

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios de la Cultura**

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

## **Ofensivas de la mirada**

**Performatividad de imágenes fotográficas de mujeres en procesos sociales de  
resistencia y sublevación en Ecuador**

María Dolores Parreño Maldonado

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2021



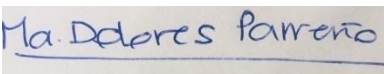


## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, María Dolores Parreño Maldonado, autora de la tesis intitulada “Ofensivas de la Mirada. Performatividad de imágenes fotográficas de mujeres en procesos sociales de resistencia y sublevación en Ecuador”, 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.

15 de noviembre de 2021

Firma: 



## **Resumen**

Este trabajo de investigación consiste en un análisis sobre la potencia visual y performativa de imágenes fotográficas de mujeres en procesos sociales de resistencia y sublevación en Ecuador en dos momentos: el primero ocurre entre los años 1987 y 1990, y el segundo se produce durante el levantamiento popular e indígena de octubre de 2019. A través de la revisión crítica de dos experiencias discontinuas, analizo el lugar de la práctica fotográfica documental producida por tres fotógrafas, y la mía propia, así como los contextos de aparición de imágenes donde las mujeres, como sujetos históricos, actúan como agentes de narrativas de oposición e imaginarios políticos alternativos sobre su presencia y accionar en la construcción de memorias colectivas divergentes.



## Dedicatoria

*Para mi familia hecha de mujeres: mi abue Katty, mi ma Salomé, y mis hermanas*

*María Salomé y Emilia,*

*porque sin ustedes mi vida no existiría;*

*para mi amiga Cynthia y para Nina,*

*por animarme a hacer esta maestría, recorrer nuevos caminos y darme fuerza.*

*Para las mujeres que aparecen en estas imágenes fotográficas, y para quienes las*

*produjeron, porque mirarlas motivó esta búsqueda.*

*Para Fernanda, aunque entre distancias, veo nuestras fotos y leo nuestras conversaciones y mensajes del pasado, y todavía creo que a ambas nos une la obsesión*

*por la mirada y la memoria.*





## **Agradecimientos**

Agradezco especialmente a Cristina Burneo Salazar, mi tutora en esta investigación, por la escucha atenta, la mirada sensible y aguda, y la paciencia para acompañarme a construir este camino. Tengo especial gratitud con todos los docentes que hacen la Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, por despertar mi intención de aprender a mirar y escribir esta tesis; mi gratitud con Melissa Moreano, Albeley Rodríguez, Alicia Ortega, María Inés Armesto y Alex Schlenker, por sus observaciones y apuntes fundamentales para este trabajo.

Estoy agradecida también con todas las personas que escucharon mis dudas e inquietudes alrededor de esta investigación, sobre todo con las fotógrafas Birte Pedersen, Isadora Romero y Paula Parrini, porque sus miradas y sus testimonios están tejidos con mi escritura. Expreso mi reconocimiento a Sisa Parra, Josep Vecino y Juan Diego Montenegro, porque nuestras conversaciones me animaron a continuar; sin duda el aprendizaje es un proceso de compartirse afectuosos y críticos.

Finalmente, agradezco a la familia Ponce de León Pagaza porque en sus hogares en Ciudad de México, Colima y Guadalajara, y en su compañía generosa y divertida, pude terminar este trabajo de investigación.



## Tabla de contenidos

Introducción	15
Capítulo Primero	
Imágenes a contracorriente	
1.1.- Fotografía: tránsitos y devenires	19
1.2.- La mirada y la memoria	22
1.3.- Estéticas de la resistencia: imagen y acción política	26
Capítulo Segundo	
La mirada de Birte Pedersen y el periódico <i>La Mujer</i>	
2.1.- Hacia la etnografía de una imagen	31
2.2.- <i>La Mujer</i> . El arte de la contrainformación	36
Capítulo Tercero	
Otras retóricas de la imagen: contranarrativas del levantamiento popular e indígena de octubre de 2019 en Quito	
3.1.- Breve contextualización del levantamiento	55
3.2.- Disputa de visualidades en el espacio de la sublevación	59
3.3.- Los desplazamientos de mi memoria	64
3.4.- Experiencias documentales en los bordes: las prácticas de registro de Isadora Romero y Paula Parrini en el levantamiento de octubre de 2019	73
Conclusiones	87
Obras Citadas	93
Anexos	99



## Figuras y tablas

(Fotografía 1) II Encuentro Feminista, Ballenita-1987. Fotografía de Birte Pedersen	31
(Fotografía 2) Movilización 8 de marzo  Centro Histórico de Quito, 1987	43
(Fotografía 3) Portada <i>La Mujer</i> , No. 13, marzo, 1987	43
(Fotografías 4 y 5) III Encuentro Feminista de Jambelí, 1989	45
(Fotografía 6) III Encuentro Feminista de Jambelí, 1989	46
(Fotografía 7) periódico <i>La Mujer</i> , No. 22, 1990, pp. 2	47
(Fotografía 8, portada del periódico <i>La Mujer</i> , No. 22, 1990)	49
(Fotografía 9) Fuente propia. Parque El Arbolito, octubre de 2019, Quito-Ecuador	69
(Fotografía 10) Fuente propia. Parque El Arbolito, octubre de 2019, Quito-Ecuador	69
(Fotografía 11) Fuente: Isadora Romero, El Arbolito, octubre de 2019	75
(Fotografía 12) Fuente: Isadora Romero, El Arbolito, octubre de 2019	78
(Fotografía 13) Fuente: Paula Parrini, El Arbolito, octubre de 2019	81



## Introducción

El objetivo de esta investigación es narrar procesos de documentación producidos por fotografías, que, en distintos tiempos y espacios, y desde diferentes ángulos, han documentado experiencias sociales de resistencia y sublevación de mujeres. Los cuestionamientos sobre qué pueden significar y producir ciertas imágenes en escenarios de sublevación y resistencia política de mujeres, como sujetos históricos que se oponen a la opresión, despertaron mi interés en explorar prácticas fotográficas que aportan nuevos sentidos en el proceso de las elaboraciones visuales sobre lo social. En las líneas que siguen voy a relatar los tránsitos de la mirada que construyen mi búsqueda y encuentro de imágenes fotográficas de mujeres en estos escenarios.

Desde intuir fotografías hasta hallar sus presencias y ausencias, en esta tesis dialogo con varias imágenes y con sus productoras, reconociendo las tramas de otros relatos visuales sobre mujeres como sujetos políticos en experiencias de oposición y creación de subjetividades disidentes. Los correlatos entre las fotografías y los testimonios de las fotógrafas me permitieron acceder a la reconstrucción de narrativas sociales que provocan otras memorias colectivas. Me pregunté qué voces fotográficas legitimamos para narrar las experiencias y procesos de sublevación social en Ecuador, y cómo relatamos la presencia de las mujeres como sujetos productores y agentes de estos espacio-tiempos.

A raíz de esto entonces, inicié una búsqueda de imágenes fotográficas donde aparezcan mujeres como sujetos históricos de procesos de resistencia y sublevación; recorrí archivos fotográficos, donde intuía la posibilidad de encontrar fotografías que hablaran sobre las presencias múltiples de mujeres en escenarios de insubordinación frente al poder. Mi interés fundamental era rearmar fragmentos, construir con las imágenes un montaje fotográfico y testimonial para activar la memoria sobre experiencias donde las mujeres hayan devenido el eje político concreto de la transformación de sus condiciones sociales de vida.

En el primer capítulo hago un breve recorrido por los orígenes de la fotografía hasta el desarrollo y diversificación de sus usos. En el apartado inicial, me centro en el lugar de la fotografía como dispositivo visual, lenguaje y medio de reproducción y democratización de imágenes desde la época moderna. Además, exploro la potencia de la fotografía para producir experiencias y aprendizajes, y con ello activar posibilidades

narrativas que recrean memorias comunes. Luego, analizo la relación entre la mirada y la memoria, como un vínculo que puede producir prácticas visuales críticas; también reflexiono sobre la importancia de cuestionar el modo en que construimos archivos de imágenes. Finalmente, reviso las conexiones entre imágenes fotográficas y mujeres en contextos de resistencia y sublevación social, e introduzco una imagen que desencadenó mi búsqueda.

En el segundo capítulo de esta investigación relato cómo esta imagen fue la deriva que me llevó por la trayectoria fotográfica de Birte Pedersen, su autora, quien colaboró en la producción del periódico *La Mujer*, que se publicó durante los años 80 en Ecuador. Este periódico fue parte de una estrategia de comunicación y contrainformación sobre experiencias y pensamiento de grupos feministas que buscaban responder críticamente a las construcciones sociales e imaginarios dominantes sobre el poder en las relaciones determinadas por el sexismo, entendido como un sistema institucionalizado que privilegia al sujeto hombre y a lo masculino. Después, entrelacé las imágenes de Birte con sus testimonios sobre su colaboración en el periódico *La Mujer*; a la par recogí las experiencias de dos de sus gestoras y editoras, quienes recordaron el proceso de creación de esta publicación.

En el tercer capítulo reconstruyo relatos de documentación y prácticas fotográficas que se produjeron en el contexto del levantamiento indígena y popular de octubre de 2019 en el parque El Arbolito en Quito. Para iniciar, reflexiono sobre mi experiencia documentando algunos momentos del levantamiento, y sobre las imágenes que resultaron de mis recorridos por el parque El Arbolito y sus bordes, por lugares opuestos y descentrados de la *primera línea*, es decir el espacio privilegiado para la producción de imágenes fotográficas que se ajustan a la demanda de mediatización en diversos circuitos de prensa y redes sociales. A continuación, exploro la práctica documental de dos fotógrafas que registraron el levantamiento de octubre de 2019 y produjeron imágenes que se difundieron en circuitos alternativos de comunicación. Isadora Romero y Paula Parrini centraron su mirada en los espacios de la protesta donde las mujeres construyeron otras memorias colectivas por medio de sus cuerpos moviéndose en flujos por espacios periféricos durante el levantamiento.

Conectar estos espacios discontinuos de sublevación de mujeres donde se produjeron imágenes sobre ellas como agentes productoras de experiencias de resistencia, es un esfuerzo por construir otros lugares desde donde mirar. La movilidad temporal de esta investigación responde a mis preguntas sobre lo que hacen las imágenes como



productoras de presencias y reveladoras de ausencias en el campo visual. Las fotografías sobre las que he reflexionado en esta tesis remueven fibras y recuerdos que son el material de esta investigación donde he intentado construir un montaje de imágenes y testimonios, como método para juntar en lo disperso y discontinuo, memorias compuestas de fragmentos, siempre transitorias e inacabadas y por lo tanto siempre abiertas a su reconstrucción.

Volver a estas fotografías es oponerse a la amenaza de que el régimen dominante de la mirada imponga imágenes y narrativas visuales sobre la protesta social que invisibilizan los espacios feminizados y a las mujeres como sujetos-agentes de condiciones de transformación política. Analizo estas imágenes fotográficas de mujeres en contextos de resistencia y sublevación social desde mi búsqueda de tomar posición frente a ellas (Didi-Huberman 2013, 9). El encuentro de estas fotografías formó mi trayectoria por imágenes que estaban ausentes para mí, imágenes que cubren con otra piel la mirada, la sensibilizan, provocan narrativas cercanas a la afectividad política de los procesos de resistencia y sublevación, y nos tejen en sus fibras más íntimas.



## Capítulo Primero

### Imágenes a contracorriente

#### 1.1.- Fotografía: tránsitos y devenires

¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuenan el eco de otras voces que dejaron de sonar?  
(Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, 1940)

En nuestros días, las imágenes ocupan un lugar fundamental en la construcción de los imaginarios sociales que estructuran nuestras relaciones vitales. Es imposible concebir una cotidianidad exenta de imágenes, que conforman redes y reconstruyen constantemente nuestra memoria colectiva. Habitamos una época constituida por imágenes y los registros que éstas producen, la vida cotidiana está atravesada por visualidades dinámicas que nos convocan a explorar los fragmentos de su diversidad (Bal 2016, 20). En ninguna época anterior las imágenes se habían “impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico” (Didi-Huberman 2012, 10). Finalmente, las imágenes se han impuesto en nuestros universos éticos, como articuladoras de memorias colectivas, narraciones sociales y acciones políticas.

Según Georges Didi-Huberman (2012, 28), gracias a Walter Benjamin es posible comprender que la producción de imágenes fotográficas, desde sus orígenes y desarrollo en la modernidad industrial, inauguró una edad visual donde la fotografía, como mecanismo, lenguaje y arte, dejó de cumplir la función de “agradar” y “sugerir”, para devenir en el medio y dispositivo productor de *experiencias* y *aprendizajes*. La producción -y reproducción- de fotografías pasó de la búsqueda de realismo a exploraciones estéticas, disputando así un lugar en el campo del arte, y un carácter estético propio. Esto implicó la construcción de un orden visual marcado por los cruces y porosidades entre una diversidad de imágenes y sus modos de reproductibilidad; producidas en una nueva vivencia del tiempo. El hecho de que las fotografías no estén “en el presente”, las hace capaces de poner en escena las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la *memoria en la historia* (22).

