores de señales en el parque El Arbolito que impedían la comunicación telefónica y acceso a internet de las operadoras Claro y Movistar, así como denuncias de suspensiones arbitrarias de transmisiones⁵ (CIDH 2020). Según el portal Netblock (2019) que monitorea las interrupciones de internet, la red móvil de la operadora Claro tuvo severos y prolongados cortes en Quito a partir del sábado 12 de octubre, pero los mismos fueron una constante a partir del 07 del mismo mes. El portal señala además que los servidores de la empresa de telecomunicaciones pública (CNT) interrumpieron su funcionamiento (ver gráfico en el anexo 1) impidiendo el acceso a plataformas digitales como Facebook y WhatsApp. Además de sancionar a medios, muchas veces sin justificación previa, como en el caso de Pichincha Universal, se denunciaron cortes de la señal por parte de la Corporación Nacional de Telecomunicaciones a medios extranjeros (Tapia y Castro 2019, párr. 13).

3. El uso de tecnologías para la protesta social

No obstante, la propia tecnología y el internet han abierto las posibilidades de saltarse las restricciones porque son difíciles de controlar a plenitud por los gobiernos. Por ejemplo, las protestas en Inglaterra en el 2011 se convocaron mediante el servicio

⁵ En el informe de la CIDH se señala que Radio Pichincha Universal fue solicitada de adherirse a la señal de la radio pública por pedido de la Secretaría de Comunicación de la Presidencia. Posteriormente se envió a este medio una solicitud judicial de suspensión por la ARCOTEL. La Radio Pichincha Universal denunció posteriores persecuciones por parte del gobierno ecuatoriano basándose en el hecho de que la Fiscalía habría solicitado información personal de los empleados de la radio (CIDH 2020)

de mensajería de la marca de celulares BlackBerry que disponía protecciones de cifrado (127). En esta misma línea, la plataforma de mensajería Telegram desde el año 2013 se ha convertido en el medio de comunicación por excelencia de las protestas a nivel mundial por sus ventajas al momento de encriptar los mensajes. Esta plataforma, hoy prohibida en Rusia porque ha sido utilizada por los manifestantes que protestan en contra del gobierno de Putin (Molins 2019, párr. 12), ha incrementado su base de usuarios en momentos de protesta. Las manifestaciones en Ecuador no fueron la excepción. El flujo de comunicación se volcó a esta plataforma advirtiendo las ventajas de la mismas. Las imágenes sobre lo que acontecía transitaban por esta plataforma cuando Facebook y Twitter ya censuraban los contenidos publicados. Asimismo, los mensajes que debían incluir información sensible como nombres, rostros y números de teléfonos se los hacía mediante Telegram.

El *smarthphone*⁶ en contextos de protesta se ha convertido en la principal herramienta comunicativa, así como de protección. Como cada persona participa del sistema mediático digital como nodos que activan el flujo de información en este entramado digital, en caso de agresión el registro de tal acción dará la vuelta al mundo en cuestión de minutos, contagiando de indignación a las distintas personas, organizaciones e instituciones. Así, la agresión registrada por la cámara (posiblemente por la cámara del celular que siempre está a la mano y puede en cuestión de segundos conseguir una fotografía) activa "...una señal de alarma replicada y aumentada [en donde] la multitud conectada hace un ejercicio de focos rojos ante lo intolerable" (Rovira 2016, 183). En un mundo en el que la información viaja aceleradamente y se viraliza, el *smarthphone* consigue que la información llegue a públicos amplios, de diferentes geografías tan rápido como para que pueda existir una respuesta a cualquier agresión. Esto ciertamente era imposible cuando aquella respuesta frente a la violencia dependía de los medios de comunicación tradicionales.

El *smarthphone* y el internet ha permitido extender las posibilidades de las manifestaciones sociales en cuestiones de comunicación, defensa, organización y creación de contenidos. Pero no es la tecnología la que activa la protesta, sino la urgencia política de actuar frente a una violencia lo que pone en movimiento al internet y a los *smarthphones* (186). El reclamo, la protesta social, la ira es la que convierte estos elementos de lo cotidiano en dispositivos de sublevación.

⁶ Como *smarthphone* entiendo el dispositivo móvil que además de cumplir las funciones de un teléfono, permite la conexión constante al internet para el consumo de contenidos y la producción de los mismos.

Uno de los trabajos⁷ que ha presentado datos sobre uso de celulares en las manifestaciones de octubre, realizado por La Asociación para el Progreso de la Comunicación (APC), Digital Defenders Partnership y el Taller de Comunicación MUJER (2019), demuestra que este objeto tuvo una alta presencia en el sector de El Arbolito, el punto más álgido en la sublevación de octubre. De 33 personas entrevistadas, el 93,9% aseguró haber tenido un celular u otro dispositivo (5); el 87,9% de ellas contaban con un plan de datos de internet móvil y solo WhatsApp y Facebook el 6,1% (6). Aunque la muestra es pequeña, esta tónica de la presencia de celulares e internet fue una constante en las inmediaciones del parque desde donde se emitieron miles de fotografías, videos, comunicaciones, convocatorias, denuncias, *memes* y audios.

No obstante, estas prácticas de participación en la comunicación se da por personas que no necesariamente se adecuan a un partido político, a un colectivo, sino que son "...experiencias que suelen ser fluctuantes y transitorias como la misma acción colectiva que les da vida" (Rovira 2016, 87) porque se trata de una forma de participación en la protesta desde la suma de las individualidades que construyen una red de manera emergente, no desde la clásica perspectiva de partidos políticos, movimientos sociales o sindicatos. Es ahí en donde se producen registros visuales diferentes y particulares de las manifestaciones sociales porque parten desde subjetividades antes excluidas.

4. Imágenes Pobres⁸

En este clima candente y mediático de octubre ciertas imágenes lograron articular una estética que posicionaba en la escena del paro a rostros, cuerpos y gestos que no aparecían en las imágenes de los canales de televisión y prensa, sino en espacios mediáticos como Twitter, Facebook y redes de mensajería digitales como WhatsApp y Telegram. De esos otros octubres tenemos imágenes indisciplinadas y rebeldes que emergen desde otro tipo de sensibilidades incomprensibles para la mirada hegemónica.

⁷ He revisado dos trabajos de investigación que se acercan a la cuestión de la tecnología en octubre. El primero lo he citado arriba y fue realizado como insumo para la visita de la comisión de la CIDH al Ecuador. El segundo es un trabajo académico de Henry Carrascal y Delia Carrión (2021) publicado en la revista Yachana. Este trabajo de investigación se concentra en la ciudad de Guayaquil y aborda la comunicación digital como una práctica que involucra a periodistas y personas particulares. El artículo se encuentra disponible en <http://revistas.ulvr.edu.ec/index.php/yachana/article/view/706/562>

⁸ Tomo prestado el término que fue acuñado por Hito Steyerl (2016) en su libro "En defensa de la imagen pobre".

La cineasta Hito Steyerl ha denominado “imágenes pobres” a los registros visuales que configuran una mirada diferente a la que realizan los grandes medios de producción audiovisual. Además de que no cumplen con los cánones fotográficos o cinematográficos (encuadres incorrectos, disposición de la cámara en formato vertical en lugar de panorámico, sobreexposición, escaso uso del balance de blancos), estas imágenes de bajo presupuesto se mueven por fuera de la institucionalidad de los medios de comunicación, ya sea en páginas de descargar torrent, o entre persona a persona. En palabras de la cinematógrafa y ensayista alemana: “Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales.” (34).

La estética precaria de estos visuales (baja resolución, *ripeadas* y *remixeadas*) responde a una necesidad de realizar una acción de comunicación urgente con las herramientas que están a la mano y cuya aspiración es llegar a una cantidad de públicos amplia. Steyerl utiliza la categoría de *imágenes pobres* en el ámbito del cine, pero las características señaladas coinciden con una gran cantidad de imágenes que circularon durante las protestas populares de octubre pues apuntaban a la circulación como estrategia de comunicación de gran alcance y al desplazamiento por la red para escapar del control de los entes regulatorios.

La imagen de un policía atropellando con su motocicleta a una persona que yacía en el piso (ver anexo 2) levantó las alertas sobre el nivel de represión en las calles durante las protestas de octubre. Esta imagen *ripeada* y *pixelada* por la cantidad de veces que fue compartida⁹ por una persona anónima fue uno de los miles de ejemplos de *imágenes pobres* que minuto a minuto inundaron las redes sociales y los chats de mensajería instantánea. Poco a poco las memorias de computadores y celulares se llenaron de imágenes con esta estética precaria, que denotaban un manejo de cámara apurado, muchas de ellas editadas con textos, pero que resultaban indispensables para dimensionar el nivel de tensión que se vivía en el país. Estas imágenes¹⁰ se pusieron en movimiento entre la población, como democratizando la visualidad producida en los acontecimientos de octubre.

⁹ WhatsApp, por ejemplo, reduce la calidad de imágenes y videos que se comparten en su servicio de mensajería en un 49% o más, dependiendo la cantidad de píxeles que se eliminan (ChristianDVE 2016). Así, una imagen compartida perderá calidad conforme alcanza a más usuarios.

¹⁰ En el capítulo tercero de la presente investigación se presentan varios ejemplos de *imágenes pobres* y se trata a fondo la visualidad que construyeron este tipo de visuales en el paro nacional del 2019 en Ecuador.

La demanda por una cobertura amplia y transparente de las manifestaciones por parte de la población movilizada en contra de las medidas económicas hizo que la producción de imágenes pobres coexistiera con la información emitida por los medios de comunicación privados¹¹, a quienes se les reprochó censurar la represión policial y establecer un cerco mediático que relataba los hechos de una manera parcializada e incompleta. El acceso a la información dejó de corresponder a la lógica de los noticieros, quienes preseleccionan contenidos, los organizan y planifican un horario para exponerlos.

Conforme transcurrían los días de protestas populares, los medios de comunicación y los canales de información del gobierno adoptaron *imágenes pobres* como una estrategia para obtener legitimidad en el discurso, una vez reconocido el impacto de este tipo de imágenes. Las cadenas nacionales y los espacios de noticias se apoyaron en *imágenes pobres* –claramente identificables en la actual fetichización de la alta definición en los medios de comunicación– para mostrar la violencia hacia los policías y militares, los bienes patrimoniales, públicos y privados. Se llegó así a una asunción general de que las imágenes, mientras más pobres sean, más fiables son, lo que desató una guerra de imágenes y videos de mala calidad que se disputaban visualmente la veracidad de los hechos.

No obstante, fueron las mismas *imágenes pobres* las que permitieron mirar cómo los medios de comunicación tradicional intentaban construir una noticia conforme a sus lineamientos:

El video grabado por un transeúnte, es elocuente: la reportera de los medios públicos le hace a un ciudadano una pregunta que es más una afirmación; lo único que el hombre tendría que hacer, si fuera obediente, es darle la razón. Pero como es un ser deliberante, no lo hace. Es más, pregunta el nombre a la reportera que, ofendida al no ser valorada en la majestad del cargo que ostenta, explica displicentemente: “¡Yo le estoy en-tre-vis-tan-do!”, como quien dice “Yo le estoy sal-van-do-la- vi-da”. Y cuando el hombre le explica el porqué de su actitud, ella se enoja, cierra el micrófono y apaga la cámara con cara de reina vilipendiada. Tal vez, en su obcecación, no advierte que ella también está siendo grabada y que en estos tiempos de redes sociales en pocos minutos el video podría dar la vuelta al mundo... (Maldonado 2020, 113).

Las *imágenes pobres* de las manifestaciones sociales de octubre nos brindaron la oportunidad de ver el malestar que producen las voces que no siguen la línea esperada

¹¹ Preciso aclarar que la producción de información no se redujo a una disputa de medios contra personas. El escenario de la comunicación digital contemplaba además a medios internacionales, medios de comunicación alternativos, periodistas independientes. En esta investigación, sin embargo, pongo énfasis en el rol de las personas particulares en la producción y distribución de material audiovisual como respuesta a un proceder de ciertos medios de comunicación tradicional.

de los medios, demostrando que, aunque se quiera controlarlas bajo el discurso del “medio de comunicación cercano a la gente”, las imágenes siempre encuentran formas de escaparse y de liberarse del sometimiento arbitrario que opera en esta práctica del “noticiero popular”.

En la emisión estelar del noticiero 24 Horas (2019) del 12 de octubre, programa perteneciente a Teleamazonas, uno de los canales de televisión acusados de ser cómplices del cerco mediático impuesto por el gobierno, se presentaron imágenes de personas caminando por las calles de Quito al son de ollas y cacerolas durante el *cacerolazo* convocado para esa noche. El reportero acompañó la escena con las siguientes palabras: “También vemos cómo varios ciudadanos salen a esta hora a custodiar, a demostrar que ellos van a defender sus propiedades, su barrio, su vecindario, su familia, sus hijos. Esa es la posición, es el sentimiento de los capitalinos”. Otros medios de comunicación replicaron aquel sentido del *cacerolazo*, aunque añadiendo que se trataba de una movilización por la paz. Al mismo tiempo, fragmentos de videos y fotografías (véase figura 15 y 16) de marchas similares se distribuían por redes sociales y de mensajería instantánea, pero esta vez acentuando el tono de protesta contra las acciones económicas y represivas del gobierno de Moreno y, sobre todo, haciendo hincapié en la solidaridad con los manifestantes del movimiento indígena (Hidalgo 2020).

Así, las *imágenes pobres* contradecían la mirada “objetiva y verdadera” de cierto sector que tradicionalmente ha tenido el control sobre ellas y, por lo tanto, de la información que se transmite. Las imágenes que se producen desde este sector oficial de la comunicación mediática tienden a ser totalizantes en el sentido que pretenden, no solo mostrar *transparentemente* la realidad, sino construirla como única. Cuando se pretende conseguir una imagen total se aspira a la obtención de una imagen de *poder* que opera con un objetivo claro: imponerse a otras para demostrar la mirada única y verdadera que debe aceptarse sin oposición. Frente a ello, las *imágenes pobres* recordaron que la imagen es apenas un fragmento, un encuadre que no puede totalizar la compleja diversidad de posicionamientos. Estas imágenes fueron un potencial recurso para la presentación de las múltiples voces que sonaron durante las manifestaciones de octubre, mostrando un escenario complejo, totalmente alejado del reduccionismo dicotómico de indígenas contra el gobierno. Ellas nos hablan de posicionamientos diversos que aparecen para agrietar las posturas que solo conciben polos opuestos. La puesta en crisis de la visualidad se presenta a través de estas imágenes por su cualidad de exhibir la

realidad en fragmentos. Siempre existe algo que puede ser visto desde otro encuadre, uno que se escapa a la gran cámara de los grandes medios de comunicación, del gobierno y las instituciones encargadas del control y producción de imágenes. Justamente por ello son perseguidas, ya que pueden llegar a incomodar la visualidad establecida.

Las *imágenes pobres*, por lo tanto, abrieron el camino de una visualidad diferente que permitía el apareamiento del otro. Esta forma inédita de aprender a ver exigía una descontextualización de la imagen de la ciudad forjada históricamente y su desnaturalización para mostrar los dispositivos ideológicos que la sustentan y las relaciones de poder que han creado la imagen de la ciudad ordenada, pulcra y estructurada bajo los parámetros de la urbe que margina a las personas que no se corresponden con aquella dinámica. Es así que un sinnúmero de imágenes del paro realizadas por personas particulares registró la emergente visualidad de los puntos de conflicto. Particularmente en Quito, en la zona del Parque El Arbolito, los y las indígenas que se tomaron las calles aparecieron no como seres romantizados, representantes y guardianes de la cultura, sino en su dimensión humana vulnerada por las consecuencias del Decreto 883. Las pulcras calles, sobre todo la Avenida Patria en la cual se ubican reconocidas cadenas internacionales de hotelería y comida rápida, eran *grafiteadas* con consignas a favor del paro, lo que despertó el enfado de las personas guardianas de la buena imagen de la ciudad: ciertos medios de comunicación, sectores económicamente acomodados¹² y cierta élite política y económica¹³.

Las imágenes pobres que captaron la visualidad del parque El Arbolito permitieron aquella aparición negada a las personas de los pueblos y nacionalidades. Eran imágenes que ya no podían ser absorbidas por el discurso mediático que preconfigura una manera de representar a los/las indígenas, conforme a los arquetipos que se han construido alrededor de ellos. Asimismo, imágenes pobres grabadas desde el interior del inmenso grupo de manifestantes que arribaban desde las provincias de la sierra del país (ver anexo 3) tuvieron el mismo impacto negativo en la opinión pública de la ciudad, que los veía como una posible amenaza a la vida urbana. Atrás quedaba el

¹² Una manifestación por la paz fue convocada en la Tribuna de los Shyris al norte de Quito por sectores de clase media y alta en respuesta a los actos de violencia ocurridos en el contexto de las manifestaciones. Entre otros pedidos, se hacía un pronunciamiento a favor de generar conciencia de que la violencia no es una forma de protesta pues perturba el normal funcionamiento del país (El Telégrafo 2019).

¹³ Varios videos de políticos que llamaron a proteger la democracia aparecieron en las redes sociales. De entre ellos sobresale uno emitido el 12 de octubre desde la terraza de un edificio del centro norte de la ciudad que tiene como protagonistas a reconocidos personajes de la escena política quiteña: <https://www.facebook.com/TeleamazonasEcuador/videos/378916072987834>

imaginario nacional de los ciudadanos indígenas que componían la amalgama armónica del discurso multicultural que une a los distintos pueblos y nacionalidades bajo el paraguas de la nación. En su lugar se producían manifestaciones visuales que metían en el saco de lo atrasado y bárbaro a los indígenas. Con esos presupuestos peyorativos se excluía la dimensión humana de los manifestantes indígenas, al mismo tiempo que brotaban las contradicciones con respecto a la idea de nación en la que al indio se lo crea en función de la imagen histórica que necesitan las hegemonías para construir una identidad nacional (Muratorio 1994, 17).

5. Activismo visual

Mirzoeff ha denominado “activismo visual [a] la interacción de píxeles y acciones para crear cambios” (2016, 260). En un mundo sumergido en las telecomunicaciones y en la producción y consumo de imágenes, las *imágenes pobres* han devenido en las protagonistas de esta forma de protesta. Desde varios sectores de la producción audiovisual se han presentado imágenes que participan y acompañan las luchas sociales. Sin embargo, no es hasta la llegada de las cámaras de bolsillo, pero sobre todo el *smarthphone*, por su posibilidad de conexión a internet, que el activismo visual se constituyó como la principal forma de participación en contextos de protesta. El *smartphone*, insignia del “capitalismo audiovisual” (Steyerl, 34), se ha convertido en un importante recurso para participar críticamente de los relatos de poder que devienen del sistema económico y social. Durante las dos últimas décadas con imágenes pobres fuimos testigos de la represión policial en Egipto en el 2011, las manifestaciones nacionales de “chalecos amarillos” en Francia y en Corea del Sur, ambas ocurridas en el 2019. En Latinoamérica, con el de Ecuador coincidieron los levantamientos populares en Chile, Colombia y Bolivia en el 2019, desde donde las *imágenes pobres* se saltaban las fronteras para poner en diálogo las distintas luchas frente un objetivo compartido¹⁴.

¹⁴ En el mes de noviembre del 2020 se produjeron importantes manifestaciones sociales en Perú, mientras que en el 2021 Colombia lleva, hasta el momento de la realización de esta investigación, un mes de intensas protestas a nivel nacional. En ambos casos las *imágenes pobres* mantienen un protagonismo determinante en el registro de actos de extrema violencia para la denuncia ante organismos nacionales e internacionales de derechos humanos. Estas imágenes se saltan las fronteras nacionales para mostrar aquello que la cámara oficial no logra –o no quiere– cubrir. De manera masiva transitan por los canales digitales para exponer su contenido a personas de países vecinos de manera directa, justo en las pantallas de sus celulares. Son imágenes que convocan puntos de encuentro entre personas de geografías distintas al mostrar hechos comunes de momentos críticos vividos en cada país. Uno encuentra esas imágenes muy cercanas, se reconoce en ellas al encontrarlas extremadamente similares y repetitivas, como si el mismo hecho ocurriera una y mil veces en cada país: encapuchados disparando directamente a manifestantes a la

De manera que, el activismo visual, alimentado por *imágenes pobres* fue una manera de habitar y participar de la protesta, no era una simple actividad de registro, al contrario, constituía el recurso más importante, tanto para la protección, así como la realización de la protesta en sí misma¹⁵. La importancia no solo recaía en el hecho de contar con un medio de comunicación en caso de emergencia que permitiera exponer de manera inmediata cualquier acto que vulnera derechos. El activismo visual era necesario para generar redes que vinculasen a todas las personas posibles bajo una lucha común con el fin de elevar una voz colectiva. Para el *poder* ya no fue posible detectar a las cabezas del paro como los generadores de imágenes desobedientes porque era un inmenso número de personas anónimas, en cada rincón, en cada calle que se creía vacía, las que formulaban una visualidad crítica que el *poder* no podía perseguir. Por ello, la participación con estas imágenes mostró en octubre ese “nosotros sin nombre” (2018, 19) del que habla Marina Garcés como el cuerpo común que aparece ocupando la ciudad cada vez más marcada por una privatización de los espacios, o aquellos “cualquiera de la política” o “rebeldes involuntarios” a quienes Rovira (2016, 158) denomina como quienes participan de la protesta de una manera “inaprensible y evanescente, que mantienen su diversidad y apertura, que no construyen unidad ideológica, que se erigen en el 99%, por ejemplo, sin nombrarse pueblo, ni clase, ni etnia” (138).

Por supuesto, las *imágenes pobres* conviven en los mismos espacios digitales de todos los audiovisuales que circulan en la red, en razón de lo cual no se salvan de ser convertidas en basura digital. Las *imágenes pobres* circulan a diario en nuestras pantallas sin llegar a interpelarnos mínimamente porque no todas ellas irrumpen con la visualidad hegemónica. De hecho, frecuentemente son protagonistas del odio y

vista y consentimiento de policías, motorizados recorriendo barrios asegurándose de que nadie salga a las calles en los estados de excepción, detenciones arbitrarias en las cuales se han denunciado violencia sexual, a la vez que la toma de plazas en donde se organizan cánticos y bailes, se derrumban monumentos, se estrechan lazos sociales impensables como el caso de las barras bravas. Y es que las *imágenes pobres* en contexto de manifestaciones sociales nos muestran los rasgos comunes de vivir el estallido, tanto de ellas mismas como de las personas que las producen: sorteando las instituciones de control que son una potencial amenaza tanto para las personas como para sus imágenes, siempre expuestas al peligro de desaparecer (en Colombia, al igual que en Ecuador y Chile se reportaron bloqueos a las redes de internet que permiten el envío de datos y censura en plataformas digitales), constantemente demandando ojos, pero también oídos, que lleven el mensaje de la violencia en la que viven, pero también la resistencia y creativa organización que sobrevive.

¹⁵ Las imágenes fueron decisivas en la constatación y reclamo de los actos de violencia. Los informes de la Defensoría del Pueblo, el informe emitido por Derechos Humanos y el juicio político a la ex ministra María Paula Romo, quien estuvo detrás de las acciones militares y policiales de octubre, recogieron las imágenes difundidas por ciudadanos por redes sociales. A partir de estos documentos se pudo tener evidencias de los atropellos a los derechos humanos que sufrieron médicos, periodistas, estudiantes, policías, militares, indígenas y niños y, en la mayoría de casos, imponer sanciones a los/las responsables.

violencia en los espacios donde se profundiza en la negación y rechazo a lo otro, sosteniendo de esta manera a los discursos hegemónicos. Sin embargo, aquellas que aparecen en los contextos de lucha popular como consecuencia de un activismo visual remiten a un gesto que advierte una “economía de imágenes alternativa [...] más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales” (Steyerl, 45). A estas imágenes las impulsa, en primer lugar, la urgencia de convertirse en dispositivos de la protesta social. Luego podrán ser publicadas, vendidas, impresas, pero solo cuando el impulso original que las produce haya cumplido su cometido. Su principal *potencia* es que hacen visible aquello que no aparece en la gran pantalla y lo hacen mostrando una *fealdad*, una ausencia de técnica, resolución y definición que expone el levantamiento popular de manera directa. Estos visuales, a pesar de ser consumidos velozmente, dejan sentada la existencia de otras subjetividades que miran el mundo de manera distinta y que, para el caso del levantamiento social, implican una acción entre el “audiovisual de combate”¹⁶ y el activismo visual, es decir, no es solo una producción de imágenes informativas, comerciales, son también una constelación de posibilidades políticas, estéticas, académicas.

Ahí yace la *potencia* de estas imágenes que indisciplinan el orden visual cuando el propio tejido social se pone en discusión, pues las imágenes participan material y simbólicamente en la disputa de sentido que queda suspendido durante los levantamientos populares. Para Bal, el acto de mirada es una estrategia y un proceso de selección claramente marcados por intenciones personales y políticas que demuestran la activa participación de quien mira, revelando al espectador como sujeto “consciente de su propia contribución a la producción de significado” (2016, 22). El acto de mirada de Octubre del 2019, producto del uso de las *imágenes pobres*, se desmarcó de la visualidad establecida para proponer un acercamiento a la dimensión visual del paro de una forma que permitiese la exposición de lo que no se ve, de aquel resto que se pierde en la vorágine de imágenes del día a día.

6. Reponer el sentido mediante la imagen propia

Una imagen puede tener varios agenciamientos y, además, propiciar distintos puntos de vista ya que en ella radica la capacidad de performar la realidad o de

¹⁶ Término obtenido del libro que lleva el mismo nombre de Gabriela Bustos (2006).

representarla. Las imágenes no son solo registros visuales en los que se apoyan los distintos discursos de los diferentes lugares de enunciación, ellas materializan esos discursos. Son ellas las que plantean los actos de ver en términos de participación activa en las esferas sociales y políticas pues:

...tanto el sujeto se construye en relación a la irreductible multiplicidad de sus incontables apropiaciones de imagen, como el campo de estas se construye por proyección igualmente irreductible (a algún eventual significante despótico, unificador) de una ilimitada productividad iterativa de formas de imaginario capaces de ser investidas con fuerza de significado, con potencia de producir simbolicidad cultural (Brea 2003, 10).

En consecuencia, es la representación lo que se pone en juego en la disputa visual.

En la era de los *mass media* Mirzoeff ubica dos tipos de representación en la que las imágenes tienen un rol fundamental. La primera, como la efectiva manifestación de un ente. Este sería el caso de las imágenes en las cuales se imprimen las expresiones del mundo material: fotografías, videos, esculturas, etc. En segundo lugar, la representación tiene que ver con la delegación política y, por lo tanto, de la imagen propia a un tercero (2016, 226). Durante el paro nacional, el reclamo de los/as manifestantes apuntaba a cuestionar ambas formas de representación: las imágenes que emitían los medios y el gobierno no correspondían al sentido político del levantamiento. Al contrario, apelaban a discursos de odio que minimizaba la complejidad del evento:

El discurso centrado en el crimen, la violencia premeditada y preparada con antelación, el miedo ante las hordas salvajes de vándalos carentes de toda contención, dominó los grandes medios de comunicación y la palabra de los más altos funcionarios gubernamentales. No son reacciones nuevas, creencias inesperadas, ni fenómenos recientes: solo emergen a la luz desde los oscuros lugares reprimidos donde se encuentran, cada vez que un acontecimiento más o menos excepcional los libera (Ospina 2020, 271).