Durante su desarrollo, la fotografía ha tenido la potencia de acercarnos lo distante a la mirada, haciendo que resista en el tiempo; Walter Benjamin llamó *aura secularizada* (27-8) a esta cualidad de las imágenes fotográficas como medio para producir experiencias y enseñanzas, y traer al presente, como relámpagos, fragmentos del

transcurso de la historia. Las imágenes fotográficas pueden detonar memorias y relatos sobre acontecimientos comunes; frente a las posibilidades de otros lenguajes, sus significaciones nunca se cierran completamente porque las fotografías contienen una incompletud, y si se sitúan en contextos diferentes, pueden producir lecturas alternativas a la narración estática de los proyectos de poder dominantes.

Una vez que se multiplicaron los usos y funciones sociales de la fotografía durante el siglo XX, ésta se despojó del tono indulgente o desconfiado con el que era admitida o rechazada en el campo de las artes, y empezó a forjarse su legitimidad como una práctica artística autónoma. La fotografía devino entonces un dispositivo visual que amplió la escala de democratización, producción, circulación, apropiación, uso y consumo de imágenes. La fotografía pasó de usarse como un instrumento de registro fiel y reproducción, para convertirse en un medio de expresión visual y documental; las imágenes fotográficas devinieron a la vez registros parciales y documentos.

Frente a una fotografía se experimenta la sensación de “plenitud analógica” sobre la que reflexionó Roland Barthes (2009, 14); esta cualidad de las imágenes fotográficas consiste en su singularidad como mensajes sin código, es decir denotados puramente. Cuando las imágenes se insertan en otras estructuras discursivas, se producen procesos de significación que serán descifrados en tanto los lenguajes tejidos con las imágenes connotadas sean compartidos históricamente. La connotación de las fotografías arroja sentidos de los objetos significantes que son registrados en imágenes que, al poder reproducirse y resituarse en muchos contextos, tienen la capacidad de producir desplazamientos de significación.

A partir de los años 70 se empezaron a borrar los límites entre fotografía, documento y arte conceptual, por lo que la fotografía documental devino una práctica donde confluyen las intenciones de comunicar con búsquedas estéticas e interpretativas. Para Georges Bataille (1930, citado en Troya 2009, párr. 3), lo documental es lo más cercano a lo concreto, sin embargo, esto no reduce una fotografía a un objeto que contiene la representación de un referente (Troya 2009, 125). Al contrario, la fotografía como imagen de un fragmento del mundo tiene valor porque se inscribe en lo real y produce múltiples sentidos de interpretación. La potencia documental de la imagen fotográfica es entonces su capacidad de producir narraciones y reactivar memorias comunes.

Durante los años 80, se empezó a discutir una cualidad propia de las imágenes ligada a su potencia figural, que no depende de la racionalidad lógica discursiva y no es subsidiaria de la lengua. En este sentido, el pensamiento a través de lo visual no presupone

la traducción de las imágenes a palabras para su comprensión, y valoriza la función cognitiva que despliegan; las fotografías desencadenan sensaciones, producen percepciones y experiencias estéticas (Dubois 2015, 18). Entonces, este debate sobre las imágenes fotográficas privilegiaba la fuerza de lo visual sobre la legibilidad, y promovía su autonomía, *su ser en sí mismas*.

Lo cierto es que las imágenes fotográficas funden la mirada y la palabra, y pueden funcionar como “elementos dentro de un dispositivo [de visibilidad] que construye un sentido de realidad, un cierto sentido común.” (Rancière 2011, 102). También aportan a elaborar “construcciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto.” (103). La visualidad fotográfica ocupa entonces un lugar clave en el desarrollo de las imágenes como medios con potencia performativa para movilizar experiencias e imaginaciones alternativas que dibujan nuevos horizontes políticos.

Las imágenes del pasado pueden provocar una diversidad de imaginarios, realidades y relaciones, y causar efectos en los cuerpos que miran, si entendemos la visión como una experiencia que integra afectos, conocimientos, sensaciones corporales, deseos y memorias (Bal 2016, 31). Para Didi-Huberman (2012, 28), el *fundirse con las cosas* que se miran demanda implicarse, afectarse y permanecer en esa mirada, hacer de ella una experiencia que despliega una acción visual. Según este autor, Walter Benjamin distinguió la experiencia y la enseñanza que desencadenan las imágenes de la práctica del “reportaje” por ejemplo, a la que definió como una “visita pasajera, un roce con la realidad, aún si este roce es espectacular...” La asociación de “clichés visuales” con “clichés lingüísticos” (28) opera en el reportaje y amenaza la potencia de las imágenes como catalizadoras de otras experiencias simbólicas, narrativas y sociales.

Finalmente, la conjunción entre la producción fotográfica y los usos de las imágenes provoca narrativas sociales múltiples, que son elaboradas desde la mirada, entendida como una construcción histórica situada en constante transformación. La producción de imágenes fotográficas depende de los lugares desde donde se mira, de los contextos de producción y las agencias políticas que movilizan las imágenes en la construcción de memorias colectivas.

## 1.2.- La mirada y la memoria

Cuando las imágenes fotográficas operan como documentos visuales de memoria que registran acontecimientos comunes desde un encuadre situado, tienen la potencia de producir narrativas que se oponen a discursos y visualidades hegemónicas. Con esto provocan la necesidad de construir una práctica de la mirada que se base en la visualización como “una forma de memoria donde se condensan otros sentidos” (Rivera Cusicanqui 2015, 21), como un ejercicio que actualiza nuestros modos de recordar. Cuando se reconstruyen narrativas sociales a través de imágenes, se producen nuevas conexiones de miradas y temporalidades. Este proceso implica ejercitar una mirada periférica que se habitúa a “*desfamiliarizar (se) de las imágenes* asumidas como *naturales* para cortar los impulsos alienantes” de las visualidades hegemónicas (Rivera Cusicanqui 2018). Las narrativas de experiencias comunes mediadas por imágenes pueden despertar acciones e imaginaciones políticas que no se ajustan a los regímenes de visualidad dominantes.

Estos modos históricos de la mirada imponen un punto de vista ideal, que el observador alcanza al adoptar una postura “inmóvil, monocular y separada de lo que ve” (Hernández 2007, 50). Se basa en una manera de ver que afirma la creencia de que hay un abismo entre el sujeto de la observación y el objeto que es mirado; esto construye la representación como un ejercicio de visión con raíces en la producción científica que promete y fabrica una distancia entre sujeto y objeto del conocimiento. En el caso de la fotografía, desde un régimen de mirada dominante se atribuyó su práctica principalmente a la búsqueda de objetividad en la descripción de lo que se ve, de una supuesta realidad en sí misma. Entonces, existiría un ojo estático que engancha signos visuales en las imágenes fotográficas a representaciones y discursos inamovibles.

Desde estos regímenes de mirada dominantes se insiste en no visibilizar la presencia de grupos subalternos en experiencias y procesos sociales de resistencia e insubordinación frente al poder. En situaciones en que el acto de mirar se basa en la imposición y el ejercicio del *placer masculino* (Mulvey 1975, 367-70), el sujeto *hombre* -entendido como posición histórica hegemónica- impone su poder en la mirada. La mirada del espectador dominante amenaza con erosionar la presencia de otros sujetos y colectividades con agencia visual, con la potencialidad de recrear y producir imágenes críticas sobre sí mismas y sus pares.

Una mirada contra-hegemónica puede construirse con base en prácticas visuales que recuperen la memoria y la corporalidad propias implicadas en todo acto de mirada,

que se entiende como una acción “anclada al cuerpo” (Bal 2016, 31). La importancia del registro fotográfico para ensayar una mirada que provoque agitación en la memoria colectiva demanda la construcción de archivos de imágenes más concretos. La producción de archivos alternativos cuestiona la oficialidad de la *institución archivo*, y también su representación como simple *depósito de un tiempo pasado* (Azoulay 2014, 14). ¿Cómo imaginar una producción crítica de archivos fotográficos? ¿Cómo poner en marcha una práctica de archivo que desordene y desborde en lugar de clasificar e institucionalizar?, ¿qué sucede cuando miramos fotografías de un archivo situado y qué surge con ello? Los archivos constituyen espacios de disputa que demandan miradas que no evadan la politicidad de las imágenes.

En la acción de archivar producimos los acontecimientos que construyen nuestra memoria colectiva; Jacques Derrida (1994) lo puso en estas palabras: “...no se vive de la misma manera, lo que ya no se archiva de la misma manera”. Antes que una oposición entre olvido y recuerdo, la memoria es un organismo flexible, tiene un carácter espacial, se desplaza, y se hace cuerpo. La amenaza al deseo de archivo que se encarna en la memoria es lo que el autor nombra como “mal de archivo”. El derecho a apropiarse y actualizar los archivos supone entonces que nos oponemos a los modos en los que se ha institucionalizado un orden de cosas que nos oprime. Un *otro mal de archivo posible* implica recrear el archivo como un espacio-tiempo para lo incompleto; antes que un almacenaje del pasado, es un lugar compartido para recrear otras memorias colectivas.

Las fotografías -su accesibilidad y reproducción- no siempre tuvieron el estatus de documentos históricos, lo que hizo posible la producción de archivos de imágenes que desbordan la oficialidad institucional. Cuando las subjetividades desplazadas, aquellas que ocupan los bordes y están encarnadas en grupos minorizados y excluidos, intervienen en la recreación de archivos de imágenes, se activa su agencia en la elaboración de una narrativa social histórica divergente. Entonces, la interpretación de imágenes fotográficas es un proceso de “múltiples colaboraciones”, donde cualquier imagen puede “emerger un día -usualmente por o a través de la mirada de otros- como la *imagen faltante*.” (Azoulay 2014, 15). ¿Cuáles son las imágenes que nos faltan? ¿A quiénes hacen falta, y en qué contextos?

Se considera que las imágenes fotográficas pueden tener un carácter fugitivo, fugaz y subjetivo. No obstante de esta cualidad, aquello que se fotografía puede ser institucionalizado de modo violento bajo una categoría o significado único, lo que se identifica como “iconización”, que entiendo como el devenir de una imagen en un ícono

que se cierra a otras interpretaciones posibles (24). Los regímenes de visualidad dominantes reproducen modos de mirar funcionales a proyectos de poder hegemónicos, que enganchan imágenes a conceptos o referencias unívocas.

Si la mirada puede recrearse como un mecanismo de subversión frente a relaciones de opresión, mirar podría entenderse como una acción crítica que implica todo el cuerpo y está cargada de afectos. La mirada como acto asume entonces un carácter performativo, porque la visión implica una facultad por la que puede activar otras realidades, imaginarios y conocimientos políticos colectivos. Para la investigadora visual feminista Mieke Bal (2016, 34-7), la agencia visual significa la toma de consciencia implicada en la observación y la producción de imágenes, entendida como una práctica crítica que incluye una concepción performativa y pedagógica.

La “poética del registro” (Medina 2014, 1-15) de ciertas imágenes fotográficas se centra en la producción de rastros o trazos de un acontecimiento vivido en común, y por esto acciona imaginaciones diversas. Con la mirada se puede desafiar, cuestionar y construir nuevos horizontes a través de la visualización como una práctica de memoria crítica. Si las imágenes contienen densidad histórica, si habitan en los márgenes de temporalidades complejas y algo queda siempre latente en ellas, ¿qué pasa cuando irrumpen y se sitúan en el presente? Las imágenes fotográficas condensan tiempos y espacios, regresan al presente para cuestionarlo y movilizar la imaginación de horizontes políticos alternativos.

Desde el punto de vista de lo visual, descolonizar la mirada entonces consiste en una práctica reflexiva y comunicativa (Rivera Cusicanqui 2015, 28) que ocupa la vida cotidiana porque nos provoca preguntas sobre las formas de construir nuestra mirada, y nos confronta con la memoria y la corporalidad propias e involucradas en la creación de visualidades. Traer imágenes del pasado para reubicarlas y producir nuevos relatos es una acción de interpretación que cuestiona los modos en que imaginamos las tramas sociales y políticas que habitamos.

Para Silvia Rivera Cusicanqui (2014, 22) la visualización es un modo de memoria donde se encuentran todos los sentidos y los afectos del cuerpo, por lo que proyectarse hacia imágenes de un contexto situado en la historia permite politizar la vida cotidiana y generar condiciones para construir una mirada que habite el mundo de formas contrarias a la dominante. Ensayar la descolonización de la mirada es una práctica de recuperación de las corporalidades y las memorias propias, donde la visualización se libera del ancla



de los lenguajes dominantes para volver a la memoria de experiencias donde se funden los sentidos corporales y mentales. Es un ejercicio de imaginación que produce:

[...] conciencia y sensibilidad [que] permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política. (Rivera Cusicanqui 2015, 24)

Para esta pensadora, es necesario realizar un esfuerzo cotidiano para descolonizar la mirada, que involucra desarmar los textos sociales que corren como ríos subterráneos debajo de las interacciones en las que participamos, para que nazcan alegorías y memorias (234). Si se entiende la descolonización como una práctica reflexiva que sucede en las experiencias cotidianas, reconfigurar la mirada y desplazarla hacia una posición cada vez más anticolonial implica recuperar las memorias y las corporalidades propias en las imágenes que producen contranarrativas colectivas. Nos lleva a idear horizontes político-simbólicos ajenos a la oficialidad del lenguaje, para crear memorias centradas en gestos y corporalidades casi siempre ausentes de los relatos visuales, sobre todo de aquellos que narran procesos de resistencia y sublevación.