El paro recogía una multiplicidad de luchas contra el capitalismo, el dominio colonial, el racismo, el patriarcado que no podían ser homogenizadas. Esa complejidad le era imposible de significar al gobierno y a ciertos medios de comunicación privados y oficialistas. Por ello, las imágenes que usaban para representar a los/as manifestantes insistían, o bien en las que evocaban el vandalismo, o las que remitían a la paz dentro de un país democrático y plurinacional. De ahí se desprendió la necesidad de una auto-representación que no sucumbiera a la homogenización de las representaciones; a la urgencia de concebir una imagen que contemplara las diferencias constitutivas de las

personas como expresión del pensamiento diverso. Es, en definitiva, la lucha en contra de la homogenización en favor de la diferencia.

En la posibilidad de auto-representarse, de exponer la imagen propia, reside precisamente la política. He señalado que hablar de imágenes es referirse a movimiento, a lo que debo agregar el elemento político. No es posible referirse a las imágenes sin hablar de política porque las imágenes que emitimos son la forma en la que *aparecemos* como individuos y como sociedad. Nelly Richard reconoce la importancia de lo político en el arte explicando que su función sería “mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado.” (2006, 9). Lo mismo sucede con las imágenes, en tanto elementos políticos en un contexto de lucha como el de octubre 2019, que advierten una posibilidad de imaginar nuevos horizontes visuales que no estén sometidos a las estructuras hegemónicas, homogeneizantes y excluyentes. He ahí la importancia de la disputa visual en la reposición del sentido que dejó la confrontación: el intento de imaginar (dar imagen) a una posible reestructuración de una sociedad sumergida en el clasismo, en el racismo y en el patriarcado; la disputa por esos espacios urbanos que ocultan el apareamiento de rostros y gestos y que nos despojan de la oportunidad de mirar(nos) de otra manera. Las posibilidades estuvieron presentes y las imágenes fueron testigos de ello.

Capítulo segundo

Imágenes de Poder

El análisis realizado hasta ahora sugiere que la disputa visual de octubre da cuenta de un momento en que la visualidad, producto del estallido social, quedó suspendida, abierta a la posibilidad de reconstituirse o reconstruirse. Esa interrupción del orden visual en que todo estaba por definirse puede ser abordada por las categorías *poder* y *potencia*.

Ambas categorías han estado presentes en las reflexiones filosóficas como el estudio de las imágenes mismas. Aristóteles ya hablaba de ambas como facultades que permiten cambios y movimientos (Aristóteles, Libro V, C. 12. 48). Autores como Hobbs, Weber y Maquiavelo también han tratado sobre ellas en el campo político (Bona 2006), lo cual dio paso a que posteriormente Spinoza en el siglo XVII, y a partir de él Gilles Deleuze y Antonio Negri en el XX exploren su relación en el campo social (Núñez, 2016). Deleuze y Negri han nutrido su pensamiento con los aportes de Baruch Spinoza, sobre la cuestión de la ética y la moral en el caso del primero¹⁷, y de la *potencia* en relación a la política en el caso del segundo¹⁸. Tomaré las lecturas de ambos en el campo de la filosofía, la política y la ética para poner a dialogar y debatir los conceptos de *poder* y *potencia* en las imágenes del paro de octubre.

En el diccionario de la RAE el término *poder* se lo describe como “facultad expedita o potencia de hacer algo”¹⁹ (2019), es decir, yace en las nociones de *poder* y *potencia* la idea de una capacidad o fuerza de las cosas o las personas para alterar el entorno; ambas se refieren a un *hacer*, lo que explica su utilización como verbo, como cuando se dice: “potenciar la imaginación” o “poder imaginar”. Pero también son sustantivos en tanto que ambas suelen funcionar como objetos a conseguir o rechazar: “la potencia y la imaginación” o “el poder y la imaginación”. Con estos ejemplos es posible detectar que, aunque pudieran confundirse y utilizarse como sinónimos, son términos con connotaciones disímiles, cuya diferencia va más allá del significado: no se dice «el candidato a la presidencia electo llegó a la potencia».

¹⁷ Véase Negri (1993).

¹⁸ Véase Deleuze (1996).

¹⁹ Nótese la referencia a la potencia en la definición de poder.

Spinoza tomó dos distancias importantes con respecto a una tradición de pensamiento fuertemente sustentado en la razón: con la noción de acto y potencia de Aristóteles y con el cartesianismo. En ambos casos existen dos momentos claramente identificables entre las ideas y el acto, o la razón y el cuerpo. Idea y razón sería aquello fundamental en los seres humanos, mientras que el cuerpo, el cual puede alcanzar un acto material, estaría sometido a los designios de la razón. De aquí la famosa frase *pienso, luego existo* de Descartes para manifestar la superioridad de la razón sobre el cuerpo, de tal manera que ontológica y jerárquicamente el cuerpo estaría en un segundo plano, por debajo de la razón. Spinoza, por el contrario, ubica cuerpo y razón en el mismo nivel ontológico pues considera inexistente dicha separación entre pensamiento y experiencia. Como explica Deleuze:

Conocer es conocer por la causa, ninguna cosa, pues, puede ser conocida sin una causa que la haga ser, en existencia o en esencia. De este argumento se puede concluir ya, que la potencia de pensar, en la que participan todas las ideas, no es superior a una potencia de existir y de actuar de la que todas las cosas participan. (1996, 80).

A esta concordancia ontológica y relación horizontal entre pensamiento y acto que compone al ser, y que es el impulso de su existencia, es a lo que Spinoza reconoce como *potencia*. Así, la *potencia* no sería aquello que se queda en la intención, al contrario, es la realización efectiva del ser en sus acciones e ideas porque en ellas radica el impulso de cada ser a existir (Deleuze 1981, 120). Lo que promueve el pensar y el hacer no es otra cosa que el prolongar la potencia de existencia. Es por ello que el concepto de *potencia* tiene relación con las nociones de movimiento, cambio, agitación ya que está muy ligado a la idea de vida, entendida esta como contrario a todo lo que permanece inmóvil, inerte y fijo.

Para Spinoza la *potencia* es inmanente²⁰. No es la trascendencia de un Dios la que determina y organiza nuestros actos e ideas y, por consiguiente, nuestra existencia. Los seres tenemos las facultades necesarias para poder organizarnos individual y colectivamente. La *potencia* asumiría aquí un rol fundamental a la hora de impulsar esa existencia individual y colectiva pues para Spinoza es lo que posibilita la ética y la política.

²⁰ Spinoza utiliza el concepto de inmanencia para criticar la idea de un Dios absoluto y tirano, idea de amplia recepción dentro del pensamiento filosófico del siglo XVII. Si la *potencia* sería inmanente, estaría orientada a una ética pues el ser guiaría su actuar en base a su propio criterio y ya no a los designios de un Dios. Las decisiones serían nuestras, por lo tanto, dependerían de una ética y no de una moral.

Ahora bien, el *poder* o «potestas», en cambio, sería una facultad de la *potencia*. Negri plantea la cuestión de la siguiente forma: “La «potestas» se da como capacidad –conceptibilidad– de producir cosas; la «potentia» como fuerza que las produce actualmente”. (Negri 1993, 318). Y continúa:

Esto significa que el término «potestas», si no quiere ser completamente borrado del marco de una terminología (spinozistamente) significante, no puede ser entendido -en cuanto horizonte de conceptibilidad- más que como función subordinada a la potencia del ser, elemento -por tanto- del todo determinado y sometido al continuo desplazamiento, a la continua actualización que el ser potencial determina. (319).

El *poder* no es, como la *potencia*, el impulso hacia el movimiento sino, por el contrario, la fijación de regularidades puesto que “La potestas sería aquello que «ocupa» y genera un lugar entre o dentro de la potencia, estructurándola en una topografía concreta según una repetición”. (Núñez 2016, 186). De aquí que el *poder* esté más cerca de un hacer y pensar que se orienta a las regularizaciones, normalizaciones, disciplinamientos y jerarquías. En un bello pasaje de su libro *Sublevaciones*, Didi-Huberman describe la diferencia de ambas categorías de la siguiente manera:

Nos damos cuenta, vagamente, de que la potencia está del lado del recurso y de la fuente, como si denotase la forma en que un torrente crea por su propia fuerza intrínseca la forma que va a tomar el lecho del río. Y nos damos cuenta de que el poder está más bien del lado del canal o de la presa: una manera muy diferente de sacar, a partir de la fuente y de sus recursos, una energía más útil, más controlable, más gobernable, en suma. (Didi-Huberman 2020, 41).

Lo sustancial entre el *poder* y la *potencia* del pensamiento spinozista para esta investigación es que el *poder* tiende a pensarse previo a la *potencia*, por lo tanto, creer que aquellas regularidades, normalizaciones y jerarquías establecidas son incuestionables porque aparecen como naturales, mientras que la *potencia* se entiende en el plano de la utopía como lo irrealizable o improbable. El *poder*, como facultad o función de la *potencia*, no logra asumirse asimismo como contingente. Al contrario, hace del establecimiento de normas la forma de entender e intervenir en el mundo, como si todo el orden social estuviera atravesado por la estabilidad de la repetición y fijado en leyes absolutas de comportamientos y pensamientos. A consecuencia de ello, el *poder* asume una jerarquía sobre la *potencia* en tanto que la determina puesto que el establecimiento de estructuras fijas se vuelve el referente que prescribe el orden de las cosas dejando a la *potencia* sin posibilidades de aparecer para generar cambios o trastocar los ordenes:

En efecto, si la potestas o el poder se sitúa en anterioridad ontológica (...) a la potentia, tendríamos una estructura a la base de esencias-formas-contornos y, por ello, una determinación fija dada de antemano que solo serviría para juzgar las cosas, no para producirlas. (Núñez 2016, 187).

De este modo, la *potencia* ocupa un lugar subalterno porque en relación al *poder* no es vista más como un ilusorio posicionamiento volcado a la utopía. Ese parece ser el escenario actual de nuestra sociedad, totalmente sumergida en las jerarquías e instituciones de poder que siempre que ven amenazada su estabilidad reaccionan aduciendo que el orden de las cosas no puede ser alterado a menos que se pretenda atentar contra la razón que sostiene al mundo moderno.

¿Pero qué tienen que ver estas categorías con las imágenes?, y, sobre todo, ¿de qué manera pueden aportar en el análisis de la disputa visual del levantamiento popular en Ecuador? Georges Didi-Huberman, con y desde las imágenes, ha conseguido vincular la historia, la filosofía, la política y el arte para problematizar los relatos hegemónicos sobre los que se sostienen varios tipos de violencias. A partir de la recuperación de imágenes del campo del arte y la fotografía elabora una teoría crítica para mostrar la problemática de las representaciones y el modo de ver que se impone en el mundo occidental. Uno de los principales ejes de su pensamiento, a la vez que un gran aporte a los estudios visuales, es la noción de la supervivencia de las imágenes que contienen –y que son en sí mismas– gestos y deseos que se resisten, pese a todo, a la extinción y que son la huella del aparecimiento de la *potencia* en contextos de lucha social. Así, en las imágenes sobreviven aquellos registros, rostros, gestos de lucha y resistencia a pesar de los incendios que han querido consumirlos a lo largo de la historia, cual si fueran pequeñas luces de luciérnagas apenas visibles en la claridad de la *gran luz* que deslumbra e imposibilita verlas (Didi-Huberman 2012b).

Si hay supervivencias es porque, en oposición, hay una fuerza implacable que no admite otra cosa que sí misma y busca terminar con todo aquello que le significa una amenaza; pone en funcionamiento todas sus cualidades para no dar lugar a la diferencia, ya que lo suyo es la inmovilidad de un orden instituido. Las supervivencias son el resultado de la exclusión que deja en el territorio de lo abyecto a lo que no se adecua a la normativa hegemónica. La denominación de esa fuerza implacable, de normativa hegemónica, es el *poder*. Pero aun siendo supervivencias fugaces, perseguidas, ocultas poseen una fuerza inextinguible cuya naturaleza es el movimiento, el cambio, el aparecimiento de las diferencias. Didi-Huberman contrasta a esta última fuerza con la

primera y la nombra *potencia* y declara su interés por las imágenes de *potencia*, no de *poder*, reconociendo que la visualidad está netamente anclada a las relaciones de poder que aseguran una estructura de violencia expresada en la cultura, en la política, en la historia, etcétera.

La *potencia* sería la puesta en crisis de esas relaciones de *poder*. Ahí yace la pertinencia de pensar las imágenes de las manifestaciones sociales de octubre en términos de *poder* y *potencia*, pues ¿no es acaso que en el fondo del levantamiento popular existía una demanda política y social que excedía la Derogatoria del Decreto 883? Los libros que hasta el momento se han escrito desde una multiplicidad de lugares de enunciación de aquel octubre así lo demuestran²¹. El decreto 883 fue el detonante para que reclamos en contra del capitalismo, la corrupción, la representación política, el patriarcado estallaran activando una serie de demandas que no se reducían a un decreto económico antipopular solamente, sino a la estructura general de poder que permite aplicarlo. La disputa visual de octubre 2019, por consiguiente, puso de manifiesto que lo que se debatía era la estabilidad del *poder* frente a *potencias* que planteaban otros relatos, otras visualidades, otro tipo de vivencias. Fueron las imágenes las que dieron cuenta de aquella encendida batalla entre *poder* y *potencia*.

1. El montaje como método para pensar con y desde las imágenes

La tradición positivista de la sociológica, campo de estudio del que provengo, aborda las imágenes como elementos inertes posibles de estudiarlos en una perspectiva objetiva. Sin embargo, para esta investigación quería procurar otro tipo de acercamiento hacia ellas, uno que me permitiera una implicación:

Una mirada supone la *implicación*, el *ente afectado* que se reconoce, en esta misma implicación, como sujeto [...] debemos pues *implicarnos* en, para tener una posibilidad –dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje– de *explicarnos con*. (2012a, 33).

Las imágenes tienen una vida social (Martínez 2016, 93-111); participan, tanto en la cultura como en la visualidad, como dispositivos plenamente cargados de

²¹ Incluido el que recoge la versión del gobierno escrito por la entonces Ministra de Gobierno, María Paula Romo. El libro *Octubre. La democracia bajo ataque* coincide en que hubo intereses que no se reducían al Decreto 883. Para Romo se trató de un ataque al orden económico, institucional y democrático del país.

significaciones, no como meros objetos (97). Ellas constituyen un piso social común: desarrollamos nuestras vidas con/entre imágenes y construimos sociedad con ellas.

Necesitaba, por lo tanto, un método que me permitiera un acercamiento a ellas de manera profunda, articulada con el contexto histórico, social y cultural, que facilitara comprenderlas en el escenario ardiente de octubre como protagonistas vivas del mismo. La metodología que consideré se adecuaba de mejor manera a esta búsqueda es la del montaje de imágenes. Esta investigación se alimenta de la lectura de Georges Didi-Huberman a los trabajos de montaje del historiador alemán Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne* y del *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht; de ahí se han obtenido las líneas conceptuales y metodológicas para elaborar los montajes para el *poder* y la *potencia*.

El montaje de imágenes como metodología de investigación consiste en un trabajo lúdico en el que el movimiento libre de las fotografías permite experimentar varios puntos de vista que inevitablemente cambian según la disposición de los elementos montados, lo cual ofrece un escape a la fijación de verdades pues entiende que los sentidos que se desprenden del montaje no son conclusiones finales, permitiendo así sortear el peligro de asumir las representaciones como elementos acabados. Esto es fundamental a la hora de enfrentarse a la cuestión de la Verdad en las imágenes de las manifestaciones sociales ya que existe una insistencia en reducirlas a una función de prueba de los hechos. El montaje permite sortear la atadura de aquel reduccionismo pues no busca establecer nuevas verdades, sino despertar miradas y lecturas críticas de un evento. Lo *verdadero* define centros jerárquicos que posicionan la voz autorizada para contar las cosas, como si se tratara de la voz exclusiva del conocimiento. En el montaje no hay esa voz que determina lo que es y no es, porque el montaje, en su dialéctica, busca precisamente el apareamiento de múltiples voces, sobre todo aquellas ocultas. Por lo tanto, la metodología de análisis que permite el montaje permite esquivar la construcción de centralidades que marginalicen a los apareamientos. De esta manera, se recupera un octubre totalmente presente, no acabado, no conocido, no objetivado.

El montaje, al reproducir un hecho, mas no al evidenciarlo (lo que es lo mismo que decir que el montaje no quiere hacer de los acontecimientos hechos verdaderos o reales, sino mostrarlos en su incompletitud y complejidad), puede exponer las elecciones subjetivas e individuales de quien lo elabora.

En segundo lugar, en la dinámica de la construcción y deconstrucción radica otra de sus *potencias*. Como una suerte de legos, el montaje necesita atravesar por un

momento de desmontaje que permita observar de mejor manera cómo se interrelacionan sus elementos fragmentados, lo cual implica también la posibilidad de un posicionamiento crítico constante. La metodología lúdica del montaje pone en contraste las imágenes para que ellas aparezcan como una constelación marcada por relaciones históricas, relaciones entre sus formas y contenidos; pero también los anacronismos, las discontinuidades y las contradicciones.

El proceso de realización de los montajes inició con una selección de imágenes de alto impacto mediático en los medios de comunicación tradicional e imágenes que hayan sido propuestas por el gobierno. Estas últimas las encontré en el libro *Octubre. La democracia bajo ataque* de la ex ministra de gobierno María Paula Romo sobre los acontecimientos de octubre. Este texto fue fundamental porque es la lectura del levantamiento social desde el oficialismo, lo cual me ayudó a articular, junto con las imágenes de gran impacto mediático, el montaje del *poder*. Para el montaje de la *potencia* realicé una búsqueda de las *imágenes pobres* que almacené en un disco duro durante y después de las jornadas de protesta. Fueron alrededor de 600 registros audiovisuales que revisé para escoger aquellos que puedan ayudarme a componer un relato de un octubre potente. Sin embargo, estos registros no fueron suficientes para ese cometido. Era fundamental revisar imágenes de las universidades, guarderías, centros de acopio, centros de atención médica porque consideré que era allí donde ocurrió un octubre lleno de *potencia*. Estas imágenes faltantes me fueron cedidas por personas que participaron activamente en estos espacios.

Luego de haber realizado una primera selección de las imágenes, procedí a imprimirlas y pegarlas sobre una pizarra. Esto me permitió poder ver las particularidades de cada una, así como las interrelaciones con las otras, teniendo una mirada cercana y panorámica a la vez. Mientras revisaba la bibliografía que alimenta esta investigación, iba reposicionando las imágenes para ver qué aparecía, en un ejercicio lúdico de recomposición que dinamizaba los discursos que de ellas podía obtener. Toda esta operación la repetí en el montaje de la *potencia*.

Luego de un segundo momento de selección, tuve dos montajes para cada una de las categorías a analizar y trabajé a partir de ahí con las ideas guía que me permitían ver qué relaciones emanaban entre ellas, de qué manera se articulaban a discursos de *poder* o de *potencia*, cómo se reproducía a octubre en ellas y qué subjetividades estaban detrás. Los dos montajes a trabajar fueron los siguientes:

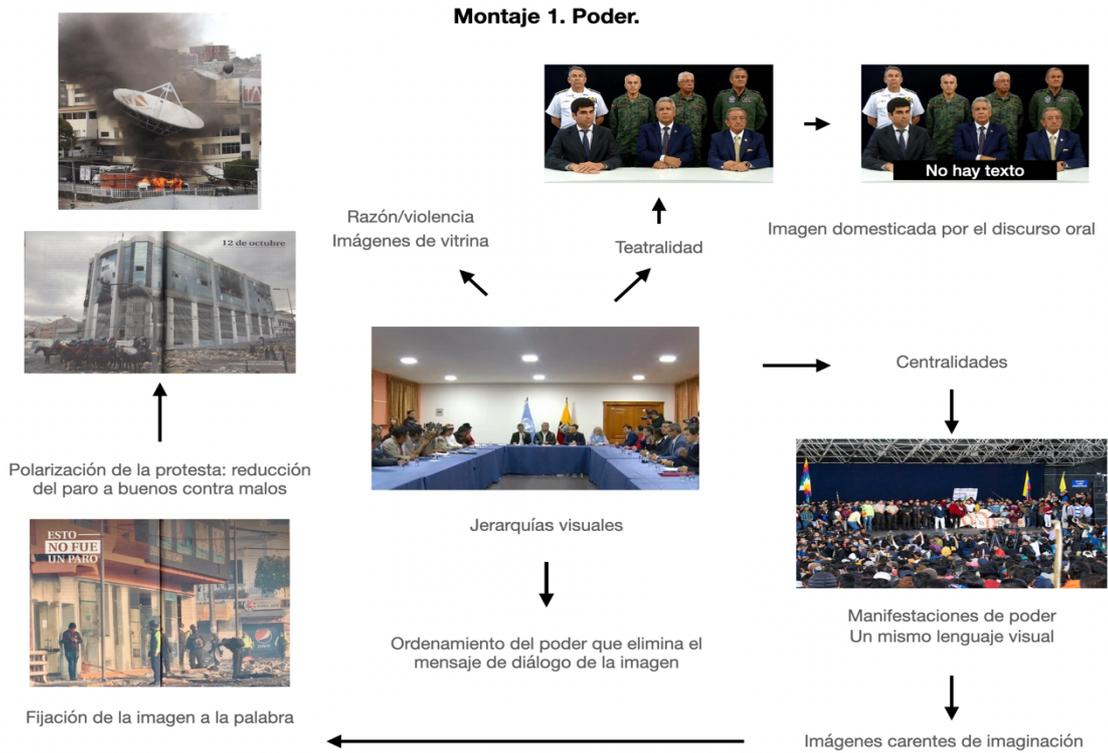


Figura 1. Montaje de poder. Realización propia. 2021

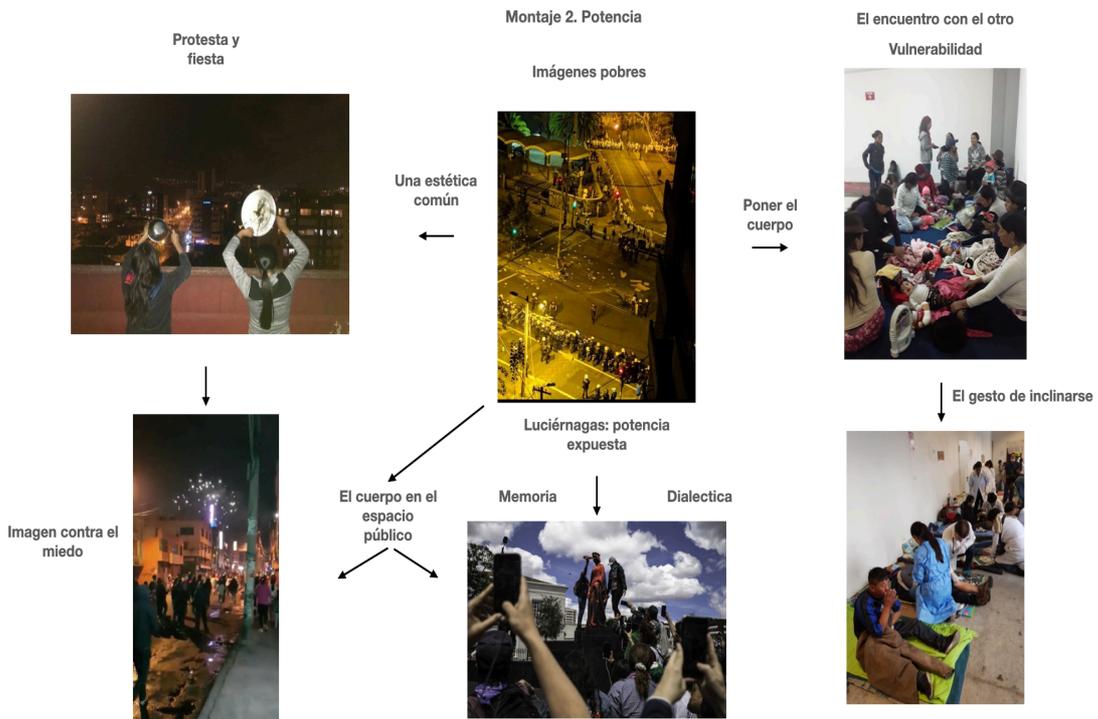


Figura 2. Montaje de potencia. Realización propia, 2021

A partir de los montajes presentados haré un análisis a nivel formal de cada una de las imágenes que los componen²² y a los conectores que las articulan, para finalizar con un análisis de los montajes en su conjunto para explorar los relatos de *poder* y *potencia* que estas imágenes transmiten en una dimensión más amplia.

2. El Diálogo por la Paz: Jerarquías visuales

En la noche del domingo 13 de octubre de 2019 la población ecuatoriana presenció una imagen inédita transmitida en cadena nacional: la mesa de diálogo entre el gobierno de Lenin Moreno y la dirigencia del Movimiento Indígena²³. Luego de 12 días de intensas protestas a nivel nacional, por medios digitales llegaron las primeras noticias sobre la reunión que puso a ambos actores en un histórico cara a cara televisado. Teniendo en cuenta la negativa de sentarse a dialogar que mantuvieron las dos partes durante los días previos, la imagen en cuestión generó gran expectativa al significar una posible salida a las protestas sociales en el país.



Imagen 1 Captura de pantalla de la transmisión realizada por la Secretaría General de Comunicación Ecuador, 2019. actualidad.re.com. 2021.

²² Para la observación de las imágenes, la presente investigación acoge los cinco niveles de análisis que sugiere Javier Marzal: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo (2007). Estos lineamientos analíticos son fundamentales para tener un acercamiento macro y micro de las imágenes y las condiciones de su apareamiento, el contenido formal de los elementos que se presentan y las *jerarquías visuales* (categoría obtenida del texto “Cartografía visual del poder de Alex Schlenker” en *Desenganche*, 2010) que operan en ellas.

²³ A partir de este momento me referiré a este evento como DPLP, siglas de “Diálogo por la Paz”.

La imagen –que estuvo a punto de no existir²⁴– presenta a un grupo de 19 personas (16 hombres y 3 mujeres) sentadas frente a una serie de mesas dispuestas en forma de U en una habitación grande de techo y paredes blancas. Se distinguen 3 personas más de pie. Una de ellas sostiene una cámara que apunta a los 4 miembros que ocupan el vértice de la mesa. Este grupo ubicado en el centro de la imagen está compuesto por los mediadores de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, el representante de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y el presidente Moreno quien ocupa el pleno centro de la imagen. Detrás de ellos están las banderas de la ONU y del Ecuador. En el ala izquierda está ubicada la dirigencia del Movimiento Indígena, entre los que destacan el presidente de la CONAIE, Jaime Vargas, y Leonidas Iza. Del otro lado, en el ala derecha, están los representantes del gobierno y del Estado: la Fiscal General del Estado, Diana Salazar, el Secretario de la Presidencia, Juan Sebastián Roldán y el ex Contralor General del Estado Pablo Celi, entre otro/as

Si el propósito de esta imagen era transmitir la idea de un proceso de mediación, la disposición de los participantes plantea, al contrario, la imposibilidad real de diálogo. En primer lugar, es preciso ubicar el centro de la escena, justo donde la cámara enfoca su punto de interés: el presidente Moreno aparece comandando la reunión. Su ubicación le otorga una centralidad que termina por transformar el sentido de la escena, que pasa de un diálogo a una reunión liderada por el gobierno. Lo más prudente, si es que realmente se aspiraba a una imagen de encuentro, hubiera sido ubicar al presidente junto a los representantes del gobierno y del Estado que claramente lo respaldaban. Al posicionarlo en el lugar desde donde se encabeza la reunión, es decir, en el punto donde todas las miradas convergen y desde el cual salen las instrucciones que norman el diálogo, la pretendida imagen de una mediación imparcial se viene abajo. Por consiguiente, Moreno pone de manifiesto la existencia de jerarquías que operan para manifestar el lugar privilegiado e incuestionable del *poder*, incluso tratándose de procesos de mediación.

Aquella mesa central encabezada por el presidente intenta ser la imagen de la conciliación nacional pues después de ocurridas las manifestaciones en las calles, para retomar el orden, se necesitaba expresar una imagen que aliviara la confrontación. Por un lado, la iglesia católica, a pesar de la calidad de estado laico que la Constitución

²⁴ La demanda de la dirigencia de la CONAIE por una transmisión pública y televisada del acto no era del agrado de todos/as los/as protagonistas. Juan Sebastián Roldán, secretario de la presidencia, calificó como una locura el exponer públicamente las negociaciones (Romo y Ribadeneira 2020, 107).

ecuatoriana propugna, ocupó un lugar en la mesa luego de manifestar en reiteradas ocasiones durante los días de protesta su opción por el alto a la violencia. El representante de la ONU, quien se encargó de moderar el orden de las participaciones, es el personaje externo al conflicto que encarnó la supuesta imparcialidad que la mesa de diálogo necesitaba. Finalmente, el presidente figura aparentemente como representante de los intereses de todos/as, como la persona quien aúna las posiciones diversas del conflicto y que, por lo tanto, conoce el camino para conseguir la paz. La imagen de la paz nacional que brindaría una salida al conflicto y aseguraría el orden democrático estaría compuesta, entonces, por entes religiosos, políticos internacionales y gubernamentales.

Y, sin embargo, ¿de qué manera la mesa central incorpora al movimiento indígena? En ella no hay espacio para la representación del interés de la parte que demandaba la derogación del Decreto 883 firmado por el mismo presidente Moreno. El ente religioso está muy lejos de ser uno de los estandartes del movimiento indígena, sobre todo con el trasfondo histórico desde los tiempos de la conquista. Los organismos internacionales como la ONU, a pesar de reconocer a los pueblos y nacionalidades de los países latinoamericanos, no logran ser organismos en los cuales los pueblos indígenas encuentren un aliado. Esto plantea serias dudas respecto a las posibilidades reales de diálogo, pues la imagen parece desequilibrarse a favor del grupo gobiernista: la presencia del movimiento indígena comienza y termina en el sitio dispuesto para su grupo, mientras que el ala derecha de la imagen tiene una presencia que se apodera de la centralidad. Si del lado derecho de la mesa estaban, además de personas que formaban parte del gabinete del presidente Moreno, representantes del Estado, es decir, que no debían estar de ninguna manera confundidos con los del gobierno –aunque la imagen así lo hace–, también debieron estar de alguna manera presentes las figuras que velan por los intereses de los y las indígenas como parte del Estado Plurinacional. No las hubo. El Estado parece haber adoptado una posición a favor de una de las partes, a pesar de ser un ente independiente de las funciones de gobierno. La pretendida imagen de diálogo pierde el balance y se inclina en contra de la dirigencia de la CONAIE.

Las “jerarquías visuales” (Schlenker 2010, 82) que operan en las imágenes del *poder* expresan una serie de relaciones verticales de la sociedad: hombre/mujer, blanco/indígena, rico/pobre, de la ciudad/del campo, gobernantes/gobernados. Si Lenin Moreno ocupa el lugar central, que en una situación como esta debió ser exclusivo de las/los mediadoras/es, no es únicamente por su autoridad como presidente del país. Una

imagen tan crucial que sería transmitida a nivel nacional no podía dejar abierta la posibilidad de un reordenamiento del *poder* que altere aquel orden vertical establecido. Como señala Georges Balandier, “[el] lenguaje del *poder* contribuye necesariamente a hacer manifiestas las diferencias sociales, empezando por aquellas que separan gobernantes de gobernados” (1994, 29). Sacar a Moreno de la mitad de la imagen y ubicarlo en el ala derecha de la mesa hubiera significado un “corte de cabeza” de la estructura jerárquica que opera en la sociedad. Era primordial para el ordenamiento visual de la escena que quedara diferenciado el lugar que ocupaba y que siempre ha ocupado cada quien en la estructura de *poder*, que jerarquiza en función de las relaciones verticales que son constitutivas del Estado.

El no cuestionamiento del ordenamiento visual de la escena expone la estrecha relación entre el ver y la razón. “Toda imagen se sustenta en una forma específica e intencionada de entender e interpretar el mundo” (Schlenker 2010, 81). Ninguna imagen es inocente en ese sentido, menos aun cuando se trata de manifestar el ordenamiento jerárquico del *poder*. El presidente Moreno ocupa el lugar central, junto con la iglesia y la ONU, porque es el lugar de una razón hegemónica que debía aparecer en las pantallas. El DPLP se desarrolló en un *espacio racional* para poner fin a una supuesta pérdida de la razón en las calles del país, sobre todo en las de la ciudad de Quito, que se vieron amenazadas por “la barbarie” (Romo y Ribadeneira 2020, 85). Para el oficialismo la protesta había perdido el sentido al volcarse a la irracionalidad y era esa mesa la que devolvería la cabeza al país mostrando que *existen maneras de protestar*. En esa concepción se encuentra una mirada autoritaria que entiende a la protesta y al caos como una situación patológica de la sociedad que debe ser inmediatamente traída a la normalidad para salvarla del trastorno en el que ha caído. La imagen del DPLP, por consiguiente, lleva implícita la función de racionalizar las protestas para determinar cómo deben ser expuestos los reclamos. Pero es justamente en esa racionalización en la que se producen las jerarquías, la ausencia de la representación y el ejercicio de poder que se inclina hacia el oficialismo. Es en el ámbito de la razón hegemónica en donde una imagen tan contradictoria como esta puede pasar fácilmente como un acto de diálogo, ya que nuestra mirada ha terminado por naturalizar estas escenas en las que la lógica del *poder* establece un orden incuestionable.

3. Teatralización del poder

Sin embargo, las jerarquías visuales de esta imagen expresan un elemento fundamental que agrieta la propia racionalidad del *poder*: su dimensión teatral. Georges Balandier (1994, 15-45) argumenta que todo *poder* opera sobre una base teatral, ya que necesita una puesta en escena para manifestar y hacer efectivo su control; acude a espacios en los que las personas pueden apreciar la dramática lucha del *poder* en contra las amenazas al orden instituido. Para el caso de los estados modernos, la puesta en escena debe manifestar el desvelo de los gobiernos nacionales por mantener a raya las amenazas al orden democrático. En esta puesta en escena existe un enemigo al cual vencer y que permite al poder garantizar una sociedad en armónica, estable y libre de violencia. Por lo tanto, el *poder* lucha contra la irracionalidad, la barbarie, el caos, etcétera.

Pero Balandier precisa que la razón es solamente uno de los componentes que hace efectivo el ejercicio del *poder*; la otra es, curiosamente, la violencia:

Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. (Balandier 1994, 19).

¿Cómo evidenciar la violencia constitutiva del velo de la racionalidad en el DPLP? Después de dos horas y tras un largo periodo de debate, el moderador de la ONU anunciaba la resolución final en la cual se establecía un nuevo decreto que dejaba sin efecto el Decreto 883, para lo cual se instauraría una nueva comisión que debía redactarlo. La calma en el país fue parcial y hubo gran expectativa por cómo iba a resolverse el tema económico. Al cabo de algunas horas empezaron a circular videos sobre lo ocurrido cuando la cámara oficial se apagó. Algunos asistentes habían conseguido registrar con sus celulares –en secreto por el control sobre las imágenes que se había estipulado para el evento– a los asistentes en plena confrontación²⁵. En uno de los videos se puede ver cómo el ex Controlador Celi se había trasladado hacia la mesa del movimiento indígena y se disponía a redactar en ese instante el nuevo decreto que

²⁵ Ver anexos 4 y 5.

fue inmediatamente rechazado por no corresponder a lo acordado. En vista de la negativa de la CONAIE, Celi se levanta de la mesa y en un tono de voz desafiante le dice al economista Pablo Dávalos que está adoptando una “actitud disociativa”. En otro de los videos se ve cómo Iza eleva su voz para indicar que lo que pretendían hacer los representantes del gobierno no era lo que se había acordado, porque primero se debía derogar el decreto antes de crear otro.

Más allá de si se había o no acordado de tal o cual manera, es importante observar el resquebrajamiento de la escena del escenario de paz que pretendía la imagen del DPLP. El desorden colmó la reunión y ahora quien más alto hablaba era a quien más se escuchaba; los puestos que ocupaban los representantes del gobierno se modificaron, mientras que los miembros del movimiento indígena se agruparon; algunas personas salieron del aula y no volvieron a aparecer en otras escenas, entre ellas el presidente Lenin Moreno, la representante de la Conferencia Episcopal y la Fiscal General. Esta imagen de desorden no puede ser expuesta en las pantallas, pero resulta que es ahí precisamente en donde *ocurre la política*.

La imagen del DPLP solemniza una situación que simula una racionalidad para que sea este el mensaje a transmitir a la población, que a la vez que silencia las tensiones, encubre el desencuentro real de los/as involucrados/as, pues el silencio juega un rol tan importante como lo que se expresa. Es en lo oculto –tras el telón- en donde se disputan las cuestiones del dramatismo político dado que el silencio es una de las condiciones del arte dramático (27). En el arte dramático el silencio marca los ritmos de la obra. Cuando el silencio aparece en la función lo hace para dar paso a un momento de experiencia sensorial y reflexiva “donde el gesto reemplaza a la palabra” (Calonge 2016, 2do párrafo). Sin embargo, en la política, el silencio, que debería tener un rol similar que en el del arte dramático pues no es posible hacer política sin reflexividad y/o solo mediante la palabra (Gutiérrez, 2016), ha sido volcado al ocultamiento en el que el *poder* se reserva el derecho a excluir a los/as que no deben participar de la política. De aquí la insistencia de que debates políticamente delicados sean a puerta cerrada, en silencio, como se pretendió en el DPLP, porque el *poder* no puede arriesgarse a que se lo exponga mediante imágenes que lo muestren carente de reflexividad, débil o desorientado.

Otro ejemplo de la teatralización del *poder* lo pudimos ver en la cadena nacional de Lenin Moreno del 07 de octubre. A cinco días de iniciadas las movilizaciones a nivel nacional, el presidente de la república anunció el traslado de la sede de gobierno hacia la

ciudad de Guayaquil²⁶. Moreno aprovechó también la transmisión para manifestar su respaldo a las fuerzas del orden y, finalmente, se mantuvo firme con respecto al decreto 883, el cual no sería de ninguna manera sujeto a negociación. La imagen a continuación fue realizada segundos antes de que iniciara la cadena.



Imagen 2 Cadena Nacional 07 de octubre 2019. BBC, 2019.

En un plano frontal, la fotografía muestra a siete hombres; los más próximos a la cámara están sentados con las manos apoyadas sobre una mesa blanca y los cuatro restantes descansan de pie a sus espaldas. Todos miran a la cámara a excepción de uno. Los tres hombres sentados son, de izquierda a derecha, el ex vicepresidente de la república Otto Sonnenholzner, el ex presidente Lenin Moreno y el ex ministro de defensa Oswaldo Jarrín. Las personas detrás corresponden a los altos mandos de las fuerzas militares, navales, aéreas y policiales del Ecuador.

La mirada tajante de todos los retratados, seria y fija en el foco de la cámara, es el signo de la autoridad que quiere transmitir la fotografía. Las personas tienen una posición casi hierática que no deja lugar a debilidades. Los militares, correspondiendo a la tradición del orden y la disciplina, permanecen erguidos e inmutables, manos atrás y cabeza en alto, como si su presencia allí no tuviera como fin el de integrar una subjetividad al cuadro, sino, más bien, el de ser objetos símbolos de autoridad. La

²⁶ Ver anexo 6.

misma línea gestual siguen los funcionarios del gobierno, quienes clavan su mirada en el lente de la cámara con cierto aire de desdén.

Con lo que no contaban era con la filtración de un video que desbarataría semejante montaje del *poder*. Desafortunadamente para el ex presidente, la transmisión televisiva inició antes de lo previsto, dejando en evidencia que el discurso que iba a dar al país no había sido aun cargado en el teleprompter, pero, sobre todo, restando fuerza a la imagen de *poder* que quería transmitir. Solo cuatro palabras bastaron para que una de las imágenes más amenazadoras terminara mostrando a un presidente débil en su capacidad de discurso y autoridad:



Imagen 3 "No hay el texto". Fuente anónima.

Aquel momento convertido en *meme* hizo que una imagen, cuya recepción debía ser con seriedad y temor, terminara ridiculizando a la autoridad: “no hay el texto”, como si el montaje preparado careciera de guion para dar inicio a la obra dramática. La imagen quedó suspendida a la espera de un texto que tardó en aparecer para dar sentido al momento. La puesta en escena, por consiguiente, no estuvo completa y fracasó. Su fracaso, además, fue transmitido en vivo y en directo a toda la población y expuesto a la burla en las redes sociales. Lo que queda de la escena es la inmediata asociación entre imagen y el sonido de la voz de Moreno pronunciando “no hay el texto”, como si aquel sonido estuviera impregnado en la imagen misma. Cuatro palabras insertadas en una

imagen bastaron para derrumbar una de las puestas en escena del *poder* más temidas; dieron la vuelta al mensaje para reemplazar el drama político por la comedia.

“No hay el texto”, ¿pero acaso habría sido necesario que haya uno? ¿Acaso la imagen que estaban mostrando necesitaba explicación? El *poder* necesita aplacar la imagen, moderarla para que su sentido sea controlado ya que ella está abierta a una variedad de interpretaciones (uno de los atributos propios de las imágenes), pero que el *poder* no puede dejar libre. En un mundo en el que las imágenes siguen excluidas del ámbito de la razón, el verbo las domestica para que ellas queden ancladas a un sentido fijo. En la fotografía de los militares, la ausencia de palabra, ese silencio incómodo que hace a Moreno pedir un texto para poder proclamarlo, es el síntoma de la pérdida de control momentánea sobre el sentido de la imagen que había preparado. En la supuesta proclamación de paz, la imagen en silencio de Moreno termina por expresar una posición amenazante a los y las manifestantes, que solo es aplacado por su discurso oral. Por ello, si detenemos la mirada por un momento y la contemplamos en su solemne silencio, no tardarán en venir a nuestra memoria escenas de regímenes dictatoriales latinoamericanos:



Figura 3. Gobiernos y militares en América Latina. A la izquierda: Augusto Pinochet. Gerretsen, Chas. 1973. RadioUCHileCultura. A la derecha: Lenin Moreno y Rafael Videla. Obtenida de *El Clarín*, 2016.

Las tres imágenes comparten los mismos rasgos corporales de hombres vinculados a las fuerzas armadas y policiales, vestidos con trajes que exponen

escarapelas como muestra de los honores adquiridos y que resguardan a presidentes y dictadores que se ubican en el centro de la fotografía.

Pero es la preparación de la imagen la que determina la teatralización del *poder* común en estos tres registros. El mensaje que deben manifestar estos registros visuales es el grado de poder político y militar que disponen aquellos que forman parte del encuadre; un poderío que no debe dejar lugar a dudas quién tiene la voz, la palabra y la imagen. No se prepara una escena así por ningún otro motivo más que la manifestación tácita de la fuerza que detentan aquellos que ostentan el *poder*. Por ello resulta terrible para Moreno que la palabra le sea esquiva en una escena de estas proporciones. La imagen de *poder* ensayada se le viene a bajo por no poder pronunciar su discurso, uno que dé una explicación a la presentación tan directa de las cabezas detrás de todo el aparataje bélico del país; como si aquellos hombres del gobierno y del Estado, cuales héroes helénicos, enfrentaran al peor de los enemigos.

4. Adhesiones al lenguaje de poder

El *poder* tiene a su disposición una verdadera empresa de la información que contribuye a dar imagen a su presencia, es decir, extender su control por sobre los espacios que domina mediante la producción y exposición de sus representaciones formales. En la era de la información y los circuitos digitales de comunicación, los poderes no pueden dejar de lado la administración de estos espacios, pues en ellos aseguran la multiplicación de su voz. El *poder*, por consiguiente, debe "...mantenerse allí donde está la imagen, una imagen de la que se está siempre tentado de obtener su control, sino su monopolio" (Balandier 1994, 126). Para el caso de Ecuador, la Secretaría de Comunicación tiene a su cargo esa responsabilidad: crear un aparataje mediático que prolifere la imagen del *poder* en las pantallas de los/as ecuatorianos/as, mientras que los medios de comunicación tradicionales deben retransmitir imágenes de todo aquello que sea dispuesto desde esta instancia, a riesgo de, en caso de incumplimiento, recibir una sanción por censura previa.

¿Pero qué sucede cuando las imágenes de *poder* ocurren en momentos no controlados por el aparataje comunicacional disponible para el *poder* oficial?



Imagen 4 Asamblea Indígena, 10 de octubre de 2019. Fotografía de José María León, gk.city.com. 2021

La imagen en cuestión es una fotografía en plano general de la Asamblea Indígena del 10 de octubre, llevada a cabo en el Ágora de La Casa de la Cultura Ecuatoriana. La fotografía expone a cientos de personas sobre la tarima del ágora y otros cientos más de frente al primer grupo, en el espacio que corresponde al graderío. En el centro de la tarima están los representantes de la dirigencia de la CONAIE, en los que resalta inmediatamente Leonidas Iza quien, en ese momento, con el micrófono en una mano y la otra levantada, está haciendo uso de la palabra. A la derecha de Iza, y comenzando desde el extremo izquierdo, hay personas conglomeradas bajo la colorida bandera de la Whipala. Inmediatamente después un grupo de ocho policías, que se los distingue por su vestimenta, se mantienen de pie, muy próximos al centro del escenario. Algunos de ellos tienen los brazos cruzados a la altura del abdomen en una posición que parece restarles autoridad. Es evidente que no son ellos los que dirigen ni controlan la situación. Del lado izquierdo de Iza se encuentra un grupo de personas que sostienen en sus manos precarios escudos de madera pintados con una variedad de símbolos de la cosmovisión andina como el sol, el espiral, y otros símbolos de la lucha social y popular como la oz y el martillo. Esas personas conforman la seguridad creada desde las propias filas del movimiento indígena para la protección de los manifestantes de “primera línea”. La inscripción “guardia indígena” inscrita con rojo en los escudos es el nombre con el que se conoció a este grupo. Detrás de ellos, al fondo, se puede leer un cartel que dice “Punto seguro maternal e infantil. Solo madres”. A continuación, otro grupo de

personas se ubica al extremo derecho de la tarima. Sobre ellos se levantan dos banderas del tricolor ecuatoriano. Un letrero de color azul en la esquina superior derecha de la toma indica el aforo del lugar: 4250 personas. Por el nivel de aglomeración, tanto de la tarima como del graderío, es posible asumir que esa cifra fue ampliamente rebasada. Es preciso señalar, además, que en la tarima la presencia casi absoluta es la de los hombres, por lo que resulta inquietante que entre tantas personas casi no existan mujeres en el centro de la fotografía.

En el graderío la mayoría de las personas están de espaldas a la fotografía, exceptuando un grupo en la esquina inferior izquierda que parece inquietarse por algo que sucede en la parte de atrás del ágora. En las cercanías del escenario están cuatro cámaras profesionales con sus respectivos trípodes que contrastan con la inmensa mayoría de celulares que registran el momento. Si se pone atención se pueden distinguir a las personas con las manos levantadas que sostienen los dispositivos móviles. Están presentes también otros rostros que no tienen fija su mirada en el escenario y que dirigen su rostro hacia otros puntos.

La Asamblea Indígena se desarrolló en medio de la intensificación de las protestas y la denuncia de la censura por parte de medios de comunicación tradicionales acusados de encubrir o desvirtuar la movilización popular. La asamblea tenía precisamente el cometido de tomar decisiones en respuesta a estos hechos. La noche previa a la asamblea se produjo el desalojo violento de manifestantes del parque El Arbolito y sus inmediaciones. En este contexto murió Inocencio Tucumbi la noche del 9 de octubre. La Asamblea, por tanto, ocurría en un clima tenso, alimentado por la presencia de un grupo de policías que se había acercado a pedir explicaciones por un patrullero incendiado en la Avenida 12 de octubre y por un grupo de periodistas que fueron reprochados por no cubrir imparcialmente las manifestaciones.

Pero había una situación que hizo de este momento uno particularmente tenso. La violencia se había generalizado y el ánimo de los manifestantes parecía decaer al no encontrar una salida al conflicto. Desde el gobierno se reforzaba la posición de mantener el Decreto 883, mientras que la dirigencia del Movimiento Indígena anunciaba radicalizar las medidas a nivel nacional. Todo esto llevó a crear incertidumbres con respecto al futuro de la movilización. El *poder* de la dirigencia indígena parecía debilitarse al no brindar respuestas a las preguntas que para ese punto eran vitales –en todo el sentido de la palabra– para los/as manifestantes.

De manera que, la asamblea fue el momento ideal para recuperar las fuerzas, aunque esto significó una adhesión a la dinámica del *poder*. En la misma línea que los registros analizados hasta el momento, el *poder* en este caso también se representa a través de jerarquías visuales y teatralizaciones. Es posible ubicar centros, que coinciden con quienes tienen el uso de la palabra y que son las cabezas visibles de las manifestaciones, existe un componente explícito de fuerza física que en este caso está representado por la guardia indígena, hay una importante cantidad de símbolos que identifican política e ideológicamente a quienes aparecen en las imágenes. Todo ello dispuesto con el fin único, que vuelca un momento que podía plantearse de manera potente en una manifestación de *poder*: la demostración tácita de capacidades para disputar al oficialismo de manera visual, política y físicamente.

Las tres imágenes analizadas hasta el momento ponen de manifiesto el relato visual que adopta el *poder* en momentos de crisis, orientando sus imágenes a la demostración de capacidades. En primera instancia, coinciden en la presentación de cuerpos erguidos, temerarios y desafiantes que tienden a ocupar una centralidad y, a partir de ello, ordenar jerárquicamente la escena. Con ello, el *poder* se muestra capaz de forzar un reconocimiento como el dueño de la imagen y la palabra. Esto conlleva a su vez a la totalización de las representaciones ya que son imágenes que aglutinan los intereses y demandas de todos/as. No hay un más allá de estas imágenes que se acomodan a un encuadre visual de una sola vía en la que solo es posible seguir el camino de la disputa de fuerzas. Las imágenes, así como la política, son asumidas desde el *poder* de manera cerrada, sometiendo a ambas a un juego de fuerzas con requisitos claros que delimitan el debate en términos de combate, del cual se puede esperar solamente la intensificación de la confrontación. No es casualidad que aquellos gestos y cuerpos que encontramos en las imágenes de la Asamblea Indígena y de Moreno con las Fuerzas Armadas compartan una estética militar y masculina porque es precisamente la manifestación de fuerzas físicas y simbólicas a lo que ambas imágenes se orientan.

El ingreso del Movimiento Indígena a la disputa visual desde la lógica del *poder* tuvo repercusiones favorables para recobrar la legitimidad a partir de la exposición de una imagen multitudinaria en la que aparecían sus organizaciones de base prestas a agudizar la confrontación. A las afueras del ágora, las personas que escuchaban mediante parlantes lo que ocurría al interior arengaban la radicalización de la protesta y pedían a los dirigentes que no cedan ante las presiones del gobierno. Asimismo, el reconocimiento del liderato de Vargas e Iza por parte de los y las manifestantes

capitalinos/as fue inmediato. Aquella tarde, ya con una firme decisión de la dirigencia de la CONAIE de no deponer las protestas, miles de personas acudieron a la marcha que se dirigió hacia la Asamblea Nacional. Asimismo, al día siguiente una marcha organizada por la CONAIE avanzó directamente hacia el Centro Histórico, sitio altamente resguardado por cientos de policías y militares, demostrando la opción por la confrontación que había asumido la dirigencia indígena.

Sin embargo, esta radicalización de la protesta propició una crítica contra la dirigencia de la CONAIE que enaltecía la violencia de las manifestaciones. En el contexto de la asamblea ocurrió el supuesto secuestro²⁷ de periodistas y policías. Un periodista de un reconocido medio de comunicación de Quito fue agredido cuando había abandonado el Ágora de la Casa de la Cultura. Con estas imágenes que circularon por semanas en medios impresos y digitales, la posibilidad de mostrar una visualidad emergente por fuera de la dinámica de la violencia se venía abajo. La opinión pública se valía de estas imágenes para señalar a los manifestantes como saqueadores y agresores de la ciudad. De manera que, las consecuencias de acoger la estrategia de *poder*, tanto visual, discursiva y físicamente, hicieron que la imagen del levantamiento popular sufriera un golpe profundo en su capacidad de disputa, ya que aquella había acabado sometida a un lenguaje que no correspondía a las imágenes diversas que ponían en crisis la visualidad. Al contrario, las imágenes de *poder* del Movimiento Indígena habían propiciado una disputa por dentro de los parámetros del *poder*, es decir, fomentaban la estabilización de la confrontación y una manera de hacer política a través de las imágenes de demostración de fuerza y enfrentamiento que naturalizan un *quehacer de la visualidad y la política*. Estas imágenes son la confirmación de que “El *poder* normalizador, que construye verdades y ordena los saberes” (León 2015, 44) establece maneras correctas, tanto de hacer imágenes como de hacer política. En definitiva, son imágenes que anuncian el fin de la imaginación.