La práctica de la sociología de la imagen que propone Rivera Cusicanqui involucra los sistemas sensoriales y afectivos del cuerpo, se descentra de la visión como sentido hegemónico, y del lenguaje escrito como lógica racional de significación. Implica extrañarse frente a imágenes que no cuestionamos normalmente, y se construye en un proceso de *desfamiliarización* de la mirada en relación a aquello sobreentendido en el campo de lo visual. Walter Benjamin (2010 95-6) decía que hay una dimensión táctil en la percepción y recepción de obras humanas como la arquitectura, que ocurre más a causa del “acostumbramiento” que por “atención”. Entonces, habría una dominancia táctil que está presente en lo visual y que se produce por la sucesión constante de imágenes que nos convierten en “examinadores distraídos”.

Por esto, trascendiendo el análisis sobre los modos que toma la representación de ciertos sujetos y colectividades en contextos situados, hacer sociología de una imagen consiste en alejarse de la idea de un sujeto que observa algo exterior; al contrario, esta práctica convoca la mirada hacia quien mira, para asumirse como parte de aquello que es visto. Finalmente, construye una narrativa que amalgama imagen y texto, en una relación desjerarquizada, y provoca otra praxis de la mirada que visualiza la memoria de una experiencia vivida en común para reactualizarla (Rivera Cusicanqui 2015, 21-2).

En el campo de pugna de las visualidades, es fundamental el análisis de imágenes fotográficas de mujeres en procesos sociales de resistencia y sublevación, donde el entramado de miradas, formado entre quienes fotografían, las existencias y presencias que aparecen en la imagen, y quienes miramos, sea una herramienta para construir una ofensiva desde la visualidad. Si las imágenes tienen potencial performativo y no simplemente de representación, las fotografías pueden agitar la memoria y recrearla, provocando relatos visuales alternativos.

Finalmente, por *ofensivas de la mirada* entiendo el intercambio de gestos, intenciones, poéticas del registro y actos de la mirada que construyen otros modos de ver, despliegan imágenes sobre las mujeres en contextos de resistencia social, y se deslizan a través de la historia para provocar relatos que movilizan una memoria colectiva disonante con relación a discursos e imágenes domesticadas. Es posible construir ofensivas de la mirada donde las relaciones visuales entre fotografiadas, fotografiantes, observadoras e implicadas en la circulación de imágenes, permitan recrear imaginarios de resistencia y sublevación de mujeres.

### **1.3.- Estéticas de la resistencia: imagen y acción política**

En contextos de insurrección y resistencia social, se producen imágenes con la potencia de activar una función crítica en la imaginación (Didi-Huberman 2018, 77). Las condiciones de “imponder” que viven los sujetos y colectividades subalternas producen potencias y movimientos de cambio (39) que se han registrado en imágenes fotográficas como dispositivos de soporte, archivo e interpretación. Entonces, ¿cómo ha acompañado la fotografía los procesos de resistencia de mujeres entendidas como sujetos subalternos? ¿Cómo son los modos y prácticas fotográficas que han registrado gestos y acciones de sublevación de las mujeres como sujetos históricos?

Para Georges Didi-Huberman (2018, 39) los momentos de insumisión nacen de la consciencia de un *imponder*, y despliegan acciones y gestos que conducen a la potencia de un movimiento de rechazo y creación de nuevas condiciones de existencia de los grupos históricamente oprimidos. Entonces, los procesos de insurrección consisten para este autor en actos donde el rechazo hace “brotar nuevas imágenes, nuevos pensamientos, nuevas posibilidades de acción en la conciencia pública que lo recibe bajo esta forma” (82); durante estos momentos también se construye una dimensión colectiva del deseo y se activa una suerte de intimidad de los levantamientos “en nuestros espacios y nuestras temporalidades cotidianas” (109).

Para empezar, considero que los procesos de insurrección no solamente se producen en los momentos de protesta y manifestación pública, sino que se construyen en procesos de “actualización de potencialidades y experimentación de agenciamientos hasta entonces aprisionados...” (Vercauteren, Müller y Crabbé 2010, 133), donde se cuestionan las subjetividades dominantes y se elaboran otras, de oposición e imaginación colectiva de horizontes políticos alternativos. Esta dimensión de la resistencia social, que es creativa y productora de nuevos sentidos, no reduce sus demandas a la “insurgencia macropolítica” (Rolnik 2019, 20), sino que reclama la construcción de una memoria histórica y una existencia propias y tejidas en esferas micropolíticas.

Para la pensadora brasileña Suely Rolnik (2006, 45-7), los “agenciamientos colectivos de enunciación” que se producen en espacios micropolíticos son procesos experimentales de creación de subjetividades que no están reducidas al sujeto individual propio del capitalismo moderno. La construcción de subjetividades disidentes se instala en cuerpos que trascienden las individualidades propias de los sistemas capitalistas. Entonces, las subjetividades que no se ajustan a la centralización en el individuo, se experimentan en “cuerpos, partes de cuerpos o sistemas de pertenencia corporal colectiva” que responden críticamente al entramado de opresiones que habitamos. Esto provoca la construcción de una dimensión del deseo que es colectiva, porque no se sostiene en la experiencia de la individualidad, sino que depende de una multiplicidad de agenciamientos sociales (Guattari y Rolnik 2006, 45-7).

Existen visualidades con una presencia capaz de movilizar acciones que se enuncian desde una “pertenencia corporal colectiva” (47) y produce registros propios, desde el deseo de otros modos de habitar el mundo. En la creación de visualidades que narran desde el contrarrelato se construyen subjetividades que, *modeladas en el registro de lo social* (46), insisten en practicar otros modos de fabricar realidades y colectivizar el deseo como una acción política (255). Entonces, estas subjetividades, y los sistemas sensibles que las componen no se ajustan a la idea centralizada del individuo como sujeto de la mirada dominante.

Entonces, mi búsqueda se centra en estos espacios, y en el modo en que la fotografía, como lenguaje, práctica y dispositivo de comunicación, moviliza acciones de la mirada que producen contrarrelatos donde las mujeres construyen otras condiciones simbólicas y concretas de vida. Desde mi mirada, en estas esferas de insurrección micropolítica (Rolnik 2019, 105) se producen imágenes que forman alegorías sobre una

resistencia política singular producida por mujeres, y diagraman otras fuerzas en el espacio de la sublevación.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 23) regresa a la noción de alegoría de Walter Benjamin, que la había definido como una suerte de impulso vital que centra su fuerza en “captar/narrar la experiencia de un sentido situado y autoconsciente de la existencia social”. Una alegoría para esta autora es semejante a la categoría *taypi* - palabra aymara que significa una zona intermedia, de encuentro-; entonces podría entenderse como un espacio fronterizo o una zona intermedia donde se encuentran “el pensamiento, la acción, la teoría y la experiencia vivida” (24).

Las mujeres -y en general grupos subalternos- hemos sido históricamente expropiadas de nuestra capacidad de autorepresentación y producción de narrativas propias sobre nuestros activamientos políticos. Si lo visual se inscribe en procesos de construcción de relatos sociales, ¿cómo buscar las imágenes que faltan? ¿Cómo movilizar la potencia de las imágenes donde las mujeres han devenido productoras y agentes de memorias colectivas propias y vinculadas a sus experiencias de sublevación?

La producción fotográfica sobre experiencias y procesos sociales de resistencia y sublevación de mujeres ha dejado imágenes que provocan diversos usos, apropiaciones, imaginarios, relaciones visuales y memorias colectivas. ¿Cuáles son los modos en que los sujetos-mujeres aparecemos en imágenes fotográficas sobre procesos sociales de resistencia y sublevación en nuestro contexto? Esta pregunta implica acercarse críticamente a fotografías de mujeres como sujetos históricos en estos contextos, para ensayar una reconstrucción de las búsquedas e intenciones de la mirada y los actos fotográficos al momento de documentar la presencia y accionar de las mujeres en escenarios de insurrección.

Por acto fotográfico entiendo un cruce de relaciones visuales entre quienes son fotografiadas, quienes están detrás de la cámara, quienes miran las imágenes y quienes las ponen en circulación. La performatividad de las imágenes, como una dimensión que es propia de los actos fotográficos, implica resituar imágenes de mujeres en experiencias de encuentro político, de co-labor y de resistencia, moviliza trayectorias hacia contranarrativas visuales y *otras* memorias históricas colectivas. ¿Cómo se inscriben los sujetos-mujeres, como agentes de transformación de las condiciones concretas de sus vidas, en ciertos actos fotográficos que documentan la historicidad compleja de sus procesos de resistencia y sublevación?

La dimensión performativa de los actos fotográficos que encuadraron las imágenes que analizo, es la potencia de la mirada como una acción creadora de realidades y memorias; la reconstrucción de los relatos sobre los actos fotográficos donde surgen imágenes de resistencia es también un ejercicio de imaginación política. Pensar en la foto imaginaria, en la *imagen ausente*, es convocar la presencia de cuerpos y espacialidades divergentes en la construcción de memorias históricas colectivas:

La performatividad del acto fotográfico opera más como una “designación” en la construcción de la realidad, que como una “representación” de ella.” [...] “La aparición de estas imágenes se produce desde un lugar de enunciación individual y colectivo, que permite rearmar la memoria sobre las dinámicas sociales y las agencias políticas de los sujetos a través de la visualidad.” (Foglia 2013, 50-1)

Los usos que se da a la fotografía producida en el cruce entre búsquedas documentales y estéticas, construyen memorias colectivas a medida que las imágenes *nombran* otras presencias, otras *voces* que provocan discursos visuales divergentes desde los cuales imaginar horizontes políticos alternativos. La potencia performativa de las imágenes consiste en su capacidad de provocar un desplazamiento que hace que esas fotografías irrumpen en el presente desde un lugar de enunciación que articula experiencias individuales y colectivas, y habilita la comprensión crítica de las lógicas sociales y las agencias políticas involucradas en los relatos sociales de insumisión.

La “concepción performativa del conocimiento implicado en la visión” (Bal 2016, 34) involucra la construcción de un campo visual desde donde se puede mirar y donde de hecho se elabora el relato de lo social. La dimensión performativa de la mirada trasciende la representación de un referente que puede ser forzado a una categoría estática de significación; al hacer presente lo ausentado, la visualización como ejercicio de memoria provoca otros sentidos y también produce consciencia sobre la singularidad de las resistencias concretas que aparecen en las fotos, más allá de la representación, provocan acciones de pensamiento y movilización de los imaginarios.

Para la investigadora feminista Mieke Bal (2016, 17-55), el análisis visual como recurso metodológico de los estudios visuales permite desenmascarar las narrativas dominantes contenidas en visualidades que asumimos como naturales o incuestionables. El análisis de las siguientes imágenes parte de un entendimiento sobre los actos de ver que concibe la mirada y los eventos de visión como dimensiones productoras de realidades; los actos de mirada están atados al cuerpo, encuadrados en un contexto específico, y atravesados por sentidos diversos, afectos y conocimientos.

Los *acuerpamientos* que se muestran en las imágenes que analizo en esta investigación forman alegorías sobre una dimensión colectiva en la vida de las mujeres que estaba en construcción a través de experiencias de encuentro y diálogo político, y también se tejía en sus vidas íntimas. Lorena Cabnal (2020, párr. 27-8) entiende la *red de la vida* como un tejido de relaciones humanas y no humanas que son diversas y sostienen nuestro habitar en la tierra. La memoria es parte de este tejido, por lo que es necesario acercarse a las sabidurías y relatos de las mujeres que construyeron experiencias y procesos de organización en el pasado:

Nombro como acuerpamiento o acuerpar a la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos. Que se auto convocan para proveerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones patriarcales, colonialistas, racistas y capitalistas. El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe las fronteras y el tiempo impuesto. Nos provee cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas, para recuperar la alegría sin perder la indignación. (Cabnal 2015)

Si las imágenes que legitimamos movilizan imaginarios y relaciones sociales que construyen memorias colectivas, quise indagar en imágenes que irrumpen, que no se sujetan a la mirada patriarcal, que resisten en el tiempo y abren nuevos recorridos para la memoria frente a la amenaza constante del olvido y la domesticación de la mirada. Regresar por el camino de las fotografías es ir a contracorriente, practicando una artesanía de la memoria. Para iniciar me centré en buscar fotografías sobre procesos y acciones de organización, movilización y protesta producidas por mujeres, lo que me llevó al hallazgo de una fotografía tomada durante el Encuentro Feminista de Ballenita, en la costa del Ecuador, en el año 1987.

## Capítulo Segundo

### La mirada de Birte Pedersen y el periódico *La Mujer*



(Fotografía 1) II Encuentro Feminista, Ballenita-1987. Fotografía de Birte Pedersen

Rarísimas y preciosas son aquellas que volvieron -que volvieron hacia nosotros, para nosotros- cargadas de un conocimiento que debemos sostener con la mirada.  
(Didi-Huberman, *Arde la Imagen*, 2012)

#### 2.1.- Hacia la etnografía de una imagen

Encontré esta fotografía de Birte Pedersen (Fotografía 1) en una publicación sobre imágenes públicas de mujeres en el siglo XX de la investigadora feminista Ana María Goetschel<sup>1</sup>; la nota a pie de foto refería al Encuentro Feminista de 1987 realizado en Ballenita, en la costa de Ecuador. Esta imagen interrumpió la sucesión de imágenes, la fotografía de Ballenita apareció frente a la percepción distraída y causó una experiencia fotográfica; me cuestioné sobre los modos de conocimiento que pueden extraerse de imágenes fotográficas que, como relámpagos, se instalan en la mirada durante la relación decisiva entre quien mira y el fragmento del pasado inscrito en la imagen.

Por esta fotografía conocí a Birte Pedersen y el relato que envuelve a esta imagen. Este hallazgo me permitió encontrar el periódico *La Mujer*, acercarme al contexto de su producción, y a la búsqueda de sus gestoras de transformar las imágenes y las

---

<sup>1</sup> La fotografía aparece en el texto *Imágenes Públicas de las Mujeres Ecuatorianas de Comienzos y Fines del Siglo XX*.

representaciones dominantes sobre la mujer durante esos años. En su archivo personal, ella conserva los negativos de varias fotografías de los Encuentros Feministas de Ballenita (1987) y Jambelí (1989), y también de una movilización de mujeres en el 8 de marzo de 1987 en el Centro Histórico de Quito. Este archivo de imágenes muestra una narrativa visual sobre un momento crucial en la construcción de subjetividades opositivas de las mujeres organizadas en grupos feministas durante la década de los años 80 en Ecuador. Para Birte, era importante quedarse detrás de la cámara, enfocando lo que sucedía en estos espacios de sublevación de mujeres en Ecuador, un país lejano y a la vez propio para ella.

Por la referencia a pie de foto, la imagen se instaló en un momento de la historia. La relación entre imagen y texto, ese “vínculo de connaturalidad o [natural coalescencia] entre palabra e imagen” (Didi-Huberman 2012, 12) hizo posible para mí el encuentro de una imagen que abre caminos hacia la construcción de una memoria divergente sobre un proceso de organización de mujeres que fue fundamental en el contexto de los años 80 en el Ecuador. En la conexión entre imagen y texto para relatar procesos de memoria, es necesario evitar que se produzcan “clichés lingüísticos” (35) o ataduras de la imagen a significados cerrados que instituyen lo fotografiado a través de categorías, conceptos, referencias o ÍCONOS. Esta imagen escapaba a los modos de iconización que clausuran la posibilidad significativa de las imágenes.

En la fotografía en blanco y negro aparecen seis mujeres arrodilladas sobre la arena, sus cuerpos están dispuestos en pares, tres de ellas están ubicadas detrás de sus compañeras y las toman de los hombros, algunas sonríen mirando hacia el horizonte, tal vez sabiéndose fotografiadas. De esta imagen, me convocó la mirada de la mujer que se encuentra en el extremo izquierdo, quien planta sus ojos frente a la cámara. Al mirar directamente, nos observa, devolviendo su mirada de modo desafiante; es la única que usa el cabello corto, su gesto me transmite una sensación de desobediencia e insumisión, su gesto en la imagen parecía el síntoma de una ruptura.

Antes que una pose o imagen estática, las mujeres están ejecutando una acción, un movimiento donde la conexión de sus cuerpos en la imagen actúa como alegoría (Rivera Cusicanqui 2018) de su resistencia política y colectiva, que, como la foto, permanece en el tiempo presente. En el territorio liminal que es esta imagen se conectan miradas múltiples y se provoca una alegoría colectiva que da cuenta de una acción política (24) en curso. El entrelazamiento de los cuerpos de las mujeres de esta fotografía forma



una alegoría histórica común, que articula experiencias individuales y colectivas en un espacio-tiempo y provoca narrativas que encienden otros caminos para la memoria.

La fotografía convoca un acontecimiento, agita la memoria y permite recorrer a través de la trama de fuerzas que atraviesan la imagen y nos llevan a los contextos de su producción. Pensando una imagen fotográfica como la cartografía mínima de un momento histórico que puede ser comprendida críticamente, me pregunté sobre el potencial visual<sup>2</sup> de esta fotografía. ¿Qué significa saber mirar esta imagen? Para Didi-Huberman (2013, 27) sería “...ser capaz de 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”. Siguiendo la metáfora de la imagen como los rescoldos entre la ceniza que no se apagan, en esta fotografía, el entrelazamiento de los gestos de las mujeres produce otros sentidos latentes en la imagen, que se tejen en la alegoría de su resistencia en la historia.

La mirada de frente a la cámara que sostiene una de las mujeres es el espacio que llama en la imagen, no es el simple *choque* que produce una imagen cuando revela algo de lo que no existía consciencia. Es una grieta, un “agujerito” que punza, en palabras de Barthes (1997, 59), que trastorna, hiere, y puede activarse a través del recuerdo. Hay un modo de devolver la mirada de esta mujer que es el espacio donde se produce en la imagen una fuerza de atracción que convocó mi mirada; pienso que hay una potencia en este gesto que no puede codificarse, pero que al recorrer la foto se percibe como una mirada de sublevación y resistencia, de ofensiva. Este gesto es lo que se hinca de la imagen en la mirada, es el punto donde se abrió una trayectoria hacia otros fragmentos de la memoria colectiva sobre experiencias de organización de las mujeres en un contexto situado.

Por la blusa, la falda y la faja que usan tres de estas mujeres, pensé que posiblemente provenían de comunidades de la Sierra centro-norte de Ecuador. La asociación entre pertenencia étnica, vestimenta, y rasgos físicos y fenotípicos de las mujeres es un ejercicio de identificación funcional a regímenes dominantes de representación, porque produce imaginarios homogenizantes que invisibilizan las

---

<sup>2</sup> En *Cuando las imágenes toman posición*, Georges Didi-Huberman plantea que la “posición del exiliado hace que la “acuidad visual” o la “potencia del ver” sea tan vital, tan necesaria como problemática, por estar condenada a la distancia y las carencias de información. (2013, 18). En esta investigación se entiende como la posibilidad de experimentar extrañamiento y distancia crítica con relación a las imágenes, para desplegar otros sentidos posibles.

diversas actorías políticas y sociales de las mujeres y las sitúan en el lugar de conservadoras étnicas y reproductoras biológicas (Pequeño 2007, 18).

Bajo este entendimiento, nombro la vestimenta y la apariencia de las mujeres fotografiadas únicamente con el ánimo de caracterizar el contexto en el que fue producida la imagen que desencadenó mi búsqueda. Las mujeres como sujetos de la fotografía no obedecen al imperativo de la representación dominante que vincula su vestimenta con su adscripción étnica y de género. Por el contrario, narran que ocurrió una agitación de sentidos, dejaron huellas en la memoria sobre la generación de espacios políticos feministas, sobre un momento que irrumpe, a través de un cruce de miradas, en la historicidad de la resistencia de las mujeres en el Ecuador.

La fotografía no se reduce a la adscripción étnico-cultural de las mujeres representadas en la imagen; escapa de las narrativas visuales hegemónicas que relegan a las mujeres indígenas al rol de agentes contenedores de identidades sexo-genéricas y étnico-raciales supuestamente inmutables e inscritas en sus cuerpos a través de sus vestimentas e indumentaria. Tampoco responden a un uso estratégico de elementos simbólicos para revertirlos; es decir, las mujeres fotografiadas en la imagen y Birte como foto documentalista no buscan que la vestimenta se muestre como una respuesta política, como un signo que se invierte y se utiliza para responder a la mirada que esencializa a las mujeres indígenas como portadoras de una etnia (Spivak 1997, 257-9).

En esta imagen, las mujeres no corporeizan una identidad cultural prefijada y dominante, aquella que las ubica en el lugar de reproductoras y conservadoras pasivas de particularidades étnico culturales. La falda, la faja y la blusa no son signos que ocupan el lugar de los cuerpos de estas mujeres, no predominan en la imagen como marcadores de identidad portados por cuerpos femeninos con fines de representación o de subversión. Tampoco se muestran como signos étnicos utilizados para revalorizar símbolos despreciados históricamente; nos muestran por el contrario a mujeres concretas en una realidad autónoma.

Paralelamente, el descentramiento geográfico de las mujeres fotografiadas - muchas se trasladaron desde comunidades indígenas de la sierra hacia la costa para asistir al Encuentro Feminista<sup>3</sup>-, puede interpretarse como una metáfora de la confrontación al

---

<sup>3</sup> Así lo recuerda Dolores Padilla, una de las organizadoras del Encuentro: "...en el Encuentro de Jambelí nos sorprendió la presencia de mujeres indígenas, de sectores organizados del área rural..." (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

discurso de racialización y feminización del territorio que se simboliza con sus cuerpos vestidos de modo tradicional como emblemas estáticos (Pequeño 2007, 42). La asociación entre mujeres indígenas y espacios rurales, y su representación como *campesinas* se trastocan en esta imagen cuando las mujeres son fotografiadas sobre la arena, porque se han desplazado para un encuentro político feminista, y con ello continúan empujando los límites narrativos delineados por el discurso dominante que las encasilla en el espacio privado de lo doméstico, y las categoriza como representantes, aunque inactivas políticamente, de una etnia. En la imagen, los cuerpos de estas mujeres se inscriben en el espacio y el territorio se imprime en ellas de un modo desobediente.

Su presencia en la foto es testimonio también de un desplazamiento discursivo (Spivak 1997, 248), a través del cual los sujetos de la imagen no solamente han dejado de responder a la representación que les asigna una posición simbólica despolitizada, sino que sus cuerpos enlazados encarnan una narrativa sobre su agencia en la producción de otras condiciones concretas de vida; es decir, afirman en la retórica visual su potencia para crear nuevos órdenes simbólicos de sublevación. En la fotografía, las mujeres performan la recreación política de otros signos, porque su presencia en la imagen y la distribución del gesto colectivo en cada mujer no obedece a las representaciones de las mujeres indígenas como vehículos y portadoras de los valores inmutables de sus etnias, o a aquellas que las perpetúan en la figura de reproductoras biológicas.

En la imagen es posible mirar la producción de un efecto de sujeto colectivo, en proceso de construir una conciencia común emergente. Las mujeres de la fotografía, conectadas por sus brazos y hombros, se ponen en escena para actuar como agentes de la “red de hebras” que constituyen sus subjetividades (Spivak 1997, 257-9). Esta fotografía, como soporte y registro de un momento crucial en la historia, hizo posible el encuentro de un tránsito histórico concreto en que fue registrada esa imagen como una huella que permanece en el presente; ¿cuáles fueron las condiciones de posibilidad que permitieron su producción, ¿qué modo de acto fotográfico la originó? ¿Qué testimonio construye el encuadre?

La nota a pie de foto remite a la existencia de un espacio político feminista que enmarca la imagen y produce un sentido, abriendo la posibilidad de imaginar diálogos, demandas y agencias de mujeres que desembocaron en una imagen que me habló sobre la historicidad resistente de procesos sociales donde los sujetos-mujeres son el eje político concreto de otras narrativas. ¿Cómo seguir el rastro de esta fotografía hacia imágenes de

mujeres urdiendo la transformación de sus condiciones materiales y simbólicas de vida? ¿Es posible hacer el ejercicio de mirar otras fotografías a la luz de conceptualizaciones elaboradas por el pensamiento feminista? Esta imagen *taypi*<sup>4</sup> es la zona intermedia donde confluyen miradas y tiempos distintos, es el área de contacto y conflicto.

Esta imagen desencadenó mi búsqueda de fotografías con potencia performativa, es decir, de imágenes que cuestionen no únicamente los modos dominantes de ver y representar a las mujeres, sino que actúen como hacedoras de otras historias, de una retórica visual de oposición y también de recreación de nuestra memoria política como mujeres-sujetos de la acción social. Según la pensadora feminista Chela Sandoval (2014, 81-7), las tecnologías necesarias para provocar rupturas y oposiciones en los lugares de la dominación incluyen mirar los puntos ciegos, desunir las formas de los significados dominantes, y realizar siempre movimientos de diferencia y oposición. ¿Cómo producir una conciencia opositiva con la mirada? Si la mirada puede ser entendida como una praxis, ¿cómo ejercitar un mirar profundo que sea opositivo?