²⁷ Existe un debate por la denominación de este hecho. Desde los medios de comunicación tradicional y el gobierno se trata de un secuestro en toda la extensión de la palabra puesto que hubo una retención contra la voluntad de las personas (Romo y Ribadeneira 2020 56-73). Desde el lado del Movimiento Indígena se señala que fue una retención que permitió confrontar la violencia de la policía y la censura de los grandes medios de comunicación (Iza, Tapia y Madrid 2020, 234)

5. Fin de la imaginación

Imagen e imaginación son términos tan cercanos y no se puede referir a uno sin contemplar al otro.

Imagen viene del latín *imago*, lo análogo a algo. Por ejemplo: la luna-imagen, análoga a la luna-real. Imaginar es producir imágenes en la imaginación, sinónimo de fantasear. Producir fantasmas que rondan por los territorios del arte y la utopía; esto es, desear otros mundos posibles (Silva 1990, 51).

Hay, por tanto, una estrecha relación que conecta a las imágenes con las aspiraciones del mundo que visualizamos como deseable. Es en esa conexión desde donde nacen las imágenes que contienen deseos de cambio y transformación del entorno. Imaginar es la facultad que nos permite plasmarnos escenas de otros tiempos y de otras realidades para, en una maniobra creativa del pensamiento, transgredir las leyes que rigen el entorno social en pos de abrir un mundo de posibilidades. ¿No es esto, pues, precisamente el motor de la política? La política se sostiene en la imaginación dado que debe recurrir al deseo para plasmar las diversas aspiraciones; en ella radica una facultad que hace de las imágenes los referentes en los que figuran los anhelos²⁸. Imagen-imaginación-política serían entonces tres elementos que comparten el mismo impulso por el cambio y transformación a partir de un horizonte de posibilidades.

En el DPLP, la fotografía de la cadena nacional de Moreno y en la Asamblea Indígena la imagen-imaginación-política parecen haber atentado contra su naturaleza: las imágenes no logran mostrar más que el sometimiento de un accionar cuya política carece de imaginación; se hace imposible, entonces, el poder plantear alternativas en unos espacios subsumidos a la fuerza y la violencia como único medio de organización y debate. El *poder* deja claro que esa es la manera, y no otra, de disputa. Cualquier alternativa que plantee otros caminos es señalada inmediatamente como inferior o carente de posibilidad. Así, para el *poder* fue inimaginable que se creen redes de solidaridad entre personas del campo y la ciudad para soportar la violencia de los doce días de paro nacional. En las imágenes del *poder* no hay espacio para la imaginación, ya que esta misma le resulta amenazante pues le muestra sus límites al desnaturalizarlo, al quitarle su grado de absoluto e incuestionable: “En esta tesitura, el poder se convierte en

²⁸ Es importante notar aquí que la imagen no supone des-materialización o des-realización. Al contrario, la imagen interactúa de manera directa con las personas, siendo elementos que provocan reacciones, individuales y colectivas, con consecuencias reales. De tal manera que, la imagen tiene un peso, que no es solamente simbólico, a la hora de participar de la imaginación y la política.

la gran figura omnipresente, la referencia general. *Parece* gobernar racionalmente, absorber lo inesperado, haber perdido toda capacidad de adoptar la mínima distancia crítica con respecto a sí mismo” (Balandier 1994. 139).

Imagen, imaginación y política implican, finalmente, un elemento que determina el tipo de representaciones sociales: los imaginarios. Cornelius Castoriadis define al imaginario como “creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes” (2013, 12). Los imaginarios generan significaciones del entorno como las creencias, las ideologías, así como las instituciones y las normas que rigen una sociedad (1997, 4). Ahora, las imágenes y la imaginación son parte del proceso de significación individual que pasa a ser colectivo en tanto que el sujeto no existe sin sociedad. Los imaginarios a los que Castoriadis hace referencia como “la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen” (2013, 204) como una aspiración de generar significaciones, son la expresión individual y colectiva que cada sociedad determina para establecer un universo de sentido en el cual desarrollarse. Pero estas significaciones sociales están constantemente en debate porque pueden resultar amenazantes para ciertos individuos. Esta es la explicación de los imaginarios que construyeron representaciones y significaciones sobre las manifestantes de octubre que son expresiones no solo individuales, sino institucionales que se imponen porque han sido asimilados históricamente y expresan posicionamientos hegemónicos que convenientemente articuló el poder.

Las tres imágenes analizadas llevan a la encrucijada de reducir las representaciones visuales del paro de octubre a la polarización de las posturas. A medida que la imaginación reculaba por la ausencia de opciones en el debate político, las imágenes del *poder* terminaron por polarizar las posturas, reconociendo a los “buenos” y “malos” del conflicto. En estas imágenes podemos ver que siempre hay un otro culpable responsable de la amenaza que debe ser superada. De lado del oficialismo: los delincuentes, gente subversiva y el “ex presidente conspirador”; por parte de un sector del Movimiento Indígena²⁹: el gobierno y los medios de comunicación tradicionales. En el imaginario de las protestas, el otro culpable tenía un rostro y una

²⁹ El movimiento indígena no es un grupo homogéneo cuyas bases comparten estrictamente las mismas posiciones políticas. Este hecho fue particularmente constatable durante los días de octubre en los que varias organizaciones se mostraron críticas de las decisiones de la dirigencia de la CONAIE. La multitud de voces –que no se agotan en la corriente izquierdista– del movimiento indígena, plantearon otro tipo posicionamiento sin personificar al enemigo en las caras del gobierno y los medios de comunicación, sino posicionando la lucha en un plano más amplio que consideraba las múltiples opresiones a los que están expuestos los pueblos y nacionalidades. De ahí que las manifestaciones tuvieran una importante manifestación contra el patriarcado, el racismo, el colonialismo, etcétera.

imagen, lo cual hacía suponer que el enemigo estaba personificado, limitando las aspiraciones políticas de cada posición a la eliminación del otro. Una situación sin salida que solo resaltaba el fin de la imaginación política en los espacios de *poder* que organizan el debate en función de la demostración de fuerzas entre posiciones correctas e incorrectas, buenos contra malos.

6. Imágenes totales

¿Qué imágenes pueden hablarnos de la polarización que plantea el imaginario de buenos contra malos?, ¿cuáles tratan de demostrar el lado correcto de las manifestaciones? El libro *Octubre, la democracia bajo ataque*, representante de la voz del oficialismo sobre los sucesos de octubre, culmina con la siguiente imagen:



Imagen 5 "Esto no fue un paro". *Octubre. La democracia bajo ataque*. Romo y Ribadeneira 2020.

La fotografía de una calle destrozada lleva en su esquina superior izquierda el título: "Esto no fue un paro". En la esquina inferior izquierda un hombre observa lo que parece ser un celular que lleva en sus manos. Él, junto con la persona de espaldas que lleva una mochila negra con naranja son las únicas que no visten uniformes de policías.

El grupo de 9 personas restante tiene algún distintivo que lo refiere como parte de la Policía Nacional: cascos, chalecos, escudos. Ninguno de ellos parece inmutarse por la presencia de quien realiza la fotografía pues sus miradas no se cruzan. Al contrario, parecen dirigirse entre sí, a excepción de quien mira su celular quien, además, está siendo observado por el policía que ocupa la parte inferior central de la fotografía. Toda la calle está llena de escombros de adoquines, cemento desprendido de las veredas y de pedazos de madera. La fotografía no está acompañada por alguna explicación que indique el lugar y la fecha en la que fue realizada, pero por el espesor del humo de las llantas que colma la imagen de ese color rojizo al mezclarse con la luz del día, y la condición en la que se encuentran las veredas, es posible deducir, en primer lugar, que la imagen en cuestión corresponde, o bien al 13 de octubre, día que se levantaron las medidas de hecho, o posterior al cuarto día de protesta en donde el enfrentamiento se había focalizado en las inmediaciones de la Asamblea Nacional; y, en segundo lugar, que la intersección fotografiada estaría precisamente ubicada en la zona mencionada.

La imagen intenta atestiguar el destrozado de los bienes públicos y privados y la situación de desolación en las calles tras el paso de la violencia de las manifestaciones. En la escena, los policías rompen filas y parecen impotentes ante los destrozos; uno de ellos incluso se agacha como buscando algo entre las piedras. La zona correspondería plenamente a una escena de guerra en donde la violencia queda plasmada en el entorno. El mensaje que se pretende transmitir es claro: la destrucción no es una forma legítima de manifestación.

La cuestión de la destrucción de los bienes públicos y privados provocó –y sigue provocando– un encendido debate durante protestas sociales, no únicamente en el país, sino en toda la región en donde en 2019, casi simultáneamente, se produjeron manifestaciones sociales, y donde continúan llevándose a cabo durante el 2021, como en el caso de Colombia. Quienes estaban y están en contra de los destrozos han indicado que en ningún caso una protesta puede atentar contra los bienes, señalando así que los que lo propician tienen un comportamiento irracional e incivilizado. Esto a su vez separa a los buenos ciudadanos que cuidan su ciudad del asedio de los/as violentos/as que rayan paredes, graffitean monumentos, sustraen adoquines. La respuesta desde cierto sector de las manifestaciones es recalcar que el verdadero daño es aquel propiciado por medidas económicas antipopulares que perjudican profundamente las condiciones de vida de las personas.

En Ecuador, a medida que proliferaban en canales de televisión las imágenes de los daños a la infraestructura de la ciudad, la polarización crecía y el imaginario de la barbarie atribuido a los manifestantes ya había calado hondo en la opinión pública, todo esto acrecentado por los varios episodios de saqueos que ocurrieron en Quito y Guayaquil y los ataques a medios de comunicación y a la Contraloría General del Estado. Estos hechos fueron inmediatamente relacionados con el actuar del movimiento indígena, ante lo cual la dirigencia de la CONAIE se pronunció inmediatamente para manifestar que de ninguna manera esos actos estaban vinculados a ellos y exponer su total rechazo a estas acciones ajenas a los intereses de la protesta social. Pero sirvió de poco: en el imaginario construido desde el *poder*, no había forma de diferenciar entre manifestante y vándalo, y la ocupación del espacio público para este imaginario implicaba la destrucción inmanente de veredas, plazas y calles, ya que, para el *poder*, el caos y la destrucción era el único sentido y fin último de las protestas. El imaginario del paro había pasado de un levantamiento social ante medidas económicas impopulares al relato del ataque invasivo e indiscriminado a la ciudad de Quito, que hacía añicos la imagen de la ciudad. No importaba cuán racional fuera el argumento en contra de las medidas económicas: para el *poder*, el lado de la manifestación social no era un lado correcto. Pronto las palabras *vandalismo* y *bárbaros* se convirtieron en el cualitativo para designar el sentido de las manifestaciones y a los manifestantes, sobre todo a los/as indígenas, en quienes la palabra bárbaro incluía nociones racistas, que perpetúan un imaginario colonial de segregación e inferioridad: incivilizados, persona del campo y de comportamiento infantil.

El *poder* había conseguido posicionar el discurso de la violencia a su favor para promover la idea correcta de manifestación. La imagen de la calle destrozada nos dice, literalmente, aquello: “hay formas”. Y esas formas tienen que adecuarse a una lógica que el *poder* pueda entender y contener. Si las formas de sublevarse escapan a su racionalidad, estas se convierten en ataques, no solo en contra del *poder* sino del tejido social. Las palabras incrustadas en la fotografía son las que provienen del lado *correcto* porque se ubican desde el lugar de enunciación del *poder* que, cual rector de la razón, se encarga de educar e instruir ética y moralmente a la población en métodos acertados para exponer sus demandas.

Para el historiador Walter Benjamin la imagen es dialéctica porque es ahí donde las diferencias entran en tensión (ed. 2005, 465). El historiador alemán utiliza esta consideración para explicar que la imagen permite un corte en el tiempo y en el

pensamiento a partir del cual es posible, precisamente, orientar el pensar y actuar en múltiples direcciones (Weigel 1999, 12). La imagen solo es un fragmento que nos advierte de la multiplicidad de puntos de vista o las diferencias constitutivas presentes en la vida, lo que, por tanto, implica una inexistencia de algo como *la verdad*. Ahí la importancia de no concebir a las imágenes como un todo o absoluto, como suele considerarse en la cuestión de las imágenes y sus representaciones. La imagen “esto no fue un paro”, al subsumir la imagen al texto, está poniendo en evidencia que en el *poder* no existe la dialéctica. Las imágenes del *poder* son o no son, ya que en este ejercicio de polarización se sustentan *las verdades*. El *poder* asume el derecho de nombrar lo que sí y lo que no representa la imagen de una manera en que todo el sentido de las protestas queda reducido a una afirmación fulminante que pretende anclar la destrucción a la memoria de octubre como el eje de las protestas. No resulta curioso, entonces, que se haya elegido aquella imagen como punto final del libro y que, además, la misma abarque las dos páginas, como dejando como mensaje final que esa es la imagen que todos/as deberíamos tener de las manifestaciones para no repetirlas.

La imagen “Esto no fue un paro” también se vuelca al establecimiento de la verdad al instaurar una relación jerárquica entre texto e imagen³⁰. La palabra para el *poder* es el recurso con el que se pretende el dominio de las imágenes. Al nombrarlas y someterlas a la tiranía del verbo, la representación queda concluida y se cierra el proceso de debate que podría surgir. Pero las imágenes son dialécticas, no admiten verdades y se escapan al sometimiento de la palabra. En la imagen en cuestión el objetivo claro es la denominación de la imagen en función de su contenido dado que la intención no es mostrar la complejidad de la representación, sino establecer una relación de verdad entre el texto y la imagen. Nadie que haya visto un mínimo de contenido sobre los hechos de octubre se arriesgaría a reducir todo lo ocurrido a una imagen como la de M.P. Romo, a menos que esa reducción sea beneficiosa para el relato que se pretende. Sin embargo, esa operación de anclaje entre texto e imagen vaciada de sentido termina jugando en su contra pues evidencia los límites de la reflexividad del *poder*. Ese es el riesgo de totalizar el sentido de la imagen, que siempre quedarán reflexiones ocultas que tarde o temprano aparecerán para debatir el supuesto sentido único y

³⁰ Esto es fundamental señalarlo ya que en los estudios sobre la imagen existe un debate extenso sobre las jerarquías entre el texto y la imagen en los que se ha puesto el énfasis sobre el poder que opera del primero sobre la segunda, en tanto, si se reconoce al lenguaje escrito como la expresión de la razón, la imagen estaría en una escala inferior, subalternizada, aislada del entorno del pensamiento. Al contrario, la imagen tiene un sistema de signos propios que no pueden ser reducidos al lenguaje escrito o hablado pues la experiencia visual ocurre de manera distinta a la experiencia de la escritura.

demostrarán la debilidad de un discurso tan vacío. En el intento de vincular la protesta social y la destrucción, la imagen absoluta que se pretende produce un efecto contrario pues evidencia que el *poder* no tiene qué decir, su capacidad de entender se ve extremadamente limitada y lo único que consigue es asumir el derecho de educar a la población sobre la manera *correcta* de llevar a cabo la protesta.

7. Violencia y poder

Para el 12 de octubre la legitimidad del oficialismo había disminuido porque su discurso de paz no correspondía con las acciones violentas que realizaba en las calles. Las imágenes de medios independientes y de la ciudadanía consiguieron desbaratar el supuesto buen actuar de la policía, lo cual mermó en cierta medida la imagen conciliadora que pretendía el *poder* y, por tanto, ya no podía insistir en que el uso de la fuerza policial solo era aplicado como medio para recobrar la estabilidad del país.



Imagen 6 Ataque a universidades, 2019. Fuente anónima.

La imagen 8 corresponde a la noche del 9 de octubre, cuando la policía arremetió contra los manifestantes que se encontraban en El Parque el Arbolito. Los únicos lugares seguros a los que podían acudir eran las universidades cercanas que fungieron como Centros de Paz. En la desesperación por huir de los contingentes policiales que embistieron con motocicletas y vehículos antidisturbios, miles de personas se aglomeraron en las entradas de las universidades, luchando por conseguir ponerse a buen recaudo. En ese contexto, miembros de la policía arrojaron bombas al interior de la Pontificia Universidad Católica y la Universidad Salesiana, vulnerando el derecho a la autonomía universitaria reconocida en el Art. 355 de la Constitución del Ecuador (2008), el cual explícitamente manifiesta la inviolabilidad de universidades y escuelas politécnicas.

La imagen en cuestión presenta justo el momento en que bombas de gas lacrimógeno caen muy cerca de un grupo que apenas había conseguido entrar al parqueadero de la universidad. Imágenes como estas desmontaban el argumento de que la fuerza policial actuó bajo el irrestricto apego a los derechos humanos y que la fuerza ejercida solo era una respuesta congruente del nivel de violencia de los manifestantes. *Imágenes pobres* como estas fueron esparciéndose por canales de comunicación digitales y en plataformas de mensajería, poniendo en cuestión el actuar de la fuerza policial que para entonces ya contaba con denuncias por atropellos a los derechos humanos, agresiones y detenciones ilegales. Si la policía atacaba a universidades, desaparecía personas y arremetía con extrema violencia a manifestantes y periodistas, era claro que esta no podía ofrecer garantía alguna de seguridad. Las imágenes que recogían los atropellos habían puesto a la fuerza policial en una situación poco conveniente: el *poder* podía continuar haciendo uso de la violencia, pero bajo la mirada de organismos internacionales. De tal manera que, el *poder* necesitaba imágenes que le permitieran recobrar aquella legitimidad perdida.



Imagen 7 Contraloría. *Octubre la Democracia bajo ataque*. Romo y Ribadeneira. 2020.

El 12 de octubre de 2019 la Contraloría General del Estado amanecía incendiada. El edificio mostraba signos de destrucción. En los ventanales de la parte superior estaban impresas las huellas negras por donde el humo, producto de las llamas al interior de las oficinas, había escapado. Hubo varios vidrios rotos, al igual que rejas

de metal en la parte inferior de la estructura. La calle contigua estaba llena de escombros entre los que resaltaban adoquines y piedras que fueron utilizados por los manifestantes para levantar barricadas. En la fotografía, un grupo de policías antimotines aparece en la parte inferior izquierda, sobre caballos, guardando una disposición horizontal. Más atrás en la calzada, un grupo de cuatro policías mantiene la misma posición, pero esta vez a pie, apoyándose sobre sus escudos.

La imagen expone el después del incendio ocurrido la noche del 11 de octubre, cuando un grupo de manifestantes ingresó al Edificio de la Contraloría. El edificio está situado en el punto medio que separa El Parque del Arbolito –lugar de concentración de los/as manifestantes– con la Asamblea Nacional –altamente resguardada por policías y militares. A lo largo de la calle que aparece en la foto se produjeron interminables e intensos enfrentamientos, producto de los cuales los edificios cercanos fueron afectados por las bombas lacrimógenas y piedras. La CONAIE se pronunció inmediatamente para desvincularse de la participación en el hecho y reconoció que grupos ajenos a los intereses populares estaban aprovechando la situación para sacar ventaja.

Lo mismo sucedió con el incendio al medio de comunicación Teleamazonas, que tuvo lugar el 12 de octubre. Un grupo de manifestantes –frente a quienes la CONAIE también se pronunció para señalarlos ajenos a su organización– afectaron automóviles y la antena de transmisión que se encuentra en la parte exterior del edificio con bombas molotov y piedras lanzadas desde el exterior de las instalaciones.



Imagen 8 Incendio Telemazonas. Tomado de *Octubre. La democracia bajo ataque*. 2020.

Telemazonas fue uno de los canales más criticados por generar el cerco mediático que impedía que las imágenes de lo acontecido en las calles fueran transmitidas. Uno de los pilares de la protesta social fue la acusación del juego que los medios tradicionales le hacen al *poder*, señalándolos como parcializados y corruptos. La acusación específica a Telemazonas se fundamentaba en que el canal había decidido adherirse al oficialismo para garantizar que la protesta social no tenga un gran impacto mediático y el impulso del levantamiento popular fuera minimizado.

En ambas fotografías es posible señalar la violencia a estos edificios y sus instalaciones. El fuego y el humo se hacen presentes para ser una constancia de que esos símbolos de los poderes del Estado y su supuesta institucionalidad fueron agredidos. Ambos hechos son hasta hoy temas de debate, pero lo importante de estas imágenes en la disputa visual fue su presentación y exposición pública para que el *poder* pueda

mostrarse agredido sin mostrarse debilitado. En la disputa visual de octubre, al *poder* le interesaba la violencia expresada en las imágenes y que estas encontraran el espacio para legitimar la intervención de la fuerza policial y militar. Balandier denomina “inversión” a la capacidad del *poder* de convertir una situación amenazante en una favorable mediante la estrategia de dejar que la violencia que lo amenaza emerja y prolifere como un falso *poder* (1996, 85). En este sentido, Mirzoeff, en su capítulo dedicado a las imágenes de la guerra en Medio Oriente, indica cómo la demostración visual del poderío del enemigo resultó beneficiosa para el ejército norteamericano, ya que ahí encontraron los argumentos para su intervención militar; es precisamente en la visualidad expuesta por el enemigo en lo que el *poder* halla los argumentos de su pertinencia y permanencia (2016, 93-118).

Las imágenes de los incendios de la Contraloría y de Teleamazonas fueron las imágenes que el *poder* necesitaba para ejercer nuevamente la violencia, con el justificativo de que la violencia emergente se había apoderado de las calles y amenazaba el orden democrático y constitucional del país. Así, inmediatamente, el 12 de octubre se dispuso el toque de queda que permitía restringir, entre otros, el derecho a la libre circulación y reunión, pero también permitía el uso de armas letales a las fuerzas militares. Las imágenes en cuestión abrieron la puerta a que el *poder* se llenara de argumentos necesarios para intervenir y así mostrar que es él quien asegura la estabilidad del país. Las imágenes del caos, por lo tanto, avivan el pedido de cierto sector de la población de que la fuerza retome por los medios necesarios el control para devolver la *estabilidad* a la ciudad; son ellas las que posicionan al *poder* como el ícono de la paz a pesar de que su intervención sea en extremo violenta.

En la disputa visual, las imágenes de la violencia son convenientes al *poder* por una razón más: se convierten en íconos de la pérdida que pueden traer las sublevaciones. Imágenes de destrozos no tardan en aparecer en contextos de protesta para mostrar el vacío en el que podemos caer si es que se afecta de alguna manera el orden democrático y el sistema económico y político vigente. En octubre no tardaron en surgir en redes sociales imágenes de la crisis en Venezuela y de Cuba como el futuro que supuestamente pretendían aquellos que lideraban la protesta nacional³¹. Cada vez que se anuncian movilizaciones nacionales aquellas imágenes, cual fantasmas, vuelven

³¹ Este hecho está lejos de ser anecdótico en una sociedad que ha profundizado en el odio hacia personas extranjeras, particularmente provenientes de Venezuela. Durante las protestas de octubre se detuvo a un grupo de personas de nacionalidad cubana y venezolana sin ningún cargo, acusándolos de estar vinculados a la protesta social (El comercio 2020)

a las pantallas para provocar pavor a la protesta. Para el *poder* la protesta social es el potencial camino hacia el abismo. Por ello se insiste, como en el caso de “esto no fue un paro” en dejar que quienes detentan el *poder* sean los que se encarguen de la resolución *correcta* de problemas, mientras que la población debe abstenerse de organizarse, de ocupar los espacios públicos, de participar en manifestaciones sociales.

Con todo ello, el *poder* fija el deseo hacia la estabilidad de una supuesta armonía social, haciendo de todo impulso de cambio o transgresión del orden una amenaza que justifica la intervención de la fuerza; fuerza que deviene en violencia legitimada cuando la amenaza es considerada radical. Lo curioso, a la vez que preocupante, es que el deseo por mantener el abismo lejos, es asumido como deseo realizado. El *poder* dirige el deseo hacia aquello fijo, estable, que son sus instituciones de *poder* asumiendo que allí se resuelven las demandas sociales que aspiran a un cambio cuando, al contrario, estamos frente a estructuras institucionales inamovibles, como las que detentan la violencia. De ahí que la supuesta armonía previa a octubre entre en sospecha, porque se habla del acontecimiento como algo que rompe con la paz social nacional, cuando en realidad la sociedad estaba fracturada de antemano.

8. El montaje del poder

¿Cuál es el relato producto del montaje de las imágenes de *poder*?, ¿qué exponen?, ¿qué ocultan?, ¿de qué manera se hacen presentes en la disputa visual de las manifestaciones de octubre del 2019?

Las imágenes analizadas por sí solas no permiten ver más allá de los discursos mediáticos que las acompañaban. Si se ingresa las palabras “octubre”, “Ecuador” o “manifestaciones 2019” en el buscador de Google, las imágenes que comprenden el presente montaje aparecen inmediatamente ya que son icónicas, seguramente las más buscadas, las que componen el relato que se espera de aquel octubre. Generalmente tienen la función de acompañar tal o cual idea, de tal manera que quedan supeditadas al discurso, generalmente partidario, de alguno de los actores de la protesta.

No obstante, el montaje de estas imágenes permite tener otro acercamiento que impulse una lectura dialéctica de las protestas sociales de octubre que no se agote en las polarizaciones o que asuma el evento como un hecho concluido. Precisamente, ahí donde las jerarquías visuales en las fotografías del DPLP se contrastan con la de la asamblea indígena, cuando las infraestructuras de la Contraloría General del Estado y

Teleamazonas aparecen junto a la de “esto no fue un paro”, como señalando a estos edificios como las principales víctimas de la protesta social, cuando el ex presidente Moreno, parte de su gabinete y toda la cúpula militar se quedan impávidos ante la falta de un texto que domestique la imagen tan violenta, momento que después quedó convertido en *meme*, es cuando se puede leer dialécticamente octubre para ubicar el relato de *poder* común en estas fotografías.

En el montaje de *poder* no hay espacio para el apareamiento de otro octubre. Estas imágenes fueron presentadas en los grandes medios de comunicación (a excepción de “no hay el texto” y el ataque a las universidades que circularon principalmente por medios de mensajería instantánea y redes sociales), fueron emitidas por el propio gobierno y están presentes en los libros escritos por dos de los poderes en disputa. Son imágenes que tuvieron todas las posibilidades de aparecer en los medios de comunicación masivos. Sin embargo, este montaje muestra como convenientemente se espera que las discusiones se vuelquen a la cuestión de los destrozos y a la paralización de la ciudad, a los costos económicos para declarar a octubre como un evento que causó grandes estragos económicos, estructurales y de resquebrajamiento de la sociedad. Este reduccionismo de octubre a un hecho indeseable de caos, se posiciona como el relato que engloba todos los sentidos del paro, dejando al margen los otros octubres, unos colmados de potencia.

De manera que, el montaje, a la vez que favorece la exposición del lenguaje visual del *poder*, también posibilita entender cómo este operó para quitarnos la posibilidad de ver esos otros octubres. Hay varias maneras de interpretar la eliminación de aquella posibilidad. Según el informe de Fundamedios, durante las protestas 138 periodistas de medios privados e independientes fueron agredidos por parte de la policía y los/as manifestantes. Los medios de comunicación estuvieron en la mira de la agresión o por transmitir información parcializada, falsa o por ocultarla. Varios relatos recogidos en el informe de Fundamedios exponen la violencia contra aquellos periodistas que cubrían las acciones de la policía, mientras que otros, generalmente de medios privados, eran agredidos por censurar la información en favor del oficialismo (Fundamedios 2019). El acceso a la información se vio perjudicada y con ello la posibilidad de ver el acontecimiento.

Por otro lado, varias personas perdieron sus ojos en las manifestaciones. Este hecho se convirtió en una constante en las protestas de Chile y Bolivia. Sorprende, además de no existir responsables directos, que la ex ministra M.P. Romo, persona a

cargo de la institución policial causante de al menos 11 víctimas con pérdida de ojos en el contexto de octubre (Pino 2020, 234), aparezca meses después en una entrevista para una revista local con una blusa de un rostro mutilado que no tiene un ojo³². Por muchas explicaciones que la ex ministra y a la artista creadora de la imagen dieron queriendo demostrar *la inocencia de la imagen*, fue imposible disociar aquella imagen con los rostros mutilados de las manifestaciones sociales de octubre.

Además, el modo de ver que se pretende establecer a través de las imágenes de *poder* apunta al endurecimiento de las posiciones que conllevan a la creación de los estereotipos. La imagen de “esto no fue un paro” es la máxima expresión de aquello: aspira lograr la polarización de las posiciones que favorecen a que octubre sea recordado como una disputa polarizada entre buenos y malos, el gobierno contra los indígenas, la gente de bien contra los vándalos, la razón contra la barbarie. El *poder* construye a partir de la imagen la distribución de los cuerpos que se deben adecuar a uno de los dos polos, pues, no hay en el *poder* lugar para espacios medios: o a favor o en contra.

Por otro lado, Mirzoeff explica que la disputa visual hoy en día tiene un fin particular que consiste en la reivindicación de victorias (2016, 109). La sucesión de una victoria frente a otra ha delineado la historia en términos del paso de un *poder* a otro (Didi-Huberman 2020, 39). La producción visual del *poder* en contextos de disputa se orienta precisamente a asegurarse un puesto en la historia como el vencedor. La imagen del DPLP es posiblemente el ejemplo más claro de aquello. La dirigencia de la CONAIE frente al gobierno y representantes del Estado enfrentados en una mesa del cual no existieron victorias reales para ninguna de las partes. Esa ambigua victoria que cada uno celebró en las calles o en los medios de comunicación, permitió una salida rápida al conflicto sin lograr establecer acuerdos sustanciales y profundos en el tejido social. Sin embargo, queda en el imaginario social aquel momento como uno histórico, que cada parte asume como una victoria: para la CONAIE, conseguir un diálogo televisado en el que se logra derogar el Decreto 883; para el gobierno, mostrar su capacidad de diálogo y conciliación, resumida en la recurrente frase del gobierno “perder para ganar” (Romo y Ribadeneira 2020, 108).

Las victorias cumplen la función de cubrir heridas abiertas y latentes. Las imágenes de *poder* se encargan de llenar las páginas de la historia con pinturas,

³² Ver anexo.

fotografías, monumentos de las hazañas que han permitido a la nación caminar hacia adelante pese a las amenazas. En ellas se muestran engrandecidos los personajes detrás de aquellas hazañas como responsables del buen camino que ha tomado el país. De esta manera, Moreno, la alcaldesa Viteri y con ella Jaime Nebot y Jaime Vargas, presidente de la CONAIE, habrán de ser recordados como héroes de octubre, a pesar de no existir más victoria que la reposición del orden en el país.

Al día siguiente del DPLP miles de personas salían con escobas, palas y agua a limpiar las calles, las paredes, a recolocar los adoquines en las veredas. Los miles de manifestantes de provincia se retiraban en caravanas multitudinarias en medio de abrazos con los/as voluntarios/as que colaboraron en las universidades. Todo parecía volver a la *normalidad*. Pero ¿y el estallido de racismo a nivel nacional, el uso desmedido de la violencia por parte de la policía y los militares, cuyo accionar tuvo víctimas mortales, el pedido de una transformación profunda en la institucionalidad estatal enferma de corrupción, así como la instauración de políticas económicas antipopulares a largo plazo como consecuencia de los acuerdos del gobierno con el FMI? Todo ello se pretendió dejar en el olvido. La ansiada *normalidad* silenciaba el estallido de octubre en favor de la consagración de la victoria de la paz.

Para las imágenes de *poder* es importante mostrar que octubre fue un hecho extraordinario de violencia, aislado del fluido estable de la historia del país, un hecho irracional sin explicación: “Ese nivel de violencia, completamente extraña en un país acostumbrado a manifestarse en paz...” (18) como señala en su libro Romo. Lo importante era *retomar el rumbo* y dejar que las cenizas de octubre se enfriaran para abandonar el hecho en el pasado, porque el retomar la *normalidad* implicaba cerrar las heridas abiertas, aunque solo maquillándolas con el imaginario de la estabilidad. En este punto recae el motivo último por el que estas imágenes nos despojan de la posibilidad de ver: apuntan a una *normalidad* en la que es imposible cuestionar al *poder*; pretende dejarnos impávidos ante una *normalidad* obscena que silencia las discriminaciones, las jerarquías y las violencias.

Capítulo tercero

Imágenes de Potencia

1. Potencia y sublevaciones

¿Cómo romper a nivel discursivo, estético y político la visualidad totalizante, instantánea y presentista para rescatar de las manifestaciones sociales de octubre una visualidad alternativa que se aleje de la lucha de poderes? Ciertas *imágenes pobres*, protagonistas de la lucha social, con todo el peso subjetivo que contienen, advierten otros octubres distantes del relato polarizante, hegemónico, fijo, racista, violento del que nos habla el montaje del *poder*. Estos registros visuales nacidos desde las subjetividades de quienes vivieron el paro desde múltiples lugares, donde las cámaras oficiales no llegaron o no quisieron llegar, presentan cuerpos y gestos, encuentros y reconocimientos, resistencias y desobediencias que quebraron de manera radical la visualidad de octubre. Aquellos aparecimientos de otros octubres son los que nos hablan de una *potencia* que nos habita y cuya manifestación provoca un impulso capaz de transformarlo todo.

Retomando a Spinoza, si el *poder* es un atributo o una función de la *potencia* que nace en el lugar donde una *potencia* se repite y queda estabilizada, fija y contenida, las manifestaciones sociales serían los momentos en que esa estabilidad se resquebraja por el impulso de movimiento que toda *potencia* dispone (Deleuze 1996, 198). Como en ningún otro acontecimiento, los levantamientos posibilitan apreciar aquel impulso de la *potencia* porque el *poder* y sus instituciones son puestos en crisis y bajo sospecha de encubrir violencias, establecer jerarquías y negar posibilidades. La *potencia* que aparece pone en tensión las estructuras en las que se sostiene el *poder* dando paso a un deseo—que para Spinoza, Deleuze, Freud y Didi-Huberman será el deseo de libertad— que ya no puede ser contenido o resuelto bajo la propia institucionalidad del *poder* ya que sobrepasa la comprensión de toda estructura de control.

No se puede hablar de sublevaciones sin hablar de *potencia*, pero tampoco se puede referir a esta última sin mencionar el deseo que contiene. La *potencia* se guía por el deseo (Deleuze 1981, 120) que es el motor que la mantiene siempre en movimiento. Como la *potencia* es lo propio de todo ser en cuanto impulso activo hacia su existencia

(Spinoza por ello la equipara a Dios o la naturaleza), su deseo sería igual de antiguo. Por consiguiente, sin deseo la *potencia* sería impulso muerto –no *potencia*–, o sin *potencia*; el deseo sería deseo estructurado, o deseo devenido en resignación al reconocer los límites de su desear. En el intento por recobrar la estabilidad, el *poder* haría de ese deseo más bien una voluntad que establezca claras diferencias entre lo correcto y lo incorrecto (Núñez 2016, 188), entre lo que se debe desear y lo que no. Esta maniobra del *poder* la vimos claramente en las manifestaciones de octubre cuando se encaminó la potencia del levantamiento hacia la mesa de diálogo, convirtiendo una demanda social de cambio profundo en una situación de negociación que apareció como la voluntad de todos y todas por alcanzar la paz. Se logró transformar un deseo de *potencia* a una voluntad de *poder*:

Pues, si la potencia, que es lo que se tiene siempre y lo que elimina las jerarquías estableciendo sólo diferenciales de fuerza sin comparación entre ellos y sin carencia alguna, se subordina a las protestas o al poder determinado con sus dicotomías, sus exclusiones, sus privaciones y sus negaciones, entonces la voluntad de potencia, o voluntad de ser lo que se es, o voluntad de voluntad inmanente –como lo llamaría Nietzsche– se convierte en una voluntad de «algo» externo a ella misma; se genera la ficción de un externo y trascendente hacia lo que la voluntad se vuelve. (188)

Encaminar el deseo de la *potencia*, señalar el rumbo que esta debe tomar, establecer el horizonte a alcanzar parece ser, entonces, la principal acción del *poder* en las sublevaciones. El objetivo es lograr un auto atentado de la potencia para que ella se extermine como deseo y se convierta en *poder*, como bien señala Bataille sobre la revuelta: “si es pura, intratable, renuncia al ejercicio de todo *poder*, lleva la impotencia hasta el punto de alimentarse de las facilidades del lenguaje incontinente; si pacta con una búsqueda del poder, se vincula por ese mismo hecho con el espíritu de sumisión” (Bataille citado por Didi-Huberman 2020, 53). La *potencia* puede transformarse en *poder*, pero no sin antes perder en el camino el impulso a transformarlo todo y, de suceder aquello, ya no se podría hablar de *potencia*, ni de deseo pues el nuevo escenario estaría totalmente sometido a fijaciones, al reposo y al control.

2. La potencia de las *imágenes pobres*

Para entender una imagen dentro del concepto de *potencia* habrá que encontrar en ellas aquel impulso y deseo que las nutre de movimiento. Las imágenes son como las mariposas (falenas), dice Didi-Huberman, pues para mirarlas plenamente hay que dejar

que vuelen, que se mantengan vivas. Si se las atrapa para examinarlas a profundidad, es decir cuando se realiza un ejercicio de *poder* sobre ellas, ambas no podrán sino manifestar su estado inerte. Adicionalmente, para poder mirarlas “uno se pone en movimiento” (Didi-Huberman 2012a, 14), va tras ellas. Hay, pues, dos elementos importantes en las imágenes: el movimiento y la imposibilidad de sometimiento. Ambos forman parte de la *potencia*, no del *poder*.

Las imágenes están en constante movimiento, sobre todo en una sociedad volcada al híper producción de materiales multimedia. Pero su movimiento va más allá del puro desplazamiento ya que moverse significa, para las imágenes, la manera de encontrar espacios de libertad en los que puedan abrirse a la vista de una multitud de personas. La respuesta que encontró W.T.J Mitchell (2014) a la pregunta ¿qué quieren las imágenes? fue precisamente que ellas quieren ser vistas, pues solo en la apertura a la multiplicidad de la mirada la imagen adquiere *potencia* que es, en definitiva, adquirir “diferencia”. De tal manera que las imágenes que permanecen en claustros religiosos, académicos o artísticos, escondidas celosamente del espacio público, son imágenes cuya naturaleza móvil ha sido restringida y, por consiguiente, son imágenes condenadas al olvido, totalmente ausentes de la realidad social, a menos de que alguien las libere. En estos espacios la imagen se convierte en un capital celosamente cuidado frente a las miradas externas. Pero, mientras mayor sea su capacidad de movimiento, mayores serán las posibilidades de que tal o cual imagen active distintos sentidos que permitan, con y mediante ellas, generar conocimiento y participación. En este sentido, Hito Steyerl muy acertadamente define a las *imágenes pobres* como “materiales visuales resistentes y disidentes” (38), advirtiendo que su potencia está en el hecho de que no pueden ser sometidas y porque su difusión por fuera de los espacios de control crea relatos visuales alternativos.

Movimiento y no sometimiento posiblemente sean la principal característica de las *imágenes pobres* de las manifestaciones sociales de octubre. La infinidad de registros visuales se saltaron los controles (como los filtros de censura de los medios de comunicación y las redes sociales), para mostrar acontecimientos que eran realmente críticos para el discurso de paz y violencia mesurada que se manejó desde el *poder*. Desde las ventanas de las casas de varios puntos de la ciudad de Quito se grabaron las golpizas propiciadas por miembros de la policía a manifestantes. Quienes se arriesgaban a gritar y reclamar eran amenazados y/o agredidos con piedras y bombas lacrimógenas que eran arrojadas al interior de domicilios (Stefanya 2019). También estuvieron

aquellas *imágenes pobres* que mostraron cómo la gente se organizaba para las cocinas comunitarias, para la entrega de vituallas en los centros de acogida o el trabajo de personas voluntarias en las improvisadas guarderías o servicios de atención médica. Millones de imágenes fueron puestas en movimiento en la red para llegar a la mayor cantidad de población posible, democratizando la visibilidad de los acontecimientos.

En Latinoamérica hemos sido testigos de hechos solamente registrados por estas imágenes que son como un grito ante la represión y la censura. Son un “¡yo lo vi!”, para dar cuenta de la existencia de un hecho innegable. Un grito de auxilio desesperado imposible de ocultar porque aparece y se multiplica en los medios de comunicación digital, mientras los medios de comunicación tradicionales hacen sendos esfuerzos para callarlo. Un grito realizado desde una ventana, de un portal, desde algún espacio minúsculo suficiente para ocultarse de la vista de quien podría imposibilitar la existencia de ese registro. Pero un grito finalmente y un grito que contagia, que no se apaga, sino que, al contrario, activa nuevos gritos, puesto que su movimiento constante genera lazos interpersonales, emocionales que en un momento posterior se convierten en deseos y levantamientos.

Si las *imágenes pobres* son fundamentales al desempeñar un papel vital en las manifestaciones sociales, ¿no sería más adecuado eliminar de su denominación la palabra “pobre”? Las *imágenes pobres* solo pueden ser entendidas como pobres al ser de menor calidad en referencia a la imagen de la práctica fotográfica profesional, periodística o artística. Sin embargo, Hito Steyerl explica que el cine de bajo presupuesto, que transita en canales informales porque no puede pagar los elevados costos de plataformas de distribución reconocidas, tiene un valor especial por la calidad de contenidos. Desde este cine se han planteado propuestas estéticas/políticas extremadamente potentes porque, al comercializarse por plataformas digitales marginales de distribución, pueden permitirse abordar temas *incómodos*. En este sentido, las *imágenes pobres* del paro nacional de octubre expresan su pobreza no como un defecto, sino como una potencia: la de ampliar los lugares de enunciación por fuera de la institucionalidad –generando incomodidades–, lo cual transforma el sentido de la visualidad a una cuestión, ya no de medios, instituciones y poderes, sino de participación y potencias.

3. Cordón humanitario

El 8 de octubre el ex presidente Moreno decretó el toque de queda entre las 20:00 a 5:00 horas en la ciudad de Quito, en el transcurso del cual se restringía la libre circulación y agrupación. Para la mañana del 9 de octubre, las restricciones obligaron a los manifestantes a implementar una logística con respecto a los horarios seguros para permanecer en las calles. A partir de las 17:00 horas miles de personas iniciaban la caminata desde el parque el Arbolito hacia las universidades aledañas. La cantidad de gente que tenía que realizar el traslado (se habla de alrededor de 30000 personas, sin contar las que estaban de manera itinerante o se albergaron en casas de familiares (Iza, Tapia, Madrid 2020, 241)) implicó que a la entrada de estos centros humanitarios se generaran aglomeraciones por las filas que debían realizarse para los registros de ingreso³³.

Sin embargo, una cantidad considerable de gente se mantenía en la zona del conflicto, pues en horas de la tarde se instalaban las ollas comunitarias o se entregaban donaciones que habían logrado ser recogidas durante el día. La repartición de estos elementos tomaba tiempo porque se producían aglomeraciones y, en algunos casos, se realizaba la limpieza del lugar. Adicionalmente, varios médicos, estudiantes de medicina y voluntarios/as atendían a personas heridas en los puestos de emergencias médicas del parque. Todo ello mientras, en apenas una cuadra de distancia, una gran cantidad de manifestantes confrontaba a la policía.

El relato que hago a continuación está escrito en primera persona, porque fui testigo de lo ocurrido en aquella noche. Eran las 18:00 horas aproximadamente, dos horas antes del inicio del toque de queda, cuando en la mitad del parque el Arbolito cayeron dos bombas lacrimógenas ante la sorpresa de quienes nos encontrábamos ahí presentes. Este sitio estaba contemplado como un lugar seguro por estar a una distancia prudente del enfrentamiento entre manifestantes y policías, criterio que fue compartido por quienes instalaron varios puntos de atención médica en la mitad del parque. Inmediatamente, una avalancha de gente corrió en dirección hacia El Ágora de la Casa

³³ Los espacios dispuestos por las universidades fueron superados prontamente por la cantidad de manifestantes. Fue necesario solicitar más espacios de acogida. En algunos casos esto fue concedido, pero en otros se estableció un límite de personas por cada comunidad que dejó a cientos de familias divididas, pues se procuró que fueran las mujeres, niñas y niños los/as que ocuparan un lugar dentro de las universidades. En el caso de la Universidad Andina y la Universidad Católica se tuvo que establecer un registro de las personas que eran acogidas porque se había llegado al límite que la logística de estos establecimientos podía ofrecer. Algunas personas pudieron encontrar espacio en El Ágora de la Casa de la Cultura en el mejor de los casos. Otros corrieron peor suerte y tuvieron que improvisar unos techos de plásticos para pasar la noche en los barrios cercanos. El toque de queda ponía en alto riesgo la seguridad de estas personas.

de la Cultura mientras se oían detonaciones. Corrimos apresurados en la misma dirección entre decenas de bombas lacrimógenas que caían a metros de distancia. Las bombas venían de dos vehículos antidisturbios que se trasladaban por las dos avenidas que circundan el parque, a la vez que un convoy de motocicletas ingresaba al parque arremetiendo directamente contra las personas, dejando como única vía de escape la Casa de la Cultura y las universidades Católica y Salesiana. Fue una acometida de la policía que cercaba el parque y que no contemplaba las consecuencias de tal acto. Al siguiente día todos/as nos enterábamos que en ese contexto había fallecido Inocencio Tucumbi, comunero proveniente de la provincia de Cotopaxi. El pánico se generalizó y la huida se dio sin mirar atrás. Inmediatamente después, las entradas de los CPAH (a partir de ahora utilizaré estas siglas para referirme a los Centros de Paz y Ayuda Humanitaria establecidos en las universidades) se colmaron de personas, muchas de ellas esperando resguardarse del peligro, a pesar de no constar en los registros.

¿Qué habría pasado con toda esa gente expuesta al peligro en un momento en el que no había cámaras que registrasen la represión? A esa hora, los medios de comunicación tradicionales ya no se encontraban en las calles y los periodistas de medios alternativos corrieron la misma suerte que los manifestantes. Las únicas personas que podían registrar lo que acontecía eran personas particulares a través de sus celulares. Esa noche empezaron a circular imágenes por servicios de mensajería digital y redes sociales en las que podía verse a policías golpeando a personas en las calles o amenazando con ingresar a los CPAH. Solo mediante ese material audiovisual se logró tener registros de dos hechos tremendamente significativos de octubre: el ataque con bombas lacrimógenas a las universidades y el cerco humanitario realizado por médicos voluntarios.

Aquella noche una persona registró, desde lo que parece ser la ventana de un edificio, una situación de extrema tensión. Varios médicos y voluntarios/os habían conformado un perímetro de seguridad con sus cuerpos para proteger de la policía a los manifestantes que no habían alcanzado a ingresar a los CPAH. A solo unos metros de distancia, un grupo de policías se formaba en línea con sus motocicletas para supervisar de frente lo que acontecía.



Imagen 9 Cordón Humano frente a la Universidad Católica, 2019. Fuente: Anónima.

Los actos más violentos ocurrían en horas de la noche, para que no pudieran ser cubiertos por los medios de comunicación (179). A esas horas, los reporteros de medios alternativos también se trasladaban a lugares seguros, interrumpiendo las noticias que facilitaban por redes sociales. De esta manera, el vacío de información, o mejor aún, el intervalo sin imagen del paro nacional daba pie a que la represión policial pudiera darse en el anonimato y la impunidad.

Con lo que las fuerzas del orden no contaban era con la imagen que no dependía de mediadores para hacerse pública, que aparece espontánea frente al peligro para dar

luz al momento de oscuridad en el que la policía podía actuar con plena impunidad³⁴. La imagen en cuestión, de manera atrevida y no autorizada, registra un momento que no debía aparecer en las pantallas por ser la cara que al *poder* no le conviene mostrar: policías custodiando universidades, lanzando bombas al interior de estos centros educativos, amenazando con ingresar a la fuerza y, por último, siendo la imagen del peligro del que todos/as huyen. Gracias a estas imágenes, la noche ya no fue el momento de la incertidumbre, en el que nadie es responsable por las acciones de represión. Al contrario, las *imágenes pobres* como esta alumbran esos espacios para clarificar la violencia de la represión nocturna. Ahí donde ninguna otra luz llega, las *imágenes pobres* irrumpen como un destello fugaz que ilumina eso que no debe verse.

Como señalé anteriormente, el tras cámaras, aquel sitio oculto que queda por fuera de la vista y en donde se organiza el performance que adoptará el *poder* a la hora de manifestarse, es el lugar por excelencia que permite administrar la visualidad para contener aquello que no puede salir a la vista. Por ello las imágenes de *poder* necesariamente deben estar bajo un control de su exposición. Al contrario, escribe Didi-Huberman,

Toda potencia busca su forma: necesita *exponerse*, en el doble sentido de hacerse visible en el espacio público y de correr el riesgo en la acción política, por discreta y «menor» que sea esta. Solo un poder puede creerse oculto o querer mover todos los hilos desde los bastidores del mundo sensible, es decir, del mundo común. La potencia, por su parte, tiene necesidad de asumir su movimiento, su urgencia, su exuberancia bajo una forma sensible, es decir, una forma abierta y que se ofrezca a todos... (2020, 233).

Urgencia de exposición frente a la amenaza: con esta imagen indiscreta, los muros impuestos para que los ojos no alcancen a ver lo que acontecía fueron atravesados por la acción de una persona que con su celular pudo registrar el momento y compartirlo para dar cuenta de un hecho que tenía que conocerse y llegar a la mayor cantidad de personas para que se hagan públicas las condiciones críticas de la violencia en las manifestaciones. Presenciamos pues una acción que responde a la urgencia de no dejar que los entes que generan amenazas tomen el control absoluto de lo que ocurría, como si se tratara de una urgencia por hacer visibles las luces que aparecen incluso en

³⁴ Este hecho fue más notorio en el paro nacional de Colombia, en donde gran cantidad de violaciones a derechos humanos fueron perpetradas en horas de la noche, cuando las cámaras de los medios de comunicación se apagaban. Solamente mediante las imágenes emitidas desde los manifestantes pudimos atestiguar la arremetida extremadamente violenta de las fuerzas policiales colombianas. Estos registros fueron las únicas pruebas para demandar a las personas responsables frente a organismos internacionales de derechos humanos.

los momentos de mayor oscuridad, como las luciérnagas a las que se refiere Didi-Huberman como posibilidades de aparecer, *pese a todo*, de quienes no se han dado por vencidos (2012b, 31).

De manera que, la *potencia* de esta imagen se expresa no solo en su contenido, ella misma es *potencia*. Desde el momento que una persona decidió que ese momento había que registrarlo por la inusitada situación que se desarrollaba ya se generaba un impulso por poner la imagen en movimiento para generar reacciones (poner en movimiento) a otras personas. Ansiar el movimiento en momentos en los que el control opera de manera tan radical es una apuesta por la *potencia*, que en los términos en los que se desarrolla el evento del cordón humanitario es un acto de desobediencia. Por ello no me refiero únicamente a estas imágenes como representaciones de la *potencia*, sino como imágenes de *potencia* al poseer una subjetividad que ansía exponerse para provocar reacciones, críticas, desobediencias y resistencias.

Por otra parte, en un momento en el que el diálogo parecía imposible, no hubo mayor gesto de provocación de movimiento y desobediencia que el encuentro de cuerpos como urgencia política frente al peligro. En la imagen 9 los cuerpos vuelven a ser protagonistas de la política y, de hecho, permiten que exista la política en los términos que plantea Hanna Arendt (en Didi-Huberman 2014, 23) como aquello que sucede en el intervalo entre dos o más personas, es decir, poniendo el acento en un plural, en una relación entre varios. El desalojo violento del parque el Arbolito en donde se ubicaron las cocinas comunitarias, los puntos de atención médica y entrega de vituallas parecía orientarse a un intento por eliminar al otro de la escena, eliminando cualquier posibilidad de entendimiento entre las partes. La acción policial apuntaba a eliminar al otro, a perseguirlo hasta que no pueda ocupar el espacio público, a generar terror para quienes salieran a las calles. No conformes, acudieron a los CPAH para presionar la salida inmediata de la ciudad a los manifestantes de provincias. ¿Será por ello que lo hacían en la oscuridad de la noche con la complicidad de los medios de comunicación para que nadie pueda advertir aquel intento de sacar al otro de la escena?

En un momento de extrema tensión, los cuerpos de estudiantes y voluntarios/as devolvieron a la escena ese nosotros plural frente a la presencia coercitiva de los policías. Solo el cordón humano devolvió la posibilidad de recobrar el ejercicio de la política cuando la violencia se convirtió en una constante, pues en aquel cuerpo colectivo yace la importancia del encuentro con el otro para enfrentar el miedo.

4. Cuidados: otros modos de protesta



Imagen 10 Guardería Casa de la Cultura, 2019. Fuente anónima

La imagen 10 fue realizada en una habitación de la Casa de la Cultura que fue dispuesta para acoger a madres e hijos/as en una especie de guardería mientras sucedían las manifestaciones. Situadas junto a una pared de la sala, un grupo de ocho mujeres está al cuidado de niños y niñas. Las miradas de las mujeres están concentradas en los infantes que permanecen recostados sobre mantas y ropa, entre peluches y juguetes. Por la disposición de los cuerpos y la vestimenta de los tres niños/as más cercanos a la cámara se puede intuir su temprana edad. Solo una niña se encuentra de pie mirando por fuera del círculo, mientras que al fondo otra deja reposar en sus rodillas lo que parece ser un libro o cuaderno. Al fondo, integradas en la escena, aparecen tres mujeres

voluntarias que compartían con las madres en turnos rotativos en las tareas de recepción de víveres, pañales, ropa, juguetes y materiales. Las guarderías, además de ser sitios seguros, eran espacios de esparcimiento en las cuales se mantenían constantes actividades lúdicas que consistían en presentación de títeres, dinámicas participativas, pintura y teatro para los/as niños más grandes.