## **2.2.- La Mujer. El arte de la contrainformación.**

El encuentro de las imágenes de Birte Pedersen me llevó por el camino del periódico *La Mujer* hacia dos de sus editoras, quienes estuvieron involucradas en la publicación durante la década de los años 80 en Ecuador. Entrevisté a Dolores Padilla y Cecilia Lincango<sup>5</sup>, investigadoras y políticas feministas que participaron en el proceso de edición de *La Mujer*; ellas rememoraron la experiencia de comunicación alternativa y popular que les condujo a la creación de medios donde se exponían vivencias y demandas comunes de mujeres de clases medias y populares y también de comunidades indígenas y afro en procesos de organización.

Sobre las fotografías de los Encuentros Feministas, ellas posicionaron la necesidad de documentar estos espacios como una manera de producir una visualidad

---

<sup>4</sup> En aymara, *taypi* es un término que significa el área intermedia, la zona de contacto entre espacios.

<sup>5</sup> Con la intención de adentrarme en el contexto histórico que enmarcó la práctica fotográfica de Birte Pedersen, realicé una entrevista a Dolores Padilla y Cecilia Lincango. Ellas me hablaron sobre lo que constituía el hacer político feminista en esos días para ellas, así como sobre las estrategias de comunicación, sus prácticas y experiencias entre los años 1987 y 1990. Sus relatos se tejen con la intención documental de Birte, y por esto conforman una parte fundamental del primer capítulo de esta investigación. Si bien no es el motivo de este trabajo de tesis, reconozco que el devenir de los feminismos en el Ecuador conllevó la transformación de las intenciones y búsquedas singulares de las mujeres organizadas en fines de los años 80, y también implicó una institucionalización de la noción de género en esferas públicas (estatales) y privadas (ONGs).

sobre la presencia pública de las mujeres que se oponía a los modos de ver hegemónicos. En las fotografías de Birte Pedersen, las mujeres se muestran performando acciones creativas y colectivas que son alegorías de un momento singular en la construcción de subjetividades críticas y de conocimientos vinculados a sus cuerpos como espacios de recreación de sus vidas.

La fotografía que inició mi búsqueda es parte del archivo personal de la fotógrafa Birte Pedersen<sup>6</sup>; fue tomada durante el tiempo en que formó parte del periódico *La Mujer*, una publicación que se produjo en Quito desde el año 1982 hasta fines de esa década<sup>7</sup> y que, en palabras de Birte, tenía motivos pedagógicos y de concientización de la mujer. Esta publicación se enmarca en la creación del Centro de Información de la Mujer (CIAM), una organización de mujeres con la intención de abordar temáticas del feminismo desde la comunicación popular, para difundirlas en otras provincias del país:

Nosotras optamos muy alternativamente por la comunicación, muy novedoso fue en ese momento abordar la temática desde la comunicación alternativa. Comenzamos por un programa de radio que tuvo muchísimo éxito. Ese programa de radio nos llevó al periódico [*La Mujer*] [...] El periódico tenía la particularidad de que lo hacíamos nosotras, unas hacían las entrevistas, otras tomaban fotos, otras hacían el diseño y la elaboración. Fue una escuela realmente. En ese momento nos interesaba muchísimo mandar a provincias, fue de los mejores logros...nos logramos contactar con un grupo de mujeres que hacían radio en Ambato, un grupo de mujeres en Cuenca, otro en Guayaquil... (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

En su proceso de documentación, para Birte era necesario “romper la idea de la imagen de la mujer de la publicidad, de los periódicos tradicionales, las revistas y la televisión...” (Pedersen 2020, entrevista personal; ver Anexo 1). Esto con el fin de mostrar la presencia de mujeres concretas en las fotografías de portada y en los artículos de *La Mujer*, desde una mirada que se oponía a la mediatización de representaciones que las objetivizan y despolitizan a través de imágenes domesticadas. Su rol como fotógrafa del grupo le permitía “escondarse atrás de la cámara para observar todo” (Pedersen 2020, entrevista personal; ver Anexo 1). Birte relata que sostener el ejercicio de documentación de estos espacios marcó su mirada extranjera y a la vez implicada en una experiencia que

---

<sup>6</sup> Birte Pedersen nació en Hamburgo (Alemania) en 1951, y vive en Quito desde 1979. Ha realizado las siguientes exposiciones: *Rocas* (2003), *Arena* (2005), *Aqua* (2005) y *Entrada al cielo* (2008), un fotolibro sobre arte funerario en el Ecuador.

<sup>7</sup> Birte narra que fue invitada a formar parte del periódico por Dolores Padilla; ella había llegado hacía poco tiempo al Ecuador en la década de 1980 y el primer número ya había salido.

ella recuerda como un espacio creativo y lúdico en el camino de producción de pensamiento político de las mujeres organizadas durante esa década.

Documentar esta experiencia desde la posición de Birte Pedersen fue un modo de oponerse a la visión difundida por medios de comunicación escritos que instalaron imágenes funcionales a la opinión pública dominante. Al mismo tiempo, su mirada se volvía hacia sí misma durante su práctica fotográfica, desafiando las narrativas visuales donde las imágenes de la mujer son *estampas* que no dan cuenta de la complejidad de sus identidades múltiples (Spence 2015). En sus fotografías, Birte sitúa a las mujeres organizadas fuera de la esfera privada, y desencadena la posibilidad de imaginar contrahistorias sobre su accionar político. Durante su colaboración en el periódico *La Mujer*, Birte concretó su “agencia fotográfica” (Spence 2015) en oposición a las imágenes permitidas de la mujer de esa época, y con ello se involucró en la producción de discursos visuales que mostraban la construcción de subjetividades divergentes. En ese sentido, Birte Pedersen se ha fundido en los acontecimientos que documenta, implicándose y escapando de la lógica del reportaje.

Entre los negativos que pude mirar de sus archivos durante una entrevista personal con ella, encontré una fotografía de la marcha de mujeres del 8 de marzo de 1987 en el Centro Histórico de Quito, además de tres imágenes del III Encuentro Feminista que se realizó en Jambelí en el año 1989. Este grupo de fotografías ubica a las mujeres en el espacio público de la movilización social, y también en los espacios recreativos como lugares de producción de pensamiento y conocimientos comunes. Los Encuentros Feministas constituyeron espacios para colectivizar las demandas compartidas y tuvieron efectos importantes en la nueva organización de los feminismos:

[...] Nos encontramos con una experiencia, de Cecilia Torres, que organizó el Centro de Acción de la Mujer (CAM), que fue en su momento el núcleo vital del feminismo en el Ecuador...Junto a ella armamos los encuentros feministas. [...] Optamos por que el año en que no hubiera encuentro feminista latinoamericano, hacíamos el encuentro feminista nacional, y entonces organizamos tres o cuatro encuentros creativos y dinámicos con mucha participación [...] De ahí nace un grupo interesante de mujeres que se llamó Acción por el Movimiento, que fue el origen de lo que luego sería un movimiento de mujeres más coordinado y organizado, que fue la Coordinadora Política de Mujeres... (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

El primer Encuentro Feminista Internacional se había realizado en el año 1981 en Bogotá, y contó con la participación de alrededor de 250 mujeres<sup>8</sup>. Este es el primer espacio en que se dialoga sobre ámbitos íntimos de la vida de las mujeres, como la sexualidad y la conciencia sobre el derecho a vivirla como una acción política. Se vincula la dimensión privada de lo doméstico -como espacio de lo femenino- con la demanda pública de participación política de las mujeres en la vida social y el cumplimiento de sus derechos fundamentales. En este contexto, el proceso de construcción de pensamientos feministas en el país empezó a cuestionar las funciones, roles y mandatos sociales hacia las mujeres como únicas cuidadoras del núcleo familiar.

Durante la década de 1980 se inaugura en Ecuador un segundo momento de la construcción de discursos feministas, marcado por la presencia de organizaciones y movimientos de mujeres de clases medias y populares, organizaciones no gubernamentales e instituciones públicas del estado que trabajan por los derechos de las mujeres. En este momento está en construcción una nueva subjetividad política de las mujeres, que a escala macro reivindica su participación, la erradicación de la violencia, y la igualdad de género en el mercado laboral. En la dimensión micropolítica, esta mirada sobre la mujer se enfocó en la politización de sus espacios privados y su sexualidad propia. Durante esta época también se amplían los imaginarios sobre la diversidad étnica; en revistas producidas por mujeres de clases medias aparecen con más frecuencia imágenes de mujeres de sectores indígenas y afrodescendientes (Goetschel et al. 2007, 21).

La irrupción de estos nuevos discursos feministas estuvo acompañada de una producción de imágenes que circularon en revistas y publicaciones que referían a los feminismos nacientes. El apareamiento de imágenes de mujeres populares, indígenas y afrodescendientes se utilizó por un lado para posicionar debates sobre las diferencias asentadas en la clase social, y por otro para producir imaginarios sobre procesos de solidaridad y fraternización entre mujeres de diversas procedencias. A estas demandas se sumaron debates sobre aspectos de la relación entre masculinidad y paternidad, y se instaló una noción del cuerpo como espacio de soberanía de las mujeres.

---

<sup>8</sup> En este Encuentro se marcó el 25 de noviembre como el Día de la Erradicación de la Violencia contra la Mujer, en memoria del asesinato de las hermanas Mirabal. La pensadora feminista Francesca Gargallo, en su texto *Ideas Feministas Latinoamericanas* (2006) narra que, a partir de este Encuentro, se hicieron visibles los conflictos entre feminismos que defendían su cercanía con partidos de izquierda, y feminismos que se posicionaban por la autonomía política radical de sus procesos.

Finalmente, este es un momento de articulación de las esferas privada y pública de la vida, marcado por la visibilización de las violencias como actos sistemáticamente cometidos al interior de los núcleos familiares. Desde la construcción de nociones críticas sobre la maternidad, se abrieron posicionamientos frente a la violencia de género. A raíz de consignas donde se enunciaba que lo personal es político, se desarrollaron campañas de comunicación y programas para la erradicación de la violencia contra las mujeres. Uno de los procesos más importantes en esta época fue la creación de las Comisarías de la Mujer, como un logro de demandas y acciones de defensa de los derechos de las mujeres (Goetschel et al. 2007, 50-6).

En el contexto regional, en Latinoamérica se buscaba construir otras formas, prácticas y modos de agruparse entre mujeres; se formaron grupos como “Las Brujas” de Medellín, el “Centro de Estudios de la Mujer” fundado por Marta Lamas, “Las Floras” en Perú, y grupos de madres y abuelas familiares de víctimas de desaparición en Argentina. Estos nuevos modos de hacer política mostraron la imposibilidad de los múltiples segmentos de la izquierda latinoamericana de responder a las demandas de las mujeres como sujetos históricos (Padilla y Lincango 2020, entrevista personal, ver Anexo 2).

Este momento de la activación política feminista en Ecuador está marcado por los debates y demandas que posicionaban la politización de la maternidad en el contexto de la crisis de los derechos humanos en el gobierno de León Febres Cordero durante los años 80, una época conocida, paradójicamente, como el *retorno a la democracia*. Este tiempo está también marcado por la feminización de la pobreza como un proceso que fue consecuencia de los flujos migratorios del campo a la ciudad en Ecuador (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2)

En varias portadas del periódico *La Mujer* se incluyeron imágenes sobre las acciones de mujeres organizadas alrededor de la resistencia a las prácticas violentas del gobierno en contra de grupos de oposición, estudiantes y activistas durante el periodo presidencial de León Febres Cordero (Fotografía 3). El cuestionamiento por la imagen de la mujer en este medio de comunicación popular y alternativo planteaba también una preocupación por el registro de demandas políticas que buscaban la defensa de derechos humanos, y que eran impulsadas por madres de personas desaparecidas. El uso de recursos visuales en el periódico provocó una identificación colectiva de las mujeres organizadas y produjo un efecto de visibilidad pública a través de este medio de comunicación (Longoni 2010, 1-23).



Para Dolores Padilla, este momento de los feminismos en Ecuador estuvo marcado por la confluencia de demandas de mujeres de clases medias y de estratos populares, así como por la búsqueda de la transformación de “las relaciones de poder que inciden en los modelos jerárquicos, autoritarios y concentradores.” (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). Por esto, la creación de espacios como los Encuentros Feministas permitían la apertura de diálogos para la producción de conocimiento feminista a través de propuestas conceptuales y metodologías que apuntaban a la autoconciencia como un ejercicio de “apropiación del lenguaje y de los espacios de la política” (Gargallo 2006, 8).