¿Cómo entender el rol de las guarderías en las manifestaciones? Desde una posición de *poder*, las guarderías no tendrían sentido en un contexto de protesta social pues este escenario no admite a madres e hijos/as; luego, pondría en cuestionamiento la permisividad de los/as dirigentes para dejar que madres e hijos/as se trasladen hacia la ciudad de Quito, en donde no contarían con comida o techo; lo cual, finalmente, terminaría por mostrar al movimiento indígena como una organización que opera de manera irresponsablemente. Un sector de la población quiteña se alineó a este posicionamiento de *poder* que se asumía con la autoridad para juzgar las decisiones de las madres. Desde la *potencia*, esa otredad fue bienvenida porque esa aparición activó el movimiento hacia un reconocimiento imposible de darse en la *normalidad* de la ciudad. Desde esta posición, la presencia de madres con sus hijos/as fue un hecho potente pues develó la dimensión política de cuerpos siempre marginados de la política y la lucha social. Ese apareamiento hace tambalear la visualidad de la ciudad, que ha fracasado en articular estas presencias en el relato público de la urbe. Es así que, ahí donde el *poder* mira riesgo y vulnerabilidad, la *potencia* encuentra el impulso para extenderse; donde el *poder* restringe el apareamiento, la *potencia* la promueve.

En occidente la protesta social ha adquirido una manera masculina de realizarse: cuerpos verticales en disputa física, demostración de fuerzas. El apareamiento de estas mujeres fue fundamental como otra forma de llevar la lucha social para desmasculinizar la protesta cuando esta se había volcado al combate infructuoso con la policía. Como lo señala la fotógrafa y socióloga feminista ecuatoriana Dolores Parreño, (2021) quien estuvo presente en las jornadas de protesta social y que desde una de género aborda, como ella los denomina, los “espacios descentrados de la primera línea” como aquellos entornos en donde la lucha social se la lleva con y desde otros “modos y gestos de sublevación” (63) a diferencia de las expresiones virilizantes y heroicistas que se presentan en el espacio de la confrontación física con las instituciones de control y represión del Estado, las guarderías, entre otros espacios, se conformaron como escenarios políticos fundamentales en la construcción de la visualidad del paro pues posibilitaron el apareamiento de subjetividades totalmente ocultadas del imaginario de

las manifestaciones e imprimían a la sublevación popular de una amalgama de sentidos que excedían aquellos que el poder podía entender. En estos espacios de agenciamiento se produjeron encuentros abiertos a la diferencia entre mujeres indígenas y mestizas, del campo y de la ciudad y se dieron experiencias de intercambio horizontal atravesadas por el cuidado. De ahí que Parreño señale que en estos espacios periféricos de la protesta se construye micro y macro políticas que inscriben “narrativas visuales donde las mujeres actúan como el eje político concreto de los procesos de resistencia y movilización social durante octubre de 2019 (63). De manera que, estas imágenes abren la posibilidad de mirar un octubre femenino, cargado de una *potencia* sustancial a la hora de plantear la protesta con otros gestos, desde otras sensibilidades, abierto a la diferencia.

Las imágenes de las guarderías, por lo tanto, advierten de un acontecimiento fundamental, de carácter particular, al haber ocurrido durante el estallido social, que es la oportunidad de encontrarse con subjetividades que trastocan profundamente la visualidad de la ciudad, lo cual desembocó en una modificación de la mirada. El reconocer al otro en su dimensión humana rompe con la mirada del *poder* porque es una mirada abierta a la interpelación. Antes de octubre esa mirada estaba mediada por la distancia sustancial que implica ver al otro de lejos. En las guarderías, las miradas se encuentran directamente y quedan abiertas a una comprensión de la alteridad que es imposible de fijar o someter. Es en ese momento en que las miradas inevitablemente se transformaron del “me enseñaron a mirarte así” al “te miro como quieres que te mire” (Marín 2020, 42).

De manera que las guarderías fueron espacios para desaprender a través de la deconstrucción de la forma en que la mirada ha sido educada. El *poder* lidia con la alteridad de manera problemática. Como su naturaleza es el establecimiento de regularidades, el *poder* clasifica a lo otro en función de identidades fijas, es decir, impone sobre el otro el lugar que debe ocupar, el cómo se debe vestir y comportar. Así, el otro queda fijo en su identidad con definiciones totalmente inamovibles e estigmatizantes. Solo la *potencia* promovida por las guarderías y otros sitios de interacción interpersonal pudieron romper con esa relación que mantiene al otro alejado y fijo, mediante el des-aprendizaje de las normas con las que se percibe la otredad. Transformar la mirada es, pues, un proceso de deconstrucción solo posibilitado por la interpelación entre distintos. Sin embargo, es un aprendizaje que no tiene lugar en el espacio de la normalidad ya que ocurrió a consecuencia del estallido social que puso patas arriba el *funcionamiento normal de la ciudad*.

Ahora, la imagen en cuestión da la vuelta el sentido común que se tiene sobre la vulnerabilidad, entendido como debilidad, fragilidad y riesgo. Adriana Cavarero explica que el término vulnerabilidad tiene dos orígenes etimológicos que devienen en dos significados distintos: «vulnus» como herida y «vel» como piel (2019, 6). En el primer caso la herida implica un acto de violencia que es sinónimo de muerte, tanto de provocarla como de sufrirla. No obstante, en el caso de la piel, la vulnerabilidad se entiende como una piel desnuda y expuesta que se exterioriza en su sensibilidad hacia el otro (7). Mientras que en el primer significado la vulnerabilidad implica una situación de riesgo, en el segundo se trata de una cualidad que abre el camino de una relación. A partir de esta digresión de la palabra vulnerabilidad ya se puede advertir que el segundo sentido se acerca más hacia una ética del encuentro que determina las relaciones de dependencia entre personas pues solo una exposición sensible (una exposición desde la vulnerabilidad) permite un reconocimiento del otro, no su exterminio. Dicho de otra manera, la vulnerabilidad nos hace ver lo necesarios que somos los unos para los otros.

Las madres en las guarderías dieron vuelta al sentido común de vulnerabilidad para mostrarla como esa *potencia* que permite dotar a la protesta de otro sentido. La relación de dependencia entre niños/as y madres pone de manifiesto lo necesaria que es la vulnerabilidad como elemento fundamental para reconocer la importancia de reconocernos necesarios. Los seres que no se creen vulnerables son los que combaten, los que tienen miedo de mostrar signos de debilidad y por eso asumen descabelladamente la confrontación y la eliminación del otro como único medio de protesta. En un contexto de paro nacional, cuando los poderes disputan con violencia, y en el cual ninguno quiere mostrarse vulnerable, débil o frágil, la vulnerabilidad, como explica Cavarero, permite forjar lazos desde una subjetividad que se preocupa por aquel nosotros/as que compone el cuerpo colectivo. Ahí ya se produjo un cambio de sentido que permitió a la lucha social dar un giro sustancial.

5. Los gestos de la vulnerabilidad

La imagen de la guardería de la CCE ya nos habla de otro octubre, uno cuya visualidad se construía a partir de imágenes producidas desde espacios de encuentro, colaboración, cuidado, protección y, por tanto, desde un sentir de la protesta diferente al del enfrentamiento. Si la imagen “Esto no fue un paro” somete la representación de su contenido a la violencia, ¿qué tendría que decir frente a este otro?

La tecnología fotográfica ha jugado un rol fundamental a la hora de arrebatarle al *poder* la capacidad de darle un sentido único a las imágenes de la protesta porque ha conseguido que estas se acerquen a los gestos de los/as manifestantes. La investigadora Mirta Varela explica cómo el avance tecnológico en las cámaras ha permitido lograr imágenes desde el interior de las protestas, imágenes que están cada vez más cercanas a los cuerpos que se sublevan y a sus gestos:

...las cámaras de cine de la primera mitad del siglo xx exigían un tipo de colocación externa a los acontecimientos y una perspectiva que volvía difícil seguir a la multitud en su movimiento. Las vistas panorámicas tomadas desde edificios o aviones permitían una distancia útil para construir el efecto de conjunto y de orden, pero el estatismo de algunas concentraciones de esa época puede pensarse en parte como una consecuencia de las cámaras usadas. Por el contrario, las cámaras de dieciséis milímetros utilizadas por los noticieros de televisión a fines de los años sesenta permitieron una ubicación del camarógrafo en el interior de los acontecimientos. El resultado es un efecto de desorden, fragmentariedad y movimientos bruscos a altura humana que, paradójicamente, le otorga a las manifestaciones un sentido de imprevisibilidad y espontaneidad. [...] Algunas décadas más tarde, la opción de las cámaras de los celulares ha permitido construir desde el interior de los acontecimientos un punto de vista múltiple. (2015, 113).

Al estar cerca de los cuerpos, las cámaras no solo permiten registros con mayor detalle de las manifestaciones, su cualidad principal es que logran ver gestos ahí donde solía verse una masa uniforme. El gesto nos habla de personas, no de números, de subjetividades que no pueden ser cuantificadas. El *poder* se enfrenta así a una gestualidad que convierte a las protestas en verdaderos espacios cargados de subjetividades y de cuerpos imposibles de ser homogenizados que imprimen de vida al colectivo sublevado. De ahí que la *potencia* del gesto sea amenaza para el *poder*. Por consiguiente, la gestualidad que emergió en octubre y que pudo ser retratada por las cámaras de quienes vivieron desde dentro las protestas fue determinante a la hora de plantear una visualidad alternativa.



Imagen 11 Punto de atención médica CCE, 2019. Fuente anónima.

La imagen 11 corresponde a un punto de atención médica ubicado en una infraestructura al interior del parque El Arbolito denominada Pabellón de las Artes que fue construida en el marco de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Vivienda y el Desarrollo Urbano Sostenible, celebrada en el año 2016. Su locación cercana al punto del conflicto hacía de este lugar el más idóneo para levantar los centros de atención médica pues las personas heridas, en cualquier nivel de gravedad, podían ser socorridas de inmediato. En la imagen en cuestión aparecen a lo largo del pasillo cuatro personas heridas recostadas sobre mantas en el piso. Solo una de ellas está sentada. Junto a ellas hay una o dos personas que se inclinan para brindar atención médica. La mayoría de las heridas están concentradas en los miembros inferiores. La persona que se tapa con su mano el rostro hinchado parece haber sufrido un impacto a la altura de la nariz. Al igual que la imagen anterior, las personas concentran su atención en los

cuerpos recostados que dependen de la asistencia que puedan recibir por parte de, en este caso, médicos voluntarios que realizan un gesto similar al de las madres: el inclinarse hacia el otro.

El inclinarse fue el gesto más recurrente registrado por las imágenes pobres a lo largo de las manifestaciones sociales. Aparecieron en los puntos de atención médica, en las guarderías, en los centros de acopio y, por supuesto, en el espacio de confrontación directa. Un gesto baladí si es que se lo piensa dentro de la *normalidad* de la vida en las ciudades, pues en la vida cotidiana no nos inclinamos frente a extraños: dejamos aquel gesto a personas determinadas, supuestamente indicadas para esa labor. En el día a día, el cuerpo que está en el piso deberá ser atendido por una persona *apta*, mientras evitamos el contacto, incluso visual, para mantener la distancia frente a ese otro. Pero durante el paro, los cuerpos en el piso eran los cuerpos que debían ser socorridos, curados, alimentados, protegidos.

Aby Warburg se interesó por la cuestión de los gestos. Como *Pathosformel* (fórmula de pathos) denominó a la relación entre gestos y cultura para ubicar –mediante el montaje de imágenes de varios tiempos– las huellas de los cuerpos que sobreviven en la historia. Los gestos, señala Didi-Huberman a partir de sus reflexiones sobre el trabajo de Warburg:

...tienen que ver con una antropología dinámica de las formas corporales y, así, las «fórmulas de pathos» serían una manera, visual y temporal a la vez de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos. Lo que Warburg pretendía era, pues, establecer una historia y una cartografía de los «campos» y de los «vehículos» culturales mediante los cuales se plasman nuestros gestos más fundamentales. (2020, 28)

Para Warburg era fundamental ubicar el lugar donde un gesto denotaba algo más profundo que una sola acción pues, a su entender, la fuerza de los movimientos corporales contiene una enseñanza (Didi-Huberman 2012a, 14). En contextos de protestas, el cuerpo y sus gestos son los primeros que se rebelan al adoptar movimientos que desacatan su disciplinamiento, a la vez que se expresan como cuerpos liberados, que alzan la voz y se toman los espacios públicos. Las imágenes de protesta son, en primer lugar, y antes que nada, imágenes de cuerpos desobedientes, porque no hay protesta social sin cuerpos que aparezcan para romper con la visualidad instituida. En los levantamientos, por la propia naturaleza y por la fuerza con la que se expresa, el cuerpo no puede organizarse y es ahí en donde comienza una nueva visualidad que muestra a cuerpos que aprenden a verse libres de ataduras. El cuerpo sublevado en las

manifestaciones aprende nuevos movimientos o recupera gestos que habían sido restringidos, como el inclinarse.

Inclinarse significa para Cavarero “re imaginar lo humano según otra geometría” (11) pues la inclinación, señala la autora retomando la idea de que toda inclinación es un salirse del yo de Hanna Arendt (citado por Cavarero, 10), “...es el arquetipo postural de una subjetividad ética ya predispuesta, mejor dicho, dispuesta a responder de la dependencia y de la exposición de la criatura desnuda e inerme” (11). Para el sujeto vertical moderno (kantiano y cartesiano) los cuerpos que permanecen horizontales o encorvados son cuerpos débiles porque se muestran vulnerables. Pero en esta geometría que propone Cavarero de los cuerpos que se inclinan sobre los que permanecen horizontales, como los que están en la fotografía, se produce un gesto que va más allá del cuidado, sino que implica un salirse del yo para reconocer un nosotros/as. Sin ser una obligación de ningún tipo, la inclinación hacia otros se produce de manera instantánea y urgente, siendo un gesto que construye una política entre personas no a partir de jerarquías, como suele ocurrir entre cuerpos verticales, sino desde de un atravesamiento de la otredad en el yo que le permite salirse de las posturas rígidas para inclinarse hacia el otro.

Podemos advertir, por consiguiente, que lo que ocurrió en octubre fue más grande de lo que sospechábamos porque se produjo un cambio profundo en las relaciones sociales y en la manera de hacer política. Octubre nos dejó imágenes de los momentos en que fuimos capaces de inclinarnos hacia otros. El peligro había hecho que las personas recuperasen gestos primarios de cuidado que a su vez creaban redes de cooperación y protección. Se logró una organización, por fuera de las instituciones, sin ningún provecho personal o anhelo de *poder*.

6. La estética del paro: el cacerolazo

Con las miles de imágenes realizadas desde celulares y compartidas en el internet –protagonistas de la información de octubre³⁵–, la visualidad que se levantaba de las manifestaciones adquiriría una estética particular que tenía como principales

³⁵ “Según Castro y Tapia (2019), más del 50% de las fuentes de información durante el paro provinieron de las redes sociales: 31% en Facebook, 13% en medios digitales, 4% en WhatsApp y 1% en Twitter. En tanto que el 47% se ‘informó’ en televisión.” (Iza, Tapia y Madrid 2020, 183).

características la baja resolución de píxeles, el desencuadre, el desenfoque, la gestualidad apurada en el uso de la cámara.

Las cámaras de los celulares, a pesar de haber incorporado lentes y sensores más grandes, aun no logran producir una imagen equiparable a la de las cámaras profesionales. Pero la brecha se ensancha rápidamente. La ciencia detrás de las cámaras de los Smartphone ha permitido una presentación de colores nítidos, muy fieles a la realidad, al igual que un ISO más elevado que permite la eliminación de ruido en condiciones difíciles de iluminación, sin mencionar la característica profundidad de campo que se obtiene con lentes de gran apertura. Las cámaras de los celulares se acercan más a la fotografía profesional, ya sea por el mejoramiento en software de edición o por el mejoramiento de procesamiento gráfico de los propios dispositivos móviles³⁶. Este hecho indica que en sí el elemento que brindó la estética a las *imágenes pobres* de octubre no fue técnico. Existen otros elementos, más allá de las cualidades formales, que dan a estas imágenes una particular estética.

La cuestión parece ser de corte cualitativo: hay una subjetividad que queda grabada en cada una de estas imágenes como un relato de esa subjetividad pues “todo relato es una construcción del sujeto o los sujetos, una construcción subjetiva e inevitable, siempre fruto de una manipulación, una operación discursiva en la que el sujeto deja sus huellas” (Concha Mateos y Mario Rajas 2014, 24). Aquella subjetividad puede ser leída como una presencia política que queda plasmada en la estética de la imagen.

Jacques Rancière señala que la estética está íntimamente vinculada con lo político. Para plantear esta afirmación el filósofo francés propone el concepto “reparto de lo sensible” (2009), el cual se refiere a cómo el espacio común se construye en función de una repartición de las identidades, los espacios y los tiempos (2005, 15). En ese espacio común existen condiciones para que objetos y sujetos puedan o no hacerse visibles, palpables, sensibles que dependen de cómo políticamente han debatido un lugar, un tiempo, una identidad dentro de lo común (2009, 9). Pero Rancière precisa que el aparecer es un acto puramente estético, en la medida que el aparecer es sensible, a la vez que político, pues ocurre de una manera específica en un espacio condicionado cultural y socialmente.

³⁶ La película *Tangerine* (Baker 2015) fue la primera película de Hollywood en filmarse enteramente con la cámara del iPhone 5s. Con un manejo de cámaras y trabajo de posproducción y edición se logró que las imágenes obtenidas alcancen una calidad comparable a una profesional.

En la disputa visual de octubre las imágenes pobres debatían su aparición valiéndose de espacios como el internet y las redes sociales, frente a los espacios que restringen la participación de las personas en la comunicación. La huella de las subjetividades impresas en las *imágenes pobres* de octubre nos dice que hay en ellas un esfuerzo por aparecer que se debate en el plano político y estético. Estas imágenes intentan construir sentidos diferentes del paro de octubre que permitan un apareamiento distinto. ¿No son acaso las imágenes del cordón humano, las madres y los estudiantes de medicina la urgencia política de un apareamiento?, ¿y esa urgencia política, al exponerse en una forma sensible, acaso no imprime una estética en cada uno de estos registros?

El cacerolazo masivo de octubre fue uno de los momentos en que se hizo visible el apareamiento que es a la vez estético como político. El 12 de octubre, el presidente Moreno anunciaba un cambio en el horario del toque de queda para la ciudad de Quito, que iniciaría a las 15:00 del mismo día. A partir de la hora indicada las calles serían ocupadas por militares y policías para recobrar el orden. A la hora del anuncio, en las calles existía una gran cantidad de gente que se concentraba en el parque de El Arbolito y sus alrededores, pero también varios grupos de manifestantes de otras provincias continuaban arribando a Quito.

El toque de queda es uno de los mayores atentados del *poder* en contra de la imagen porque elimina la posibilidad tanto de su producción como de su avistamiento. Todas las cámaras deben permanecer en interiores, desconectadas del espacio público. Si bien el toque de queda se justificó bajo el argumento de recuperar el orden frente a los desmanes y actos vandálicos en todo el país, a la par intentaba desarticular la potencia visual del colectivo organizado que se había tomado las calles, pues el recuperar las calles significaba también recuperar el control de la visualidad del espacio público.

Lo que el *poder* no calculó era que el miedo causado por el toque de queda sería canalizado hacia una expresión de protesta y fiesta. En cuestión de minutos, después del anuncio del toque de queda, empezaron a circular convocatorias para un cacerolazo general que daría inicio a las 20:00 como forma de protesta en contra de las medidas económicas antipopulares de Moreno. Segundos antes de la hora convocada, los primeros golpes de cacerola se escucharon de manera tenue en los barrios cercanos a la zona del conflicto. Minutos después el sonido era masivo, como si en cada ventana de cada casa de la ciudad hubiera un integrante de la misma agrupación musical tocando al

unísono. En noches anteriores, el estruendo de las bombas resonaba a kilómetros de distancia, estruendo que fue ampliamente superado por el sonido del cacerolazo.



Imagen 12 Cacerolazo en Quito, 2019. Fuente anónima.

No obstante, no solo fue el fenómeno sonoro el único palpable en el cacerolazo. Fundamentalmente se trató de un acontecimiento visual. A la vez que sonaban las cacerolas en toda la ciudad, las imágenes de las personas participando del evento desde cada uno de sus barrios inundó las redes sociales. No era suficiente con emitir un golpe de cuchara y olla: se tenía que mostrar que la ciudad entera se había volcado al cacerolazo y que la participación había sido multitudinaria. Como reporteros de su propia noticia, miles de personas mostraban la vivencia particular desde sus viviendas para manifestar que la voz y la imagen no habían podido ser eliminadas por el toque de queda.

La imagen 12 presenta a dos personas con las manos levantadas mientras golpean una cacerola con una tapa de olla desde la terraza de un barrio del norte de Quito, bajo la noche despejada de la ciudad. Están de espaldas a la cámara y mirando la

ciudad que se encuentra vacía. A lo lejos se pueden ver miles de luces de los edificios y las casas encendidas en donde apenas se pueden distinguir figuras humanas.

El manifestarse en una ciudad silenciosa con sonido e imagen, con las manos en alto, en el momento en que el *poder* ha dispuesto el encierro, se inscribe en una política y estética de la desobediencia. El cuerpo erguido que intenta mostrarse más grande de lo que es al extender sus manos puede ser el gesto más icónico de protesta a lo largo de la historia. Así, señala Didi-Huberman:

Cada minuto puedo imaginar en alguna parte miles de brazos que se levantan en una calle, en una fábrica, en una huelga o en el patio de una escuela. [...] Sucede incluso que gentes desesperadas caigan levantando los brazos como una última protesta contra el orden del mundo” (2020, 28).

El cuerpo manifestándose con las manos alzadas que alientan sonoramente el disgusto colectivo es la forma sensible que adquiere la *potencia* para revelar un deseo de desobedecer. En aquel gesto el cuerpo expresa su *potencia*, que es estética y política, pues dice no al toque de queda, infringiendo el silencio, cometiendo un atentado al orden para manifestar el descontento.

Además, la conversión de un objeto de uso cotidiano como la cacerola hacia una herramienta para la protesta alimenta el carácter político y estético de aquella imagen debido a que la re-significación de la cosa ocurre por la impresión política de un deseo de liberación en el objeto inerte. En ese pequeño gesto de resignificar lo cotidiano es cuando inicia el movimiento que desordena, por lo tanto, donde puede aparecer la *potencia*, como lo explica Henri Michaux sobre las insubordinaciones:

Respondiendo a lo cotidiano con los objetos de lo cotidiano, atenta contra la disposición mobiliaria, contra la aparente *ley de las cosas* en el interior de una vivienda. Atentados contra la tranquilidad, contra la atmósfera apacible y burguesa, contra la vieja prohibición de moverse. (Michaux en Didi-Huberman 25)

Por otra parte, el cacerolazo tomó un giro visual porque adoptó la forma de una protesta festiva. Minutos después de la hora de inicio del cacerolazo, miles de personas salieron a las calles desoladas de la ciudad. Primero, se congregaron en las entradas de sus viviendas con cacerola en mano. Una vez que la congregación se convirtió en multitud, se produjeron marchas pacíficas en varios puntos del país. Todo ello sin una planificación de por medio, dejando que la improvisación sea la que designe el siguiente paso a tomar, hecho que expone la *potencia* de dicho acto.



Imagen 13 Marcha Cacerolazo Quito, 2019. Fuente anónima.

La figura 16 recoge una de las múltiples marchas multitudinarias en el contexto del cacerolazo. La escena en cuestión ocurrió en un barrio del sur de la ciudad. Cientos de personas caminaron colmando el ancho de la vía y sus veredas. En el cielo despejado se puede ver luces que son el resultado del estallido de fuegos pirotécnicos. ¿Fuegos pirotécnicos en toque de queda? Una imagen como esta podría representar un momento festivo como la conmemoración de una fecha especial, o la escena característica que se vive en algunos barrios populares de Quito en los 31 de diciembre, cuando las calles se vuelven peatonales y los juegos pirotécnicos estallan en cada esquina. Una escena, pues, que nada tendría que ver con el silencio y la desolación que impone un toque de queda.

En las marchas del cacerolazo no hubo solamente cacerolas. Se sumaron músicos con instrumentos de viento, cuerdas y percusión que imponían el ritmo a los

cánticos que eran coreados por la multitud, haciendo de esta una verdadera orquesta colectiva y callejera. Las personas que no tenían ni cacerola ni instrumento marcaban el compás con sus palmas, como si se tratase de una celebración de un logro alcanzado, en algunos barrios se utilizaron antorchas y fuegos pirotécnicos, incluso bajo la amenaza de ser reprimidos y encarcelados³⁷. En ciertos barrios del sur de la ciudad, se entonaron canciones populares que pusieron a la gente a bailar como se acostumbra en los bailes del San Pedro e Inti Raymi, formando un círculo y zapateando con fuerza el piso. La imagen que dejaba el Ecuador después de nueve días de protesta no era la de la violencia y la destrucción sino, paradójicamente, la de una festividad masiva que se extendió incluso a otras provincias. El profesor Alejandro Moreano, en su artículo sobre octubre, ya advierte el tinte festivo de las manifestaciones sociales en la región, en donde pone de relieve que la fiesta fue una parte fundamental de octubre pues se convirtió en una puesta en escena que determinó la estética del levantamiento (2020, 87).

El cacerolazo partió del impulso de *potencia* que es incontenible, que permite un levantamiento sin poner una meta clara. Es ahí cuando, avocada al improviso, la *potencia* adquiere formas inimaginables. En este caso la forma sensible que adquirió la *potencia* fue la fiesta pues ella: “transforma la cólera en potencia expansiva, incluso en potencia de júbilo. Transforma el gesto de miedo o de agresión en potencia coreográfica. [...] En el tiempo de la fiesta, que es como un «tiempo fuera del tiempo», la cólera deviene alegría y la violencia, parodia”. (Didi-Huberman 2020, 201). La festividad, porque es colectiva, despeja el miedo reemplazándolo por algarabía, música y baile que, entre otras cosas, avivan el sentimiento de transgresión hacia las prohibiciones. En el Ecuador, como en toda la región andina, la fiesta siempre ha estado presente como forma de alteración de la norma y el orden al que es sometido el cuerpo: carnavales, diabladas, entre otros.

En el cacerolazo festivo, la protesta se realiza desde la manifestación corporal multitudinaria para transgredir el espacio donde cuerpos e imágenes han sido negados, de tal manera que devuelve la forma humana a las calles con gestos de emancipación. El cuerpo colectivo salió de sus casas, pero no para responder violentamente al encierro, sino para sentir aquella libertad que es más intensa cuando las condiciones externas la

³⁷ La represión policial no estuvo ausente en aquella noche. En varios barrios la policía arremetió con fuerza a las concentraciones de personas que se habían volcado a las calles dejando heridos de gravedad como el caso de Jhajaira Urresta. La cantidad de concentraciones que había en la ciudad hacía imposible que la policía pudiera despejar las calles.

reprimen. Así, mientras más grande la expresión de *poder*, más grande será la *potencia* que saldrá incontenible a manifestarse a sus anchas. Solo en ese sentido se puede entender el porqué el cacerolazo asumió ese tinte carnavalesco en un momento crítico de las manifestaciones.

Finalmente, el cacerolazo solo pudo darse de manera multitudinaria por la compartición de *imágenes pobres* realizadas desde varios puntos de la ciudad. Imágenes como las presentadas anteriormente fueron fundamentales en el contagio masivo del impulso a salir porque se convirtieron en referentes de lo posible. Si un barrio había conseguido tomarse las calles pacíficamente con música y cantos, era muy probable que otro replicara tal acción, logrando una red que promoviera el salir a juntarse en el espacio público. Debemos a estas imágenes la masiva convocatoria, pues sin ellas y su capacidad de dar imagen al re aparecimiento del cuerpo en las calles, el miedo de salir en un toque de queda pudiese haber restado la participación colectiva. Las *imágenes pobres*, por lo tanto, al generar un contagio en la participación, fueron determinantes a la hora de impulsar el paro, pero a la vez, para establecer una idea de colectivo como forma de protección que es, a su vez, la forma de comenzar un relato propio del paro. Así, pues, como bien señala Steyerl “La imagen pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida” (2016, 145).

La recuperación de las calles mediante los cuerpos expresivos llevados por el imprevisto, transformando objetos en instrumentos que inventarían ritmos y provocarían danzas, recuperando la imagen negada por el toque de queda a través de registros visuales que relataban las vivencias de cada barrio e incentivaban la participación es la forma en el que el aparecer, que para Rancière implica un debate en el espacio común, adoptó una estética particular. La estética del levantamiento de octubre que tiene su origen en la *potencia* parte de aparecimientos que recogen todos esos elementos sensibles y subjetivos que han sido analizados en esta investigación y que permiten regresar la mirada a octubre con cierto apetito por encontrar, *a pesar de todo*, la belleza de ciertos momentos. De ahí que la frase “vuelve octubre”, que ha aparecido en varias ocasiones cada vez que las decisiones políticas y económicas amenazan la vida, también expresa un sentido de recuperación de aquella estética de las manifestaciones. Ciertamente, habrá quienes en esa frase encuentren posibilidades de disputar violentamente los espacios pues son movidos por un anhelo de alcanzar el *poder*. Pero “volver a octubre”, a aquel octubre colmado de *potencia*, expresa un deseo de volver a

contagiar la ciudad de cuerpos, de música, de fiesta y de imágenes en un impulso de reflexión y transformación.

7. Un pasado que quema

En la mañana del 12 de octubre una marcha convocada por mujeres indígenas y colectivos feministas partió en dirección norte de la ciudad. Las marchas anteriores habían situado como objetivo a alcanzar los puntos en donde se localiza el palacio de gobierno y la Asamblea Nacional, ambos al sur del parque El Arbolito. Aquellas marchas terminaron en todas las ocasiones en enfrentamientos violentos con la policía. Las mujeres indígenas en diálogos con colectivos feministas habían reconocido la infructuosa insistencia de la confrontación física y decidieron cambiar de estrategia. Este cambio de orientación de la protesta consistió en realizar una marcha que atravesara los espacios de sectores económicamente acomodados del centro norte de la ciudad, desde donde se veía de lejos el paro, para generar una imagen del paro que no estuviera mediada por los medios de comunicación tradicionales y el gobierno. Luego, la marcha realizaría dos actos simbólicos: uno en la Comandancia de la Policía Nacional, en donde se encendieron velas por las víctimas de la represión policial, y el segundo en la intersección de las avenidas 12 de octubre y Madrid, lugar en donde, en el marco de la fecha histórica del 12 de octubre, se revistió de pintura roja al monumento de la reina Isabel la Católica, con el propósito de resignificar sentido, tanto del monumento como el de la fecha.



Imagen 14 Intervención Isabela Católica, 2019. Fuente anónima.

En la imagen 14, que es el plano abierto de la intervención simbólica al monumento de Isabel la Católica, se puede observar a dos mujeres junto al monumento, quienes se encargan de verter pintura roja en la cabeza de la representación de la reina Isabel. En ese preciso instante, varias manos se elevan para registrar el momento en sus celulares, los cuales parecen asistir a un acto solemne, digno de ser recordado.

Esta imagen expone dos elementos fundamentales: la participación en la visualidad a través del registro visual del acontecimiento mediante dispositivos móviles y, a consecuencia de lo anterior, la construcción de una memoria visual del paro más allá de la subida del precio de los combustibles.

En el libro de Romo y Ribadeneira hay una lectura lineal del paro. Se rastrean sus inicios en los desacuerdos políticos y la mala administración del gobierno anterior con respecto a los subsidios y culmina con la reposición del orden tras la negociación entre gobierno y el Movimiento Indígena. Así, parecería que lo ocurrido en octubre sería un hecho aislado en la estabilidad de la historia del país, fuera de contexto, incluso de toda lógica, porque el *poder* lo señala como un quiebre momentáneo del orden. De esta manera, como el hecho puede ser entendido en toda su dimensión –de inicio a fin–, octubre queda saldado y condenado al olvido.

Pero la imagen 14 advierte lo contrario al manifestar que lo ocurrido en octubre no se reduce a una confrontación por el precio de los combustibles, o al alza de insumos de primera necesidad solamente, sino que responde a un problema estructural latente de origen colonial. Si se lee de esta manera, el paro no inicia en octubre, o en el gobierno anterior al de Moreno; tiene implicaciones de problemáticas acontecidas cientos de años atrás, pero que están completamente presentes a día de hoy y que persisten después del paro. En la imagen 14 es tan potente el gesto que resignifica el monumento, como aquel del que registra el acto, ya que es en ese preciso momento en donde imagen y memoria se entrelazan para deconstruir y construir un nuevo relato, uno que no sea sometido a la lectura presentista del *poder*.

El *poder* entiende a la imagen como aquello que está fijo y permanece. De ahí que la mirada totalitaria y presentista sea la mirada con la que el *poder* se identifica. Esto explica, además, el uso por parte de los grupos dominantes de cuadros, monumentos, símbolos en la construcción de las naciones, con el fin de crear un sentimiento que establezca el apego de las personas dentro de un territorio a lo largo de la historia (Hans-Joachim 2014, 1-28). Con imágenes se determina qué es lo que debe constituir el referente inamovible de los países para que se defina una identidad que diferencie a las naciones. Con ello, las imágenes como símbolos nacionales se asumen a-históricas porque permanecen como símbolos eternos. Balandier a este respecto señala que el pasado para el *poder* funciona como fuente de legitimidad en tanto su reserva de imágenes le permite crear “una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual” (1994, 19). La legitimidad adquirida a través de la administración de imágenes constituye al mismo tiempo una economía de la historia que termina por establecer una continuidad lineal entre el pasado, el ahora y el futuro como un “proceso de verdad” (12). La pretendida a-historicidad de las imágenes, funcional a los grupos de *poder*, es lo que produce un “vaciamiento del tiempo histórico” (Schlenker 2010, 104) que impide pensar por fuera de los discursos que promulgan esas imágenes. Así, esas imágenes eliminan las posibilidades de imaginación porque ellas, en su asumida eternidad, determinan que la historia es de una manera y no de otra.

Didi-Huberman señala que frente a estas imágenes que permanecen, hay imágenes que duran. Como él dice, no existe imagen sin movimiento. De aquí el símil con las mariposas a las cuales solo en su vivo aleteo es posible verlas. Las imágenes que permanecen serían aquellas mariposas que han sido capturadas y sujetas en una tablilla

para siempre, que son más fáciles de ver, pero cuya ausencia de vida agota las posibilidades de mirarlas más allá de su ser inerte. Esa sería precisamente la situación de las imágenes del *poder* que se pretenden a-históricas porque han quedado fijadas a una única superficie de sentido de la cual no es posible escapar. Las imágenes que duran, en cambio, señala Didi-Huberman, son las imágenes con *potencia* porque su perpetuo movimiento deja siempre abierta la interpretación de quien mira. Por tanto, el sentido de la imagen nunca se agota. Esto hace que estas imágenes no sean olvidadas y sean constantemente traídas al presente para volver a mirarlas en su dimensión histórica.

Las imágenes que duran son imágenes históricas, pues están atravesadas por el tiempo, no sobre él o contra él. Walter Benjamin define a las imágenes como “dialéctica en suspenso” para explicar que la imagen es donde lo sido estalla como un relámpago, como un shock, en el ahora (2005, 465). Es decir, la imagen para el filósofo alemán contempla una relación de tiempos históricos que están en constante tensión, en lo que él llama constelación, que pone siempre al presente a lidiar con lo sido, y, por lo tanto, es la imagen la que desnaturaliza el sentido lineal de la historia. Así, la dialéctica en la imagen es la función que permite a las imágenes “eliminar la apariencia de lo siempre-igual, o incluso de la repetición, en la historia”. (475) La imagen dialéctica es para Benjamin una forma de pensar la historia de manera discontinua, de poner en tensión los tiempos para resignificar aquello que se ha considerado inamovible, como aquel pasado ya contado y saldado, olvidado, para leer la historia a contra pelo. Por ello es que en el pensamiento de Benjamin, las imágenes necesariamente están vinculadas a la política, ya que en ellas el pasado estalla casi siempre de forma problemática en el presente de la sociedad. Es en las imágenes en donde aparecen las contradicciones de una supuesta armonía que solo el pensamiento dialéctico puede abordar sin recaer nuevamente en una síntesis que oculte aquellas tensiones (Didi-Huberman 2013a, 109).

Por consiguiente, imagen, historia y política van siempre de la mano. La imagen de la intervención al monumento de Isabel la Católica reúne precisamente esos tres aspectos fundamentales del pensamiento benjaminiano. Mediante la intervención al monumento se presenta la protesta a un discurso visual impuesto que violenta la aparición del otro al poner en el orden de lo público una representación de la hispanidad, referente del pasado colonial que jerarquizó en función de castas y linajes la población americana. El acto sobre el monumento pone a esta imagen en movimiento, es decir, la libera de la atadura inerte como si al verter la pintura roja sobre la piedra gris el monumento comenzara a interpelar nuevamente al pasado y al presente. Así, mientras

que el *poder* necesita mantener a la visualidad intacta bajo un control de sus imágenes, con una ciudad ordenada, de paredes pulcras y monumentos a los cuales rendirles pleitesía, la *potencia* libera a las imágenes de ese control, devolviendo la posibilidad de repensarlas, de mirarlas históricamente para “*descubrir un cierto pasado* que el estado presente quería mantener prisionero, inconsciente, sepultado, inactivo”. (Didi-Huberman 2020, 37).

De tal manera que, la imagen 14 recoge el momento preciso en que se devuelve la vida a la imagen con el empuje de una memoria colectiva. La re-significación de Isabela Católica como un pasado manchado de sangre clama por un reconocimiento de un pasado/presente distinto al colonial para que con ese impulso se descomponga y recomponga la visualidad de una manera menos jerarquizada y más heterogénea. En ese acto de protesta contra las imágenes incuestionables del *poder*, que en toda protesta ocurren porque son la manifestación visible más inmediata del mismo³⁸, “la memoria quema” (37) porque se pone de manifiesto que el pasado está vivo, interpelando nuestras vidas constantemente.

La imagen 14, al ser un acto de protesta contra un discurso de un pasado violento, pero también al registrar el momento preciso de realización de tal acto para posteriormente articular una visualidad que rescate una memoria, es partícipe activa de una recuperación de la memoria colectiva que queda fuera de la visualidad instaurada por el *poder*. Paul Ricoeur, para quien la memoria es paradójica porque resulta ser la presencia de una ausencia, advierte que imaginación y memoria son inseparables porque se recuerda con imágenes (2020, 25). La imagen en cuestión trae aquella ausencia y la hace política en la medida que devuelve la posibilidad de imaginar una visualidad y, por tanto, una sociedad distinta. Como expliqué en el segundo capítulo, las imágenes de *poder* nos dejan sin posibilidad de imaginar ya que limitan el deseo, que es el deseo de libertad, al imponer discursos que sostienen jerarquías sociales. El monumento de Isabela Católica es la imagen del deseo de una élite que construyó su discurso nacional en la tradición del hispanismo, el catolicismo y la palabra, todos ellos elementos que dejaron fuera o que incorporaron de manera violenta al otro indígena, negro, salvaje. Como el *poder* clama por *superar el pasado* o dejarlo atrás –que es la apuesta

³⁸ Desde el 2018, al calor de los levantamientos sociales en la región, en varios países de América Latina los monumentos han sido intervenidos como crítica a las representaciones coloniales que estos expresan. En Colombia, indígenas del pueblo Misak derribaron la estatua de Sebastián de Benalcázar en Cali durante el paro nacional del 2021. En agosto del mismo año en la Paz, Bolivia, el monumento a Cristóbal Colón fue cubierto con pintura. Un monumento dedicado al mismo hombre colonizador fue despostado en Árica, Chile, durante las protestas nacionales del 2019.

conciliadora presente en la mayoría de discursos presidenciales— exige dejar las imágenes del pasado como referentes intocables, a las que más vale no poner en cuestionamiento para sostener una paz nacional, que es lo mismo que despolitizar el pasado.

¿Pero no es acaso que las imágenes nos ponen en relación con nuestro deseo, así como con nuestra memoria? “Son las imágenes las que definen la idea de nosotros mismos y las de los otros” (2014, 02) dice König; una idea que no es sino la proyección de una imagen y deseo a la vez. Aparecer es tener un deseo de imagen. Si el deseo de un segmento de la población se consolida en el posicionamiento de imágenes de un pasado colonial, en octubre, quienes se quedan al margen de esas imágenes y de ese deseo salieron a debatir su aparecimiento y a traer la memoria que ese pasado ha tratado de eliminar en favor de un discurso de paz nacional. La memoria, pues, politiza el pasado del cual surge un deseo de imagen. Este es el punto clave en la visualidad de octubre porque lo que ocurrió, más allá de la disputa por el tema de los combustibles, fue la disputa visual activada por una memoria y un deseo de imagen propia que pudiera poner en crisis el pasado colonial, cuyo discurso excluyente y racista sigue vigente; que permitiera una nueva visualidad que no estuviera sostenida por nuevos centros de *poder*; que abriera la posibilidad de poner a debatir imágenes consideradas intocables, que a partir de una memoria de las experiencias de organización, pasadas y presentes, frente al peligro fuera posible dar forma (dar imagen) a un deseo de libertad frente a los regímenes de *poder*.

8. El montaje de la *potencia*

Las imágenes analizadas en este capítulo dedicado a la *potencia*, si se las pone en relación, expresan una visualidad emergente totalmente diferente al montaje del *poder*. Las imágenes recogen momentos en que el estallido social implicó una reorganización de las relaciones entre personas. Los y las manifestantes, voluntarios, mujeres, médicos, madres, artistas, docentes universitarios, etc. formaron redes de cooperación espontáneas para aplacar los riesgos. En la ciudad, que es el espacio del individuo, las relaciones que se establecieron a partir de la llegada de manifestantes de provincias generaron un nosotros colectivo que re-aprendía en ese momento a enfrentarse al otro sin intermediarios. De tal manera que, en estas imágenes asistimos a la formación de un tejido social basado en el encuentro directo, en la desobediencia y la

indignación, que necesariamente transformó la manera de relacionarse sin jerarquías, sin exclusiones.

En este montaje las imágenes no muestran centros de *poder*. Nadie se toma la atribución de liderar las escenas, como era recurrente en el montaje de *poder* donde existía una cabeza visible comandando ya sea la mesa de diálogo, la tarima o la cadena nacional. De hecho, cuatro de las imágenes exponen multitudes que se articulan bajo el impulso del cuidado, la atención médica y la fiesta, pero sin ser dirigidos por líderes de partidos políticos o banderas. Será por ello que estas imágenes no aparecen en los espacios en los que se ha tratado la visualidad de octubre, pues no responden a ninguna cabeza visible que pueda apropiarse de su sentido. Lo que vemos son personas comunes organizándose sin ningún anhelo de *poder* o de participar de él.

Estas imágenes contienen movimiento tanto en su contenido como en el deseo que conllevan. Ellas muestran, sin tener que forjar nuevos centros o jerarquías visuales, que las personas pueden encontrarse para crear lazos sociales a partir del reconocimiento de la otredad. Las imágenes exponen escenas en que las personas adoptan una posición frente a otra sin más trasfondo que la propia vorágine del estallido social, es decir, dejando que lo desconocido y lo imprevisto atraviese la subjetividad. Así, la posición política que se asume queda abierta a enfrentar la diferencia. De ahí que estas imágenes activan la dialéctica como una manera de pensar la visualidad de octubre sin tener que reducirla a los poderes en disputa. Las imágenes nos invitan a pensar en un octubre más allá de los polos reconocibles que lideraban el paro, que se mantuvieron siempre en una dinámica de demostración de fuerzas, algo que estas imágenes precisamente critican. Por consiguiente, el deseo de movimiento de estas imágenes es el de introducir un relato visual distinto para ver octubre con otros ojos. La invitación de estas imágenes es a ver de una manera contraria a la mirada totalitaria y presentista del *poder*. Nos enseñan a ver más allá de lo inmediato, que también implicaría una mirada dialéctica en la medida en que se hace necesario deconstruir y desorganizar los discursos del *poder* para encontrar lo que queda fuera. Solo en esa deconstrucción es posible rastrear los pequeños gestos presentes en cada una de estas imágenes. Ver oportunidades ahí donde el peligro pareciera haberlo quemado todo es la forma con que estas imágenes demuestran que siempre es posible encontrar el impulso básico para rescatar el deseo de movimiento, que es deseo de vida y que es *potencia*.

De ahí que se recurra a gestos fundamentales. Ese gesto primigenio de cuidado que pone a los cuerpos a adoptar posiciones que parecieran haber sido olvidadas en la

normalidad, como el del inclinarse hacia otro/a. En las imágenes de *poder* los cuerpos carecen de gestualidad o esta ha sido performada de manera que se presente al cuerpo como un arma de combate. Las imágenes de *potencia* recuperan una gestualidad que, además de ser el primer paso para el encuentro entre distintos, pone al cuerpo como elemento fundamental de protesta. Que los gestos recogidos en este montaje vayan de la atención médica hasta la fiesta, en apenas doce días de intensas protestas, es ya una muestra de que octubre va más allá de una lucha de poderes.

Finalmente, todos los elementos descritos no hubiesen sido posibles sin las *imágenes pobres* que componen el montaje de la *potencia*. Ellas permitieron conocer que diversas subjetividades participaran del paro para no dejar las imágenes bajo el control del *poder*. No obstante, no todas las *imágenes pobres* fueron en la misma dinámica. Muchas de ellas ratificaban discursos racistas, coloniales, patriarcales. Pero una importante cantidad de imágenes provenientes de personas anónimas dieron forma a ese otro octubre. El generar imágenes de ese otro octubre que no aparece en la gran pantalla es ya un acto político por disputar la imagen, que también es una lucha por la auto representación. A esas personas y a esas imágenes les debemos las posibilidades de que exista una memoria diferente de las jornadas de protesta que no quede al margen de la historia. Una memoria que advertirá de un estallido social que prontamente adoptó la *potencia* que lo transforma todo, que no se satisface con la atención y solución de una demanda específica, más bien, pone a la estructura en su totalidad a tambalear porque posee un impulso de cambio profundo.

Reflexiones finales

En octubre del 2021 fui invitado a participar en un colectivo de estudiantes universitarios de la carrera de Artes de la Universidad Central del Ecuador que buscaban conformar una propuesta para la creación de un mural en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en conmemoración al paro nacional de 2019. Las discusiones iniciales giraron en torno a qué era urgente y necesario exponer para rescatar la memoria del paro. Las primeras propuestas tenían las siguientes características: 1) personificar la lucha en los principales exponentes de las dirigencias indígenas, 2) resaltar la importancia de la “primera línea” como quienes sostuvieron la huelga nacional con sus cuerpos y sus escudos, 3) rescatar el levantamiento de las barricadas alrededor del Parque el Arbolito para la protección de los manifestantes.

Al cabo de las primeras discusiones, esos tres elementos planteados llegaron a presentar sus limitaciones. Respecto al primero, era peligroso personificar la lucha social, pues implicaría reducir a octubre a una lucha particular de un partido político o de un movimiento cuando, en realidad, millones de voces, desde distintos puntos de enunciación, aparecieron en los días de protesta. Definir rostros visibles en un mural de octubre podría ser riesgoso si los personajes en cuestión terminaban traicionando los ideales del paro. Esto ya ocurrió con el ex presidente de la CONAIE, Jaime Vargas, quien en las elecciones presidenciales del 2021 se alineó a uno de los partidos que también fueron criticados durante el paro de octubre. Los rostros eran importantes, pero no eran el octubre que recordábamos. En el segundo caso, la primera línea representó un componente importante para aplacar de alguna manera la violencia policial, pero que resultó también un espacio donde se afianzaba un discurso de la fuerza, la heroicidad, y lo masculino. En las discusiones de aquellas reuniones recordamos que esas prácticas acentúan la idea de que solo los/as valientes y fuertes formaban parte de la primera línea y los/as cobardes y débiles se ocupaban de otras cosas, dejando un claro tono capacitista al rol que cada quien debe asumir en el paro. La primera línea fue importante, pero no era el octubre que recordábamos. Por último, las barricadas, a pesar de mostrar un sentido de la minga como actividad colectiva para la protección, podía terminar por afirmar una de las posiciones de un cierto sector de la ciudad que reclamaba por los daños a la propiedad pública y privada. Además, simbólicamente plantear muros de cemento como conmemoración de una revuelta, en el que todo se transforma, resultaba

problemático. Las barricadas fueron importantes, pero, de nuevo, no eran el octubre que recordábamos.

Nos dimos cuenta de la dificultad de mirar a octubre sin caer nuevamente en discursos de *poder*, incluso desde un lugar de enunciación dispuesto a exponer la *potencia* del levantamiento. En estas tres propuestas es posible ubicar cómo la llama de octubre corre el peligro de volverse ceniza con la re afirmación de discursos atravesados por el *poder*. Frente a ello es necesario rescatar y recuperar los octubres de *potencia*; lo importante es, pues, no dejar que las cenizas se enfríen.

Un nuevo sujeto político con imágenes propias

En el debate sobre los elementos que deberían estar presentes en la propuesta del mural se mencionó no olvidar la importancia de las personas anónimas que participaron con los celulares en varios momentos de la protesta. No tardaron en aparecer las objeciones con respecto al desatino de poner un dispositivo nacido en el capitalismo en una conmemoración de un levantamiento social y popular, pues se entendía que mezclar ambos elementos podría restar *potencia* al mural y confundir el simbolismo que se quería plantear.

¿Pero acaso octubre hubiera sido posible sin la participación activa en la comunicación mediática de las personas a través de los dispositivos móviles? No solo que los celulares fungieron como nodos por donde la información se compartía para generar una red masiva de comunicación inmediata que permitió establecer directrices, respecto a las acciones que se tomaron en cuestiones de logística –para los CPAH, para los centros de acopio, para los puntos de atención médica, para el propio cacerolazo–, sino que el aparato constituyó un efectivo dispositivo de la protesta, pues permitió sostener a nivel comunicacional y visual la lucha. Con celulares se logró tomar fotografías de lo que ocurría en varios puntos del país y circularlas, anticipándose a la imagen televisiva, pues se movía con una rapidez imposible de alcanzar por los noticiarios. Con imágenes de personas anónimas fue posible conocer los violentos enfrentamientos con la policía en las comunidades indígenas de la provincia de Imbabura, las intensas protestas en la ciudad de Cuenca y Guaranda, el avance de la marcha indígena proveniente de las provincias de la sierra central, el terrible hecho que terminó con la muerte de Marco Oto, joven de 26 años, tras ser perseguido por la policía en San Roque (WambraEc sf.). Todas esas imágenes transitaban por canales de

comunicación informales para dejar una huella de lo ocurrido y cada persona decidía qué hacer con ellas. Pero al menos, a diferencia de manifestaciones sociales anteriores al *smarthphone*, existían imágenes desde casi todos los lugares y estas llegaban a una inmensa cantidad de personas.

Con ello, la imagen ya no pudo ser centralizada o sometida a discursos únicos. Todos/as participaban de la comunicación mediática produciendo imágenes, opinando sobre ellas, publicando en redes sociales, editándolas, compartiéndolas, contrastándolas para evaluar su veracidad. En definitiva, las imágenes pusieron a todos/as en movimiento a diferencia de los medios de comunicación, en los que el ciudadano tiene más bien una posición pasiva frente a los contenidos. Así, la policía ya no podía aseverar que la represión en las comunidades indígenas de Imbabura había sido bajo el estricto apego a la ley, cuando los propios comuneros filmaron las bombas lacrimógenas que caían al interior de sus predios, al igual que en el caso de las universidades. La policía tampoco podía aseverar el profesionalismo de sus integrantes cuando existieron registros que captaron la extrema violencia con la que actuaron (AJ16 2019). Desde la presidencia de la república ya no se podía asegurar que el país estaba bajo su control y que la protesta era de mínimas proporciones, cuando miles de imágenes circulaban mostrando gobernaciones tomadas por manifestantes o mientras varias marchas indígenas provenientes de la sierra y el oriente se acercaban a Quito. De modo que las imágenes impidieron la conformación de una verdad absoluta que históricamente ha sido erigida desde los sectores que han tenido el control sobre ellas. En este sentido, las imágenes de aquellas personas anónimas, aquellas *imágenes pobres* son imágenes indisciplinadas porque desnaturalizan los relatos que solían ser incuestionables, y ponen en aprietos al *poder* y su capacidad de manipular a su conveniencia. Así, el *poder* ya no puede nombrar la realidad, como en el caso de “esto no fue un paro”, como intentando decir cómo debemos entender a octubre, pues ya no posee la administración absoluta de las imágenes y los sentidos de las protestas.

Además, las imágenes se han posicionado como importante recurso frente a la violencia. Este elemento ha sido fundamental en todas las protestas sociales de la región. En algunos casos, la violencia parece contenerse cuando existen cámaras registrando lo que sucede como si fuera una advertencia de que, en caso de una agresión, esta acabará exponiéndose al mundo entero.