En estos encuentros se dialogó sobre violencia y trabajo doméstico, y se situó el lema “lo privado es político” como un eje de pensamiento de las mujeres organizadas. Los Encuentros Feministas fueron experiencias donde las mujeres pudieron colectivizar sus vidas íntimas, y por ello construir imaginarios comunes sobre las opresiones vividas, y una voz pública compartida:

Entonces ponemos en cuestionamiento todas las relaciones de poder que se dan al interior de la familia, de la división del trabajo, del aislamiento de las mujeres, su poca participación en los espacios universitarios. Nosotros como país, recién en el 73 se abren las puertas de la Universidad para la mujer cuando se eliminan las pruebas de ingreso (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Sobre el Encuentro de Jambelí, Birte (2020) recuerda que fue un espacio de creación y disfrute colectivo, donde no solamente se consideraba lo político público, sino los aspectos íntimos de la vida de las mujeres, su salud, sus experiencias de violencia, sus realidades concretas y situadas. En este espacio, se consiguió desarrollar metodologías alternativas que utilizaron el arte como una estrategia para abordar experiencias sobre violencia (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2). Entonces, en este momento de la historia de los feminismos en el país, se consiguió construir procesos metodológicos para reactivar la agencia de las mujeres y sus demandas públicas. Cecilia Lincango, quien participó en la producción editorial del periódico, recuerda que antes de la publicación se crearon programas de radio como medio alternativo para abordar problemas comunes sobre sexualidad, trabajo y vida familiar:

Entonces ahí empieza esta condición de irnos mirando, porque también el miedo a hablar. Por eso es que nuestro eslogan era “rompamos el silencio”. Entonces eso es fundamental recordar.” [...] “Ese programa de radio nos llevó al periódico [*La Mujer*]. Con el periódico y el programa de radio, nuestras seguidoras nos pedían que abramos un sitio donde ellas

podieran ir y pedirnos consejos y ayudas. Entonces se hacía indispensable un espacio, arrendamos un cuarto para “Los Jueves de Casa Abierta”, que nos permitían todos los jueves tocar un tema. Podíamos tener 200 mujeres y al otro día 5 o 6, dependiendo de los temas y cómo íbamos abordando desde la experiencia de cada una... (Lincango 2020, entrevista personal; ver Anexo 2)

La producción de imágenes para el periódico *La Mujer* fue un proceso crítico, que cuestionó las representaciones estereotipadas sobre la mujer y su cosificación:

Entonces esos estereotipos hasta el día de hoy marcan una forma de ser, una actitud, cómo actuar, para las mujeres de clase media en general. Entonces cuestionar esos modelos y estereotipos, esa alienación que a través de la imagen tenemos de la mujer, yo creo que fue una de las grandes causas de nuestra época (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

La singularidad del periódico *La Mujer* es que puso en marcha una práctica de mirada oposicional, porque cuestionó no solamente los modos de ver y las representaciones hegemónicas sobre las mujeres, sino que también produjo una conciencia crítica sobre el lugar de las imágenes en la configuración de una retórica visual feminista:

Había revistas que marcaron en América Latina toda una formación de jóvenes, Vanidades, Buen Hogar, Cosmopolitan. Iban marcando hasta las recetas de cocina. Hogar era el ama de casa perfecta, Vanidades era la ejecutiva que empezaba a salir, la doctora (profesional), la Cosmopolitan era ya la atrevida, audaz, la que provocaba, la seductora (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Con esta reconstrucción mínima de las acciones políticas y pedagógicas que fotografió Birte Pedersen durante los encuentros y las movilizaciones que documentó, pude acercarme a las imágenes donde registró procesos y acciones de resistencia y sublevación de las mujeres para mirar su potencia enunciativa.



Fotografía 2) Movilización 8 de marzo| Centro Histórico de Quito, 1987



(Fotografía 3) Portada *La Mujer*, No. 13, marzo, 1987

En la Fotografía 2 un grupo de mujeres se sitúa en una calle del Centro Histórico de Quito durante la movilización del 8 de marzo de 1987; la foto apareció en el No. 13

del periódico *La Mujer*. Dolores Padilla, miembro del grupo editorial del periódico, recuerda que fue a partir de la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer de 1975 realizada en México -en una época atravesada por los estragos de las dictaduras y por la formación de diversos movimientos y grupos de izquierda-, cuando empezaron a surgir diversas organizaciones de mujeres y se conmemoró por primera vez el Día Internacional de la Mujer. En el contexto internacional, se conformó en 1979 la Convención sobre la Eliminación de toda forma de Discriminación contra la Mujer (CEDAW):

Yo creo que en 1975 Naciones Unidas convoca al Encuentro Mundial de Mujeres en México, eso marca un hito, se revolotean las palomas. Se termina la gran convocatoria, que fue dirigida por un hombre, eso sí me acuerdo; aquí en el país hubo gran conversación sobre quiénes iban a representarnos. Esa conferencia marcó una agenda sobre desarrollo y participación. Se remueve todo y empiezan a surgir diversas organizaciones de mujeres, como el Frente de Promoción de la Mujer, el concepto fundamental era promocionar a la mujer, hacerla visible. Se celebra por primera vez el día de la Mujer (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Lo primero que convocó mi mirada en esta imagen (Fotografía 2) es la mujer que camina a contracorriente, en dirección opuesta al grupo de mujeres que están de pie frente a la cámara. Después, observé el gesto de una mujer ubicada en la primera línea, que levanta su mano tal vez indicando una pausa, en signo de espera. Ella usa gafas oscuras y mira hacia su costado. Gracias a este gesto llegué a la mirada de la única mujer que con claridad mira hacia la cámara: está ubicada hacia el lado derecho de la imagen y alrededor de su cuello usa una bufanda.

Si pensamos el espacio físico como una construcción que producimos mientras lo habitamos y transformamos, esta fotografía me provocó la sensación de que el flujo de las mujeres dibujan su presencia colectiva en esa calle del Centro Histórico de Quito durante una fecha emblemática para las organizaciones de mujeres, disputando el espacio público a través de su aparición y apropiación de un lugar que ha devenido un sitio de memoria donde se reactivan y actualizan experiencias y narrativas visuales sobre acciones y procesos sociales de resistencia y sublevación de las mujeres en Ecuador.





(Fotografías 4,5 y 6) III Encuentro Feminista de Jambelí, 1989

La primera fotografía de esta serie (Fotografía 4) ilustró una sección del No. 22 del año 1990 del periódico, donde se reseñaba el Encuentro Feminista de Jambelí realizado en 1989. En el pie de foto se explicita que mujeres de varios sectores sociales y provenientes de casi todas las provincias del país habían estado en Jambelí, donde desarrollaron acciones colectivas que demuestran la configuración de “un nuevo sujeto social: la mujer consciente y protagonista de su propia historia” (*La Mujer*, No. 22, 1990, pp. 2-3). La confluencia de sectores medios y populares en estos espacios feministas de encuentro y autoconsciencia hizo que las gestoras de este periódico se cuestionen sobre la imagen en términos de su recepción en comunidades de mujeres indígenas, afrodescendientes y de clases populares.

En el momento del Encuentro, Birte recordó que la agenda política de las mujeres organizadas incluía las luchas y demandas por la legalización del aborto y la concientización sobre la violencia basada en categorías sexo-genéricas, raciales y de clase. Una de las preocupaciones en su proceso de documentación era la circulación y recepción del periódico; para la fotógrafa era importante incluir audiencias más amplias, que el periódico convocara a mujeres de sectores sociales diversos. Desde su reconocimiento como una mujer migrante europea de clase media, reflexionó sobre qué grupos y comunidades iban a leer *La Mujer*:



Una discusión que yo siempre llevaba cuando hacíamos el periódico es que bueno, yo soy de clase media, extranjera, pero más allá de eso teníamos que ver quiénes nos entienden, quién es nuestro público, quiénes nos ven. (Pedersen 2020, entrevista personal; ver Anexo 1).



(Fotografía 7, periódico *La Mujer*, No. 22, 1990, pp. 2)



(Fotografía 8, portada del periódico *La Mujer*, No. 22, 1990)

Las imágenes del Encuentro Feminista de Jambelí de 1989 actúan como metáforas visuales poderosas sobre las condiciones de transformación social colectiva que las mujeres estaban construyendo con relación a sus identidades durante ese tiempo. En la Fotografía 5 varias mujeres dispuestas en un semicírculo hacen el gesto de abrazarse a sí mismas; esta imagen crea una retórica de oposición porque encarna los modos de hacer política por los que las mujeres pugnan en un momento histórico crucial en el proceso de construcción de su subjetividad política. Era un tiempo de constitución de un sujeto-mujer que al reconocerse, podía entablar diálogos y experiencias comunes, era un momento de transición desde el yo individual al nosotras colectivo (Padilla 2020, entrevista personal; ver Anexo 2).

Con la intención de contestar críticamente a los discursos e identificaciones patriarcales, basados en el paradigma de la dominación masculina, estos escenarios de interacción permitían a las mujeres crear una voz pública-colectiva. Las fotografías publicadas en el periódico *La Mujer* sobre este acontecimiento detonan alegrías colectivas tejidas en un acto fotográfico que, antes que representar o mediatizar un evento, construye una poética de registro de imágenes a contracorriente. La conexión de cuerpos



individuales y colectivos de estas fotografías también metaforizan las búsquedas discursivas de los feminismos de los años 80 en Ecuador para posicionar el cuerpo -y el derecho a su cuidado- como un espacio politizado, y las corporalidades como territorios irreductibles de la autonomía de las mujeres.

Los Encuentros Feministas de Ballenita y Jambelí (1987-1989) son recordados por sus gestoras como espacios donde confluyeron diversos sectores de mujeres; el reconocimiento de la existencia de opresiones comunes no anuló la conciencia política sobre las complejidades particulares de las condiciones de vida de las mujeres populares y rurales en ese momento de la historia. Los pactos simbólicos entre mujeres, que se encarnan en las imágenes de Birte Pedersen, no excluyen las experiencias diferenciadas según esquemas de jerarquización. Es decir, las demandas por construir a contracorriente del sexismo, entendido como un sistema de dominación institucionalizado, no buscaron silenciar los disensos, y sentaron la base para tejer un análisis feminista que considere la “la interdependencia de las opresiones de sexo, raza y clase” (hooks 2004, 33-50).

En la Fotografía 6 me impactó el primer plano de la mujer abrazándose, sus manos presionando sus hombros, sosteniendo su gesto individual en la acción performativa del colectivo. Sentí que esta foto inscribe una dimensión erótica en la imagen, entendida como un espacio que trasciende el sexo, conecta lo espiritual y lo político, y es una fuente de autoconocimiento (Lorde 2016, párr. 16-8). Audre Lorde (2016, párr. 1), pensadora de los feminismos negros, creía que “la supresión de lo erótico como fuente de poder e información” es un modo de la opresión que busca desarmar la potencia creativa de las mujeres como sujetos subalternos. En respuesta, Lorde plantea que las mujeres debemos reconectar lo erótico a todas las esferas de la vida cotidiana para politizar los afectos.

Me pareció una imagen-alegoría que habla sobre la búsqueda de colectivizar los cuidados y repotenciar la eroticidad de la vida como un gesto político para hacer frente a las opresiones, como una acción concreta de la política en clave feminista. Esta experiencia alternativa implica, para la pensadora Raquel Gutiérrez (2014, 75), una actualización de la noción de común, que pone en conflicto y tensión constante el horizonte político dominante centrado en lo público y lo estatal/universal. Esta *política en femenino* se constituye de “sistemas que están conformados por acuerpamientos locales...” y que basan su construcción en prácticas asamblearias y colaborativas de accionar político.

Los feminismos situados de comunidades indígenas, afro, y grupos sociales minorizados resignifican el cuerpo de las mujeres como el primer territorio de la defensa

de sus derechos. Me enfoco en la noción del cuerpo-territorio como aporte al feminismo comunitario territorial en la voz de Lorena Cabnal (2020, párr. 3) quien plantea que es un espacio político e histórico donde se imprimen todas las violencias y también las emancipaciones de las mujeres. Las fotos sobre las que pienso en este capítulo traen imágenes-alegorías sobre un espacio de producción de otros discursos sobre la autonomía de las mujeres como una vivencia que hace hablar a sus cuerpos a través de las imágenes. El cuerpo es el espacio donde habitamos y construimos nuestra subjetividad, y la necesidad de recuperar el potencial político del cuerpo-territorio (antes de que existiera como concepto o dentro de los lenguajes feministas) ya convocaba a las mujeres de estas fotografías.

La imagen de la Fotografía 6 me conmovió por el movimiento de las mujeres, su acción y el gesto que provocan, es una imagen que escapa a la traducción. Sus manos y sus piernas extendidas hacia el aire provocando una sensación de caída y sin embargo la conexión de sus cuerpos, que por momentos parece uno solo, provoca una sensación de desenlace, de audacia que trastoca los imaginarios opresivos sobre nuestros cuerpos. Alrededor de estas mujeres se ven las piernas de personas que se agruparon para ver ese acto, donde se expandía la existencia singular de la organización de las mujeres durante los años 80 en Ecuador.

A través de esta imagen la fotografía pasa de la detención de un momento en el tiempo a provocar la sensación de movimiento. Finalmente, le pregunté a Birte qué pasaba ahí, qué estaban haciendo esas mujeres que había fotografiado y que yo miraba sobre el suelo en una actitud plácida, vestidas con ropa deportiva, rodilleras, y con guantes blancos de box puestos. Entonces ella recordó que estos espacios de encuentro estuvieron llenos de juego, de momentos de aprendizaje a través de ejercicios y dinámicas lúdicas, de diálogos e intercambios horizontales entre las mujeres diversas que asistieron.

Las fotografías que se publicaron en el periódico *La Mujer* durante los años 1987 y 1990 en Ecuador corresponden a un momento de la memoria de la organización de mujeres en el que se construían subjetividades divergentes para la transformación de las condiciones simbólicas y concretas de sus vidas. En este contexto, la sexualidad, el cuerpo y la familia, en lugar de ser percibidas como realidades institucionales o anatómicas, empezaron a entenderse como tejidos de relaciones afectivas y políticas (Guattari y Rolnik 2006, 16). Se reacomodaron y articularon los espacios de la intimidad y los espacios públicos de las vidas de las mujeres.

La “poética del registro” (Medina 2014, 1-15) que desarrolló Birte Pedersen cuando documentó el Encuentro de Ballenita me ubicó en el rastro hacia una experiencia colectiva que luego devino en el encuentro del periódico *La Mujer*. El trazo que dejó la imagen, el archivo y el contexto de producción de las imágenes tuvo un efecto movilizador. Es posible pensar en imágenes que relaten la presencia de las mujeres en estos contextos desde una conciencia y sensibilidad sobre la importancia de la fotografía como un dispositivo de acompañamiento de procesos de resistencia. Las sublevaciones que ocurren en el cruce entre demandas macro y micro políticas se han registrado en estas fotografías desde poéticas visuales que se contraponen a las miradas dominantes que domesticarían las imágenes e imaginarios sobre las mujeres.

La mirada cargada de intuiciones puede revelar contenidos no visibles en el campo de lo visual, contruidos por significados, lenguajes, memorias y experiencias intersensoriales. La movilidad de las imágenes de Birte muestran que la producción de sus fotografías fue una experiencia más afectiva de documentación; ella veía desde su condición de extranjera migrante, y esa *desterritorialidad* de su mirada (Didi-Huberman 2013, 18) producía un acercamiento sensorial más sensible tal vez, por eso la plasticidad de sus fotografías. Esta distancia de la mirada, una condición de exilio que causa la migración de las imágenes, humaniza y anima los gestos de las mujeres que aparecen en las fotos de Birte Pedersen. Esta contradicción entre estar implicada y a la vez lejana produjo la dinámica de sus imágenes para el periódico *La Mujer*.

La mirada de Birte en el contexto de la producción del periódico se aleja de los usos que dio la antropología, y en general la práctica científica, a la fotografía, es decir que sus imágenes dejan de expresar el paradigma de *ver a otros* como un modo de dominación y designación violenta a través de la identificación fotográfica. La “plenitud analógica” a la que se refirió Barthes (2009, 14), como el poder de la fotografía para replicar la realidad, funciona desde la mirada de Birte en un sentido inverso, porque es su mirada documental, bastante despojada de lenguajes y discursos, la que hace posible la producción de estas imágenes y su poética sobre la formación de un nuevo sujeto mujer.

Walter Benjamin (2011, 8) se refirió a ciertas imágenes fotográficas que pueden mostrar una cercanía *audaz e inmediata*, al mismo tiempo alejada de la erudición científica y próxima a la intimidad de lo fotografiado. Esto es lo que veo en la práctica fotográfica de Birte, en sus imágenes. El doble régimen de estas fotografías, es decir la relación dialéctica de tiempo que establece y la producción del espacio interpretativo, flexible e inacabado que crea, hizo posible el movimiento de la memoria como una acción

activada desde el potencial performativo de los actos fotográficos de su autora, en confluencia con su circulación a través del periódico *La Mujer*.

Las imágenes muestran la potencia creativa de la fotografía en la construcción de narrativas sociales y subjetividades disidentes de las mujeres durante esa época. Estas fotografías dan corporeidad al tiempo de esas resistencias. La relación de estas imágenes funde tiempos heterogéneos en la recreación de relatos hecha a contracorriente del tiempo cronológico de la historia. Tejer las fotografías y las narraciones sobre su contexto de producción en un montaje visual y testimonial deviene en un corpus visual generador de conocimientos. La intersección de imágenes, temporalidades y gestos de la insumisión de las mujeres que aparecen en el trabajo fotográfico de Birte Pedersen, forman un montaje con el efecto de un *caleidoscopio* (Didi-Huberman 2011, 211) que refigura la memoria colectiva sobre la organización feminista en el Ecuador.

Las gestoras de este periódico feminista fueron entrevistadas por ser las gestoras de este proceso de comunicación, quienes fueron parte de un momento crucial en la construcción de nuevas subjetividades desde la agencia de las mujeres organizadas en el Ecuador; de ahí la importancia de conservar sus relatos tejidos con las imágenes que analizo. Sin embargo, y aunque no sea el motivo fundamental de este trabajo de investigación, es necesario reconocer que muchos de los modos de la organización feminista que se incubaron en esos años devinieron en formas institucionalizadas de comprender y gestionar la cuestión de género. Desde el manejo público-estatal y también desde organizaciones de cooperación internacional que viabilizan –y en muchos casos también imponen veladamente- políticas de género direccionadas por grupos y corporaciones de tipo transnacional privado, el asunto de género no ha estado exento de instrumentalización.

La teórica feminista Francesca Gargallo (2006, 9) establece que, desde la década de 1990, el feminismo latinoamericano sufrió la desacreditación del activismo como instrumento de conocimiento de la propia realidad y del cambio democrático; de ahí tal vez surgió el camino hacia la institucionalización y estatización del género. Además, hace una crítica a la categoría *género*, por considerarla vulnerable de utilizarse en función del capital que circula en esferas estatales y en ONGs de carácter neoliberal a través de programas y proyectos de tipo económico y social principalmente.

En oposición a las corrientes hegemónicas del feminismo blanco-occidental y liberal -que centran su discurso y demandas en la igualdad de derechos y oportunidades, y al mismo tiempo invisibilizan las realidades concretas de mujeres históricamente

minorizadas, convirtiéndolas en objetos receptores de sus políticas-, los feminismos en plural, aquellos con contenidos heterogéneos, afirman y refuerzan el vínculo entre la práctica y la teoría para amparar a los movimientos de la amenaza institucionalizante del estado y de las ONGs que gestionan los asuntos de género desde una mirada neoliberal y privatizadora de la vida.

Finalmente, este devenir muestra que las apuestas políticas de los feminismos en plural son diversas, y deben comprenderse desde la multiplicidad de sus experiencias situadas. En esta investigación he tratado de mirar y enfocar cuáles eran las imágenes inscritas en discursos opositivos sobre la subjetividad de las mujeres, en particular aquellos producidos en el contexto de la publicación del periódico *La Mujer*. Al mismo tiempo, considero que los feminismos situados territorialmente han provocado críticas sensibles y agudas sobre los riesgos de la institucionalización del género. Estos feminismos también han buscado rearmar teóricamente este término, para demandar algo más que su asimilación a la esfera institucional del estado o a la dimensión asistencial de las ONGs. Una mirada crítica nos exige considerar estos posicionamientos porque condicionan aquello que es construido desde la práctica de mirar y registrar como procesos y experiencias de oposición a los regímenes de visión dominantes.

En este capítulo he intentado recorrer el camino a contracorriente de una imagen que hizo posible para mí regresar a la memoria de acciones políticas colectivas de mujeres organizadas en el Ecuador. Además de seguir la trayectoria de una imagen hacia un fragmento en la historia de la organización de las mujeres en el Ecuador, he explorado el ejercicio de traer imágenes del pasado para construir un montaje fotográfico y testimonial sobre las condiciones de producción de una visualidad opositiva a las fuerzas de la hegemonía visual en el contexto situado de los procesos de resistencia de grupos feministas durante la década de los años 80. Considero que fue un momento en que las formaciones políticas feministas produjeron discursos que tienen resonancias hasta nuestros días.

Interrogar a las hacedoras de imágenes e imaginarios sobre los motivos de una fotografía y las intenciones detrás de los actos fotográficos fue regresar a los recuerdos, los afectos y los detalles fugaces que atraviesan estas fotografías. Esto me llevó a una reflexión a partir de imágenes del pasado sobre la importancia y la necesidad de impregnarse de la memoria de estas resistencias. Encontré estas imágenes como fragmentos e intenté entretejer imágenes y testimonios sobre un proceso de oposición y

creación política, donde los gestos encarnan la experiencia de construir una subjetividad divergente de las mujeres como agentes políticos históricos.

Las fotografías que miré en el archivo de Birte Pedersen durante su tránsito por *La Mujer* me afirmaron sobre la existencia de imágenes que atraviesan temporalidades y espacios discontinuos para irrumpir en el tiempo lineal y trastocarlo. Sus imágenes migraron y la visualización como un ejercicio de memoria hizo posible para mí el encuentro de un espacio político de imaginación y contrainformación: el periódico *La Mujer*. Las fotografías como territorios abiertos a la imaginación, exploración y reinterpretación de sus sentidos provocaron mi deriva hacia experiencias de resistencia y sublevación sobre las que era posible construir una memoria oposicional.

Transitar desde la intuición de unas imágenes hacia su potencia performativa para producir relatos visuales donde el entramado de miradas que involucra un acto fotográfico, y la resistencia en el tiempo de las imágenes, movilizan otras memorias sobre la organización de mujeres en espacios de sublevación. Mirar la disposición de los cuerpos y los gestos de las mujeres en las fotografías de Birte Pedersen para el periódico *La Mujer* implicó cuestionamientos sobre la posibilidad de resituar las imágenes que nos resuenan en el presente que habitamos, como una práctica de la mirada que se aparta de la representación, un ejercicio de visión y significación dominante, para acercarse a la potencia de las imágenes de crear otros relatos posibles sobre la presencia de las mujeres en el accionar político de la transformación social.

## Capítulo Tercero

### Otras retóricas de la imagen: contranarrativas del levantamiento popular e indígena de octubre de 2019 en Quito

#### 3.1.- Breve contextualización del levantamiento

La reflexión que sigue surge del deseo de analizar, desde una mirada crítica, varias imágenes fotográficas producidas en el contexto del levantamiento indígena y popular de octubre de 2019 en el Ecuador, que se produjo a raíz de la declaratoria del Decreto Ejecutivo 883. Este documento establecía un ajuste económico programado por el Fondo Monetario Internacional, que en términos generales imponía la suspensión de subsidios a los combustibles, medida que inicialmente causó el rechazo de un sector amplio de transportistas quienes se manifestaron paralizando el servicio y expresando su descontento cerrando varias vías y carreteras del país. Hacia los primeros días del mes de octubre de 2019, representantes de este gremio llegaron a un acuerdo con el gobierno nacional y reanudaron sus actividades. Sin embargo, el movimiento indígena, encabezado por las dirigencias de la CONAIE ya había iniciado movilizaciones en todo el territorio nacional.

Según la información recabada por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH)<sup>9</sup>, estaba en desarrollo un proceso de diálogo entre el gobierno nacional y varios sectores de la sociedad civil desde junio de 2017, con el fin de elaborar medidas de carácter económico para paliar los efectos de la crisis que atravesaba el país. Sin embargo, esta iniciativa no habría llegado a buen término:

La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) habría tomado parte en dicha iniciativa, integrando las comisiones sobre tierras y territorios, educación, justicia indígena, agraria, agua y amnistía. Tras las negociaciones entre Ecuador y el Fondo Monetario Internacional (FMI) para la concesión del crédito denominado Servicio Ampliado (SAF), la CONAIE evaluó negativamente los avances alcanzados por el gobierno en materia indígena y, el 23 de agosto de 2019, decidió dar por finalizado el diálogo y el inicio de una movilización nacional progresiva en rechazo a las políticas económicas del Estado. Esta movilización se había programado para el 9 o el 14 de

---

<sup>9</sup> Con el fin de contextualizar los acontecimientos vividos durante el levantamiento de octubre de 2019, he utilizado varios segmentos del Informe presentado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos después de la visita realizada a fines de ese mes. No desconozco que esta visión institucional pueda tener modos sesgados de presentar los eventos a pesar de su tono imparcial; sin embargo, considero que se realizó el esfuerzo de recabar testimonios de la heterogeneidad de actores y grupos sociales presentes, lo cual aporta a una comprensión más integral del levantamiento. Además, hasta el momento de la redacción de este trabajo no había sido presentado un informe oficial de parte de las instituciones del Estado que ofrezca datos e información clara sobre los efectos de las acciones policiales frente al levantamiento.

octubre, pero dado el contexto se activó definitivamente el martes 1 de octubre, cuando el presidente de la República anunció una serie de medidas vinculadas a un ajuste económico en el país. (CIDH 2020, párr. 34).

En el contexto de la paralización de transportistas que inició el jueves 3 de octubre de 2019, varias organizaciones del movimiento indígena, a través de sus bases y dirigencias de la CONAIE, expresaron su rechazo e indignación frente a las medidas económicas anunciadas por el gobierno nacional. Adicionalmente, manifestaron su apoyo a los transportistas que habían cerrado carreteras en las principales ciudades del país. En los días que siguieron, las comunidades de base y representantes de las más altas entidades indígenas del país anunciaron el levantamiento en Quito y otros sectores del país. (CIDH 2020, párr. 35).