Todos estos elementos, por consiguiente, advierten de un nuevo sujeto político de las protestas sociales que va de la mano con sus imágenes, lucha y se defiende con

ellas. Es un sujeto político que puede contar sus propias experiencias mediante sus propios registros visuales, sin que estos sean mediados por alguien más. Su relación con las imágenes no es anecdótica. Ellas no son simplemente un mero objeto de registro que pueda posteriormente generar un rédito económico o reconocimiento público. Su relación es íntima pues en ellas se plasma la subjetividad de este sujeto que se ha negado a que le sean impuestas imágenes; que ha visto urgente la necesidad de generar imágenes propias para que se sepa de la existencia de la multiplicidad de sentires que puede traer consigo un levantamiento; que ha reconocido la *potencia* de las imágenes en alumbrar *pese a todo* la oscuridad de los momentos críticos. Si pensamos en todo ello será difícil imaginar, de aquí en adelante, una lucha social sin dispositivos electrónicos que permitan *imágenes pobres*.

No obstante, lo expuesto no supone una apología de las *imágenes pobres*. Como mencioné en el primer capítulo, este tipo de visualidades no necesariamente son críticas o llevan impresas la subjetividad que detallo en el párrafo que antecede. Existen *imágenes pobres* que no buscan provocar cambios en la forma de ver y que perpetúan dinámicas de *poder* al tratar de reafirmar verdades. Un vistazo en las principales redes sociales bastará para darse cuenta de la cantidad de *imágenes pobres* que operan de una manera distinta a la que me he referido. Por ello he especificado que estas imágenes parten de un acontecimiento en el que ellas necesariamente deben tomar posición, como lo sucedido en octubre del 2019. Es por eso que podemos llamarlas *imágenes pobres y potentes* porque se orientan a provocar movimientos, desencajes, y a activar desobediencias y contagiar de deseos de transformación.

Lo anterior, por lo tanto, implica necesariamente un conjunto de decisiones políticas de quiénes producen estas imágenes. He aquí el elemento fundamental que está detrás de la disputa visual de octubre. El sujeto político al que me refiero tomó una serie de decisiones con respecto a los acontecimientos que lo llevó a preocuparse por dar imagen a otros octubres para que la visualidad del levantamiento se nutra de sentidos que pasaban desapercibidos por las imágenes de las cámaras de los grandes medios de comunicación y del gobierno. No se trató de una simple guerra de imágenes entre distintos sectores, menos aun la mera producción fotográfica como forma de registro, sino de posicionamientos y decisiones políticas en el momento del estallido. Solo ahí fue posible encontrarnos con aparecimientos, en términos de Rancière, como los de las guarderías, los CPAH, los puntos de atención médica. Esas decisiones políticas mostraron presencias de quienes habían sido excluidos de la protesta, pues la imagen

que ella había perpetrado había sido siempre adulta y masculina. Con *imágenes pobres* nacidas por un posicionamiento político, se dio forma visible a una lucha compuesta por mujeres y madres indígenas, voluntarias, colectivos feministas, niños y niñas que otorgaban un nuevo sentido de la protesta, ya no desde la demostración vertical de la fuerza, sino desde la *potencia* de la vulnerabilidad.

Impedir la construcción de nuevos centros

Los desafueros de la ira social evidenciaron los límites de la llamada auto organización. Se presentaron debido a la ausencia de una dirección política de escala nacional, CAPACITADA para cohesionar las luchas parciales en un mismo programa de *disputa* del PODER –más amplio que la *querrela* por el gobierno–; unificando a los trabajadores y trabajadoras para cambiar las condiciones de la existencia (Iza, Tapia y Madrid 257; el énfasis me pertenece).

La cita del libro de Iza que antecede contiene dos elementos que tienen como fin convertir la *potencia* del levantamiento en una disputa de *poder*. En primer lugar, la falta de *capacidad* para establecer un programa político, entienden los autores de dicha cita, impide la conformación en un actor político apto para disputar el *poder*. ¿Qué quiere decir esto? Que se requiere centralizar todas las luchas en manos de personas competentes que se guardan el derecho de homogenizar las demandas. Esto, en segundo lugar, implica el surgimiento de nuevos centros que terminan por eliminar la *potencia* del levantamiento porque se asume que el estallido puede volverse manejable.

Para Iza y compañía la única dirección política *capacitada* es la de corte izquierdista-marxista. Sin intenciones de negar las históricas luchas sociales que ha llevado esta corriente a nivel mundial, y reconociendo el trabajo del autor en el ámbito político, es necesario un proceso de reflexión que se oriente a evitar que esta corriente se imponga como la voz autorizada que contiene todas las luchas. Octubre fue un ejemplo claro de que las múltiples voces no pueden ser contenidas bajo una bandera única. No solo que la lucha social incorporó personas que no se identifican con esta corriente política, como lo señala el propio Iza (140), y que no todos los/as integrantes del movimiento indígena son de izquierda, sino que, además, una multitud de demandas y descontentos fueron expuestos desde colectivos que no están representados de ninguna manera en la izquierda marxista: feminismos, jóvenes artistas, colectivos urbanos, etc.

Recordemos que una de las consignas del paro nacional iba en contra de los partidos políticos del país en general, incluyendo aquella izquierda, porque ninguno había logrado alcanzar las aspiraciones de la sociedad una vez en el *poder* y, al contrario, habían generado que la población ecuatoriana desconfíe de todas las banderas. Por lo tanto, puede ser que el camino no sea encontrar una dirección política más *capacitada* para disputar el *poder*. Al menos, es lo que los otros octubre nos plantean, porque en esa dinámica de *poder* se terminan extinguiendo las posibilidades de cambio en un anhelo por volver a crear centros que homogenicen las diferencias.

Si el mural de la Casa de la Cultura optase por confundir octubre con una lucha de un movimiento político, quedarían marginadas miles de personas presentes en aquellas jornadas de protesta. ¿Cómo estarían representados los/as voluntarios de los CPAH, los estudiantes de medicina, las personas que informaron con *imágenes pobres* sobre la violencia en las calles, las personas que se acercaron a los centros de acopio a donar vituallas sin ninguna bandera? Todos estos rostros desaparecerían o serían sobre puestos bajo un relato visual que se adjudicaría el derecho de nombrar a octubre. Ese es el peligro de construir nuevos centros, que en ellos se establecen como verdades que eliminan la diferencia. Así como desde el oficialismo se insiste en que octubre fue un estallido de violencia de unos incivilizados que atacaron la ciudad, desde cierta dirigencia de la CONAIE se plantea que toda la lucha puede ser entendida bajo los parámetros marxistas.

No generar nuevos centros para no someterlo todo a un sentido único es precisamente lo que la imagen nos advierte. Porque es dialéctica, la imagen siempre logra desprenderse de las verdades y ese desprendimiento es *potencia* en tanto disloca los absolutos. ¿No son acaso las imágenes de *poder* analizadas intentos fallidos por capturar el sentido y manifestar verdades a partir de ello? Ya sea a través de la teatralización, las jerarquías visuales o la sumisión de la imagen a la palabra, el *poder* ha fracasado en someter a las imágenes para sí porque solo él cree posible mantenerlas atrapadas en el tiempo, sin posibilidad de que estas puedan generar nuevos sentidos. En definitiva, intenta despojar a las imágenes de su movimiento. Por ello, cualquier imagen que conmemore a octubre no debería apuntar a crear representaciones inertes que refieran a un solo sentido definido por íconos o rostros que defienden una cierta línea política, porque aquello implicaría crear nuevos monumentos, es decir, imágenes que se creen totalmente inamovibles, centrales y exentas de crítica.

El peligro de volver a la *normalidad*

En las manifestaciones de octubre la visualidad de la ciudad quedó suspendida. ¿Qué implicó ese suspenso en la visualidad para las imágenes y la *potencia*? Un lapso temporal y espacial abierto a toda posibilidad de transformación en el que todas las imágenes y sus discursos se desnaturalizaron: se permitió someter a crítica a todas las imágenes que permanecen intocables en el espacio público. Es en ese instante en el cual cayeron varios de los monumentos que son odas al pasado colonial en los levantamientos de la región y en donde ocurrió la intervención del espacio público con imágenes propias (grafitis, murales, posters, panfletos) en puentes, edificios y veredas, como una acción en contra de la higienización de las calles de la ciudad. La extrañeza que resultaba de sentir la ciudad en los días de la protesta abría paso para mirar más agudamente el entorno, a mirar la ciudad con cierto asombro, como re descubriendo el espacio que habitamos.

De manera que el suspenso en la visualidad, contrariamente a paralizarnos, nos puso en movimiento porque era el instante de la posibilidad de transformación, de crítica, del redescubrimiento que es imposible cuando la visualidad es asumida como normal. La llamada *normalidad* despoja la posibilidad de mirar con extrañeza el entorno visual o de desnaturalizar la mirada porque en el escenario normal, los relatos de *poder* son verdades que impiden la agudización de la misma. En la *normalidad* todo disenso es problemático cuando atenta contra el orden de las cosas, por lo que es difícil habitar la posibilidad de imaginar –dar imagen– a los deseos de cambio. De aquí que en la *normalidad* todo elemento que estructura visualmente la ciudad parezca extremadamente natural: monumentos, paredes, etcétera.

A partir del 2019, con la revuelta de octubre y una pandemia que golpeó profundamente seis meses después, se ha insistido en la necesidad de recuperar el estado normal de las cosas. Octubre fue un punto de inflexión que cambió el panorama político del país y que tuvo importantes repercusiones en las elecciones presidenciales del 2021; mientras que la pandemia produjo una crisis mundial de consecuencias aun difíciles de medir. Como respuesta a ello, el gobierno actual del representante de la derecha y la banca ecuatoriana, Guillermo Lasso, ha echado mano de la estrategia del estado de excepción para enfrentar, tanto las amenazas de un nuevo octubre, así como todas las consecuencias que ha traído la pandemia mundial. El estado de excepción que otorga mayores facultades al Estado se ha establecido como regla. Esta es la nueva

normalidad, siendo incluso más restrictiva que la situación previa a la del 2019. En este sentido resulta absurda la insistencia en una nueva *normalidad* porque implica aceptar las violencias devenidas a raíz de octubre 2019 y la pandemia, el fortalecimiento de los aparatos de control y represión, en mirar como natural el distanciamiento social que desarticula la organización y la ausencia de personas en el espacio público. Resulta urgente dejar de pensar en la *normalidad* como la ausencia de lo problemático y empezar a mirarla con sospecha.

Dejar que la *potencia* nos habite

Decidí iniciar estas reflexiones finales desde el presente debido a lo ardientes que siguen siendo las imágenes que han acompañado esta investigación. El debate alrededor de la propuesta de mural a la que he sido invitado a participar fue la ratificación de aquello. Octubre sigue vigente de varias maneras puesto que en ellas existen posibilidades de observar problemáticas que exceden a la huelga nacional y que tienen que ver con nuestra vivencia diaria, con nuestras relaciones interpersonales, con nuestra forma de interactuar con las imágenes, con nuestra percepción del entorno y el espacio público, con nuestro cuerpo y sus gestos, con nuestras decisiones políticas, etcétera.

¿Qué será, entonces, lo que en el fondo estas imágenes sugieren? Como ha sido una constante en este trabajo, vuelvo la mirada una vez más a los montajes para intentar encontrar una respuesta. Veo en el montaje de *poder* a rostros de hombres reconocidos que me miran desafiantes. Veo la escena del DPLP que no deja de resultarme sospechosa porque trata de armonizar de manera forzosa elementos en tensión. Me pregunto cómo resolvieron aquello y luego, casi inmediatamente, sé que no lo hicieron, lo teatralizaron. Reconozco también a líderes que manifiestan tener las *capacidades* y la fortaleza para disputar el *poder*. ¡Vaya apuesta más arriesgada! pienso cuando imagino lo funcional que resulta para el oficialismo tener un enemigo poderoso a quien culpar cuando haga falta. Me sorprende por ver que una porción del montaje son edificios en llamas, como si el mensaje central fuera que la institucionalidad fue la verdadera víctima de octubre. Y leo “esto no fue un paro” negándome a creer que la persona detrás de esa frase haya caído en tamaña incredulidad.

Luego veo con asombro que apenas reconozco a una sola persona de las cientos que aparecen en las imágenes de *potencia* y que el único objeto de cemento, el

monumento a Isabel La Católica, que ocupa un lugar central, parece haber cobrado vida pues su re significación la ha traído al presente. Miro con atención los gestos hechos con los cuerpos, como aquella inclinación y me pregunto ¿cuándo fue la última vez que fui capaz de inclinarme hacia otros? De manera especial observo las manos de los voluntarios/as, los estudiantes, las madres que se posicionan en dirección siempre hacia otro, como buscando generar conexiones con las cuales enfrentar el miedo en un momento crítico. También están las manos extendidas que sostienen los celulares como un gesto urgente de memoria. Y luego esas manos ocultas que hicieron posibles las imágenes de *poder* y las imágenes de *potencia* que me hacen pensar en las decisiones políticas tan disímiles detrás de las personas que las realizaron.

Considero pues imperiosa la necesidad política y estética de apostar por la potencia; de dejar que ella nos habite como una opción por mantener siempre calientes las posibilidades de desobedecer, de sublevarse, de dejar espacio para el disenso, para que los consensos no terminen resultando encubridores de las múltiples voces (Garcés 2018), de asumir el cambio como opción política en contra los discursos totalitarios, y de estar siempre prestos a reconocernos necesarios los/as unos/as a los otros cuando la *normalidad* nos dice lo contrario. Las imágenes de potencia, al ser tan íntimas, han permitido un cambio de mirada que más vale sostener para no dejar que la *potencia* devenga en *poder*. Si la *potencia* es la única manera de provocar espacios de posibilidades, habrá que siempre estar dispuestos/as a recibirla con los brazos abiertos.

Obras citadas

- Aristóteles. *Metafísica*. LibroDot. Libro digital. Disponible en: www.librodot.com.
- Bal, Mike. 2016. *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ediciones Akal.
- Balandier, George. 1994. *El poder de las escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Ediciones Akal.
- Bona, Yann. 2006. "Potencia, poder y producción de sentido". En *Nómada. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* N. 14. Publicación electrónica de la Universidad Complutense. ISSN 1578-6730.
- Cavareto, Adriana. 2019. *Inclinaciones Desequilibradas*. Papeles del CEIC, vol. 2019/2, papel 211, 1-12. ISSN: 1695-6494. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20878>
- Castoriadis, Cornelius. 1997. *El imaginario social instituyente*. Traducción de Luciana Volvo. Zona Erógena N. 35. <https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>
- . 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducción de Antoni Vinces y Marco-Aurelio Galmarini. México: Tusquets Editores
- Constitución de la República del Ecuador*, 2008. Corporación de Estudios y Publicaciones.
- Deleuze, Gilles. 1981. *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- . 1996. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Didi-Huberman, Georges. 2012a. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A.
- . 2012b. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- . 2013a. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- . 2014. *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- . 2020. *Desear desobedecer*. Madrid: Abada Editores.

- Ecuador Debate. 2019. "Conflictividad socio-política: Julio-octubre 2019". *Ecuador Debate* 108: 23-37. ISSN 2528-7761/ISBN 978-9942-963-51-2.
- Garcés, Marina. 2018. *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutengberg.
- Hidalgo, Francisco. 2020. "Comunidad, ágora, barrio: pilares del levantamiento indígena-popular". *Sociología y Política HOY*, boletín No. 3. Febrero-mayo: 61-69. ISSN: 2600-593X.
- Iza, Leonidas, Andrés Tapia y Andrés Madrid. 2020. *Estallido. La rebelión de octubre en Ecuador*. Quito: Ediciones Red Kapari.
- König, Hans-Joachim. 2014. "La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas". En *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina* 1-28. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- León, Christian. 2015. "Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los Estudios Visuales". En *AKADEMOS* Vol. 1: 32:57.
- Maldonado, Lucrecia. 2020. "La perversidad del discurso mediático" en *Ecuador. La insurrección de Octubre* -1a ed.-. 112-115. Buenos Aires: CLACSO.
- Marín, Karina. 2020. *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad. Ecuador: Festina Lente*.
- Martínez Luna, Sergio. 2016. "La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad. En *Escritura e imagen* Vol. 12: 93-111. ISSN: 1885-5687. <http://dx.doi.org/10.5209/ESIM.54032>.
- Marzal, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mateos, Concha y Mario Rajas. 2014. "Videoactivismo. Concepto y rasgos". En *Videoactivismo. Acción política cámara en mano*. Cuadernos artesanos de comunicación CAC N. 71: 15-35. ISBN: 13: 978-84-15698-88-3. Editado por: Javier Herrero y Alberto Adrevol Abreu. Disponible on line en: <http://www.cuadernosartesanos.org/2014/cac71.pdf>
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.T.J. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Traducción de Javier Fresneda. México: COCOM Press.
- Molins, Albert. 2019. "¿Por qué Telegram se ha convertido en la app de los indignados?". *La Vanguardia*. 13 de octubre.

- <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/actualidad/20191013/47904288219/telegram-whatsapp-aplicacion-movilizacion-politica.html>
- Muratorio, Blanca. 1994. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX Y XX*. Ecuador: FLACSO-SEDE ECUADOR.
- Negri, Antonio. 1993. *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en B. Spinoza*. Barcelona: Anthropos.
- Núñez, Amanda. 2016. "Potencia, poder y lugar. Una reflexión acerca de la libertad y el espacio político en G. Deleuze y Spinoza". *THÉMATA. Revista de filosofía* N. 53: enero-junio, 179-194. ISSN: 0212-8356, eISSN: 2253-900X.
- Ospina, Pablo. 2020. "El levantamiento de octubre en Ecuador. El más reciente disturbio FMI". En *Octubre*, editado por Segundo Neptali Martínez Santi, 270-286. Quito: Editorial El árbol de Papel.
- Parreño Maldonado, María Dolores. 2021. "Ofensivas de la mirada. Performatividad de imágenes fotográficas en procesos sociales de resistencia y sublevación en el Ecuador". Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8396/1/T3666-MEC-Parreno-Ofensivas.pdf>
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- . 2009. *El reparto de lo sensible*. Chile: Editorial LOM.
- Richard, Nelly. 2006. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones" En: *Revista E-misferica*. Nueva York: Hemispheric Institute. Disponible en <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Ricoeur, Paul. 2002. "Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico". En *¿Por qué recordar?* 20-24. Barcelona: Granica.
- Romo, María Paula y Amelia Ribadeneira. 2020. *Octubre. La democracia bajo ataque*. Quito: sin ed.
- Rovira, Guiomar. 2016. *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de Internet*. México: Icaria editorial.
- Schlenker, Alex. 2010. "Cartografía visual del poder". En *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.
- Silva, Armando. 1990. "Las imágenes: ¿nos hablan?". En *Signo y Pensamiento* Vol.16: abril, 47-69. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Steyerl, Hito. 2016. “En defensa de la imagen pobre”. En *Los condenados de la pantalla* 33-48. Buenos Aires: Caja Negra.
- Varela, Mirta. 2015. “De la protesta a la fiesta”. En *TODAVÍA* Vol. 34: noviembre, 109-115. Directora Editorial: Florencia Badaracco.
- Weigel, Sigrid. 1999. *Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.

Sitios Web

- AJ16. 2019. “Brutalidad policial ordenado por el régimen de Lenin Moreno por la quita de subsidios”. 19 de octubre.
<https://www.youtube.com/watch?v=OMHwD0QjPqM>
- Asociación para el progreso de las Comunicaciones (APC), Digital Defenders Partnership (DDP), LaLibre.net Tecnologías Comunitarias y Taller de Comunicación Mujer. 2019. “Aporte para la visita de observación al Ecuador por parte del Relator Especial para la Libertad de Expresión, Édison Lanza y el comisionado Luis Ernesto Vargas de la Comisión Inter Americana de Derechos Humanos”.
https://www.apc.org/sites/default/files/Ecuador_Informe_bloqueos_e_interrupciones_red_octubre2019_CIDH_1.pdf
- Calonge, Eusebio. 2016. “Iniciación al Silencio” en Escuela Jacques Lecoc. Mimo. Accedido el 10 de septiembre, 2021. Disponible en <https://escuelainternacionaldelgesto.com/etiqueta/eusebio-calonge/>
- CIDH, 2020. “CIDH presenta observaciones de su visita a Ecuador”. Comunicado de prensa del 14 de enero del 2020.
<https://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2020/008.asp>
- Defensoría del Pueblo. 2019. “Tercer informe ejecutivo personas detenidas. Paro nacional – estado de excepción. Ecuador – octubre 2019”. 10 de octubre.
https://drive.google.com/file/d/1Zic0j9r_UYavGW2V4mBVBGhAOQrtpDov/view
- El Comercio. 2019. “Cierres en las calles de Quito se mantienen este 12 de octubre del 2019; manifestantes obligan a cerrar negocios”. *El Comercio*. 12 de octubre.
<https://www.elcomercio.com/actualidad/cierres-calles-quito-protesta-paro.html>

- . 2020. “Juez confirmó inocencia de ciudadanos venezolanos en el paro”. 20 de enero. <https://www.elcomercio.com/actualidad/seguridad/juez-inocencia-venezolanos-detenido-paro.html>
- El Telégrafo. 2019. “En Quito también se manifiestan por la Paz”. 8 de octubre. <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/politica/3/quito-marcha-paz>
- Fundamedios 2019. *Los malos tiempos continúan. Informe 2019*. <https://www.fundamedios.org.ec/wp-content/uploads/2019/12/Informe-FDM-EC-2019-2.pdf>
- Gutiérrez, Antoni. 2016. *El silencio en política*. *Gutierrez-rubi.es*. 29 de marzo. <https://www.gutierrez-rubi.es/2016/03/29/el-silencio-en-politica/>
- Nebot, Jaime. 2019. “Nebot recomienda de forma racista y regionalista que los indígenas se queden en el páramo”. República del Banano. 9 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=M5BoU73zJ2E>
- Netblocks, 2019. “Evidence of social media disruptions in Ecuador as crisis deepens”. *Netblocks.org*. 9 de octubre. <https://netblocks.org/reports/evidence-of-social-media-disruptions-in-ecuador-as-crisis-deepens-oy9RN483>
- León, José María, 2019. “Líderes indígenas convocaron a una asamblea en el Ágora de la Casa de la Cultura donde legaron cerca de 10 mil personas”. [Fotografía]. Recuperado del portal web gk.city.com, 2020. <https://gk.city/2019/10/14/fotos-manifestaciones-ecuador/>
- Recalde, Paulina. 2019. “Dos años de Lenin Moreno”. *ZoonPolitikon*, FLACSO Ecuador, 4 de junio. <https://www.flacso.edu.ec/flacsoradio/el-84-no-le-cree-lenin-moreno>
- RT. 2019. “Diálogo en Ecuador: Moreno propone un nuevo decreto y el movimiento indígena insiste en derogar el 883” [fotografía]. Recuperado de <https://actualidad.rt.com/actualidad/330170-arrancar-mesa-dialogo-gobierno-ecuador-indigenas>
- RT en Español. 2019. “La alcaldesa de Guayaquil convoca a una marcha en defensa de la ciudad”. RT en Español. 9 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=5cb4NS2CZN0>
- Stefanya, Carla. 2019. “Policía coloca bombas en las casas cercanas al arbolito Quito Ecuador”. 12 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=JqIU-hTyvTw>
- Tapia, Andrés y Apawki Castro. 2019. “Ataques, vulneraciones y cerco mediático al movimiento indígena durante el paro nacional en Ecuador”. *Red Kapari*. 11 de

diciembre. <https://redkapari.org/2019/12/11/ataques-vulneraciones-y-cerco-mediatico-al-movimiento-indigena-durante-el-paro-nacional-en-ecuador/>

Teleamazonas Ecuador. 2019. “Emisión estelar 12 de octubre”. *24 Horas*, 12 de octubre, min: 45:21-45:37. <https://www.youtube.com/watch?v=n4NLMxAg2LM>

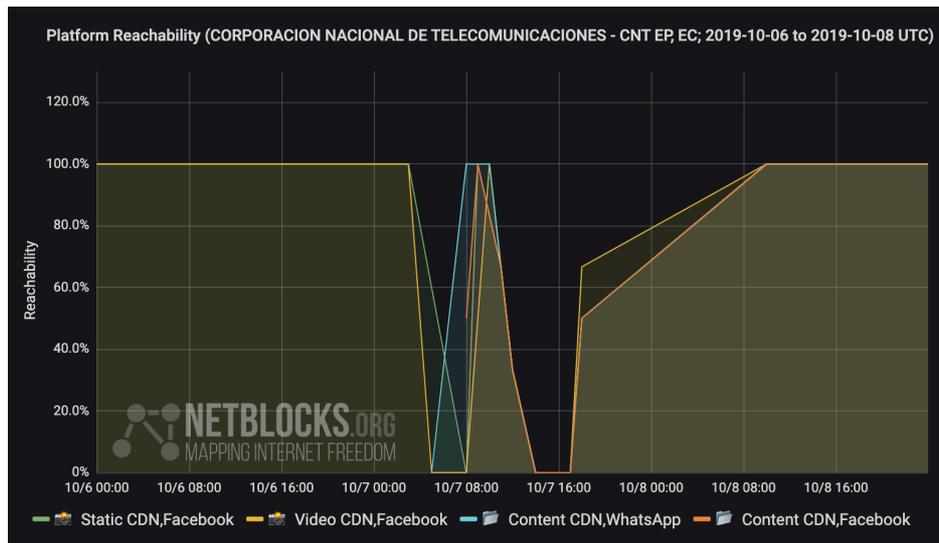
CEDHU. 2019. “Reporte de la Misión Internacional de los Derechos Humanos en Ecuador – Visita realizada del 17 al 21 de octubre 2019. 30 de octubre. https://www.cedhu.org/images/cedhu/areas_accion/publicaciones/investigaciones/pdfs/Mision%20internacional%20DDHH%20en%20Ecuador.pdf

WambraEc. Sf. *¿Quién es Marco?, uno de los jóvenes del puente de San Roque*. <https://wambra.ec/marco-sanroque/>

Anexos

Anexo 1: Interrupción de los servidores de CNT que produjeron cortes del servicio de internet el 07 de octubre.

Netblocks, 2019. <https://netblocks.org/reports/evidence-of-social-media-disruptions-in-ecuador-as-crisis-deepens-oy9RN483>



Anexo 2: Policía atropella a manifestante. Captura de pantalla. Fuente anónima.



Anexo 3: Llegada de protestantes indígenas de las provincias de la sierra norte a Quito. Fuente anónima.



Anexo 4: Fin del Paro.

Esto pasó cuando se apagaron las cámaras en el diálogo de la paz. Video de YouTube.

Recuperado el 15/04/2021. <https://www.youtube.com/watch?v=2a8Pt2XplX8>

Anexo 5: Lo que sucedió después de la transmisión en vivo.

Video de YouTube. Recuperado el 15/04/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=oWkcXt7krb4>

Anexo 6: Cadena Nacional 07 de octubre, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=u9T4vrym9Ac>. Recuperado el 15/04/2021

Anexo 7: Portada de la revista Mariela News.