Durante esta revuelta política sin precedentes en nuestra historia reciente, comunidades de la Sierra y la Amazonía se movilizaron a la capital y llegaron principalmente al parque El Arbolito -espacio de memoria donde se han producido varias e importantes rebeliones indígenas desde inicios del siglo XXI-. Las dirigencias indígenas y sus bases exigían la derogatoria del Decreto Ejecutivo 883, bajo las consignas “Fuera el FMI” y “Abajo el paquetazo”, porque las medidas programáticas que imponía afectaban las economías precarias del campo y la ciudad. Desde el 4 de octubre de 2019, la presencia de dirigencias indígenas y sus comunidades de base se hizo sentir con fuerza en El Arbolito y los alrededores del parque, transformando el espacio en un sitio donde se actualizaron sus resistencias históricas.

Conforme el transcurso del levantamiento, creció la intensidad de la respuesta policial dirigida desde el Ministerio de Gobierno y el Ministerio de Defensa del gobierno nacional. La represión a las personas manifestantes por parte de agentes de la policía fue a todas luces desproporcionada, y quienes acompañamos las acciones de resistencia de las comunidades autoconvocadas pudimos atestiguar y sentir la violencia utilizada. El día que recuerdo como el momento de mayor represión fue el viernes 11 de octubre de 2019. Apenas minutos después de que se anunciara un supuesto diálogo entre representantes de las dirigencias indígenas y del gobierno nacional, y mientras miles de personas esperábamos noticias a las afueras del edificio de la Asamblea Nacional, las fuerzas policiales arremetieron contra la población desarmada, utilizando gas lacrimógeno, balas de goma, tanques y agentes químicos.

Este acontecimiento estuvo antecedido por la exposición de discursos oficiales desde el gobierno nacional en que se referían como “terroristas” a todos los manifestantes,



sin ninguna diferenciación de los diversos grupos y actores sociales presentes en el espacio del levantamiento. Asimismo, “los pueblos indígenas también denunciaron, en sus testimonios a la CIDH durante la visita, expresiones racistas y de discriminación, tanto por parte de actores políticos como una parte de la prensa.” (CIDH 2020, párr. 20). La disputa discursiva en distintas esferas mediáticas configuró el campo visual y comunicativo que siempre estuvo en tensión durante los días que sucedió el levantamiento.

Según testimonios recogidos por la CIDH, alrededor de 30 periodistas de medios tradicionales y comunitarios habrían sido agredidos por miembros de la policía, y en muchos casos se les forzó a la destrucción del material registrado durante los días del levantamiento (CIDH 2020, párr. 19). Además, se registraron alrededor de un centenar de testimonios sobre amenazas, hostigamiento, ataques físicos y detenciones arbitrarias contra periodistas, impidiendo así su ejercicio de cobertura y comunicación de las diversas expresiones del levantamiento. Estas acciones que atentaron contra el derecho a la libertad de expresión incluyeron también allanamientos, suspensión de transmisiones y bloqueos de sitios web (CIDH 2020, párr. 43).

Si bien se ha reconocido la presencia de grupos cuya procedencia no se ha identificado hasta el momento, y que realizaron acciones coordinadas de ataque contra edificios institucionales y de medios de comunicación, las narrativas estatales utilizaron lenguajes e imágenes que apelaron únicamente a la “destrucción” causada por todos los manifestantes que habrían sido manipulados por actores y grupos políticos que buscaban la desestabilización del gobierno. Lenín Moreno llegó a utilizar la expresión “zánganos” para referirse a los grupos de manifestantes, que habrían estado actuando, sin distinción alguna, bajo la dirección de grupos de oposición política que buscaban derrocar su gobierno.

Es decir, los discursos oficiales sobre el levantamiento invisibilizaron la presencia de comunidades y dirigencias indígenas autoconvocadas que se apropiaron de un espacio de resistencia para exigir legítimamente que sus demandas sean consideradas. En este objetivo fue clave el accionar de medios de comunicación tradicionales que hicieron eco y difundieron una discursividad discriminatoria y excluyente que minusvalora la capacidad organizativa autónoma de la sociedad civil, y particularmente de las comunidades indígenas.

Los modos dominantes de mediatizar el levantamiento de octubre de 2019 se basaron en miradas estáticas que reprodujeron relatos sobre acciones de resistencia

centradas únicamente en las respuestas a la represión estatal. Los medios de comunicación tradicionales, en ocasiones representados en las figuras singulares de ciertos periodistas de canales de televisión o de la prensa escrita, constituyeron un entramado hegemónico de difusión que promovió una mirada inscrita en discursos propios de la privatización de la vida. En muchos casos las acciones de resistencia de las comunidades fueron criminalizadas en estos medios de comunicación tradicionales, especialmente desde la televisión nacional pública y privada.

Estos modos de mediatización hegemónica respondieron a los intereses de sectores que reprodujeron el discurso propio de un estado corporativo. En palabras de la teórica feminista Rita Segato (2014, 60), este estado responde a intereses de carácter estatal-corporativo que se inscriben en los modos del capital privado y promueven una narrativa sobre la permanencia del estatus quo y la minorización de la vida de sectores subalternos. En este sentido, los medios de comunicación dominantes no se ocuparon de promover reflexiones y diálogos críticos entre actores de un momento crucial de la historia política reciente; al contrario, estigmatizaron la presencia indígena en el parque El Arbolito, acusaron a las dirigencias de actuar desde la manipulación, tildaron de carácter partidista la acción del levantamiento, y rechazaron la presencia de mujeres que llegaron con sus comunidades al espacio de El Arbolito durante esos días de agitación política.

En el contexto del levantamiento indígena y popular de octubre de 2019 en Ecuador, surgieron cuestionamientos sobre las imágenes fotográficas que se produjeron y distribuyeron en diversos circuitos mediáticos; también surgieron pugnas y disputas sobre los discursos y representaciones que estas imágenes generaron en distintos espacios. Al acompañar y documentar fragmentos del levantamiento surgió mi interés en reconocer imágenes subalternas, minorizadas, fotografías que con su presencia mostraban la ausencia de visualidades sobre las acciones que no están ubicadas en el primer plano de la resistencia, sobre espacios feminizados y tradicionalmente invisibilizados que, sin embargo, sostienen las sublevaciones. Percibía que se dejaba de lado a las hacedoras de otros relatos sobre la agencia de las mujeres en experiencias de resistencia.

### 3.2.- Disputa de visualidades en el espacio de la sublevación

La experiencia del levantamiento fundía imaginarios sobre la protesta, como acto macropolítico de enunciación de demandas sociales, con imaginarios sobre el levantamiento visto desde los bordes, desde espacios cotidianos, micropolíticos, que escapan del encuadre de primer plano; desde prácticas que construyen los anclajes con procesos político-públicos. En el parque El Arbolito, los movimientos cotidianos de resistencia de las comunidades trazaron espacios micropolíticos de sublevación y reconfiguraron el parque como un sitio de memoria política e histórica en un territorio formado por flujos de corporalidades en resistencia.

En este escenario, emergieron imágenes del estallido y el malestar social, fotografías sobre las jornadas de levantamiento, los modos de organización, y las dinámicas de resistencia sostenidas por dirigencias indígenas, y por diversas organizaciones sociales y colectivos independientes que se vincularon para sostener la sublevación política. Se registraron y circularon por redes sociales y medios de comunicación muchas imágenes fotográficas que posicionaban relatos alrededor de la insurrección que fue violentamente reprimida durante once días por el gobierno ecuatoriano a través de su aparato estatal de control. Una narrativa dominaba en las imágenes: se presentaba el levantamiento a través de una visualidad construida por acciones y gestos donde predominan los signos del manifestante hombre y del agente policial violento. ¿Qué imágenes están ausentes en esta economía visual?

La teórica sobre visualidades andinas Deborah Poole (2000, 16) recuerda el pensamiento de Roland Barthes con relación a los signos visuales de la retórica de una imagen fotográfica, y nombra la importancia de involucrar la imaginación sensorial con la ideación política. Utiliza el término *economía visual* para pensar las imágenes visuales como “parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos”. En este sentido, durante los días del levantamiento de octubre de 2019 se produjeron imágenes que circularon en espacios mediáticos dominantes, en redes sociales, y también en circuitos subalternos de visualidad, y con esto se conformaron economías visuales y contrarrelatos sobre el levantamiento que se distribuían por fuera del radar del ojo del poder, algo que la autora relaciona con el perspectivismo cartesiano como patrón de mirada (29), que centra la visión en el sujeto-espectador externo y ajeno a lo que mira.

Si bien muchas acciones fueron posiblemente cooptadas y desvirtuadas por actores y grupos político-partidistas en el devenir del levantamiento, la trayectoria de esta acción política múltiple estuvo formada por un tejido de gestos de sublevación que se

opusieron a los cálculos pragmáticos de los sectores corporativos que encarnan y difunden sus discursos a través de medios de comunicación hegemónicos. En oposición, desde circuitos alternativos de contrainformación y fotografía documental se intentó abarcar un panorama más amplio sobre el escenario del levantamiento; y aunque se reprodujeran modos de mirada que privilegian la presencia de manifestantes en momentos de protesta explícita, también se abrieron espacios a las miradas descentradas y sensibles a las experiencias más íntimas del levantamiento de octubre de 2019.

En oposición a las miradas estigmatizantes, acríicas y discriminatorias de los medios de comunicación hegemónicos, se produjo una ebullición de prácticas independientes y de carácter micropolítico que transformaron el espacio en una zona de encuentro, una zona *taypi* donde convergieron intenciones y búsquedas políticas que se ubicaron en los bordes de la oficialidad estatal y del cálculo partidista. La dimensión móvil del parque El Arbolito, entendido como un lugar de memoria y también un núcleo estratégico y simbólico del levantamiento, permitió la organización de acciones de resistencia y demanda política. Finalmente, allí se formó un tejido de colaboraciones y cooperaciones de colectivos y sectores independientes, que resignificaron los modos de asociatividad civil y ciudadana durante esos días.

Gracias a esta condición móvil y fronteriza del espacio de El Arbolito, otras prácticas de producción fotográfica fueron posibles durante el levantamiento, porque el proceso de resistencia desbordaba la capacidad de representación de los medios oficiales e institucionales de comunicación. Frente a un modo de ver que plantea lo indio en “términos de una identidad rígida” o del “discurso ficticio de la hibridación” existe aquello que Silvia Rivera (2010, 7) nombra como *ch'ixi*. Lo *ch'ixi* construye una “imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superado y englobante” (7).

El espacio del parque El Arbolito y los alrededores se reconfiguró entonces como una zona *ch'ixi* durante el levantamiento popular e indígena, porque gracias a los desplazamientos, gestos y acciones de resistencia que vinieron de la heterogeneidad social y política de grupos y personas autoconvocadas y organizadas en este sitio para sostener una resistencia autónoma y legítima, se rearmó un espacio de sublevación que se planta nuevamente en la memoria desde la polifonía de voces y gestos que habitaron y se apropiaron de El Arbolito durante esos días de octubre de 2019.

Durante el levantamiento, que finalizó con un proceso de diálogo político inédito en la historia reciente de Ecuador -el diálogo terminó con la derogatoria del Decreto 883,

una simbólica victoria para el movimiento indígena, aunque luego siguieran conflictos técnicos y políticos que hicieron complejo sostenerla-, fue clave la demanda de las comunidades indígenas de que los medios de comunicación hegemónicos transmitan *lo que sí estaba ocurriendo* en El Arbolito; acusaron a periodistas de medios tradicionales de representar a las comunidades y sus dirigentes como sujetos de violencia.

Quienes exigieron esto sabían que las imágenes y los relatos visuales sobre un momento de la historia como el que vivíamos, podían reproducir las narrativas que estigmatizan su presencia en el levantamiento social entendido como un proceso histórico de sublevación. Sin el ánimo de provocar una lectura sin matices sobre esta movilización, entiendo que la composición de los sectores que se levantaron no es homogénea políticamente, y responde a jerarquías internas y modos de gestión propios; sin embargo, esta demanda a los medios de comunicación hegemónicos significó un gesto de resistencia común que atravesó la producción de visualidades alrededor del levantamiento. El cuestionamiento crítico de las dirigencias y las comunidades sobre los modos dominantes de representación asumió una forma de acción que se reflejó en la proliferación de imágenes fotográficas tomadas con celulares y publicadas en redes sociales.

Durante estos días de octubre de 2019, las comunidades indígenas, desde agencias individuales y colectivas buscaron revalorizar la visión de sus *sí mismxs fotografiadxs* frente a sus interlocutores. El lugar central de la imagen durante el levantamiento de octubre mostró el deseo de crear y proyectar una visualidad autónoma en *primera persona colectiva*<sup>10</sup>. En este contexto, gestado durante los días de levantamiento, se confrontaron “las representaciones propias de la historia de dominación y sus sistemas de signos”, lo que provocó “desplazamientos discursivos”, es decir tránsitos de sentidos y narrativas sobre la presencia de comunidades manifestantes que incorporaron contenidos alternativos en la recreación de la conciencia colectiva y la autoconciencia política de los sectores subalternos durante las movilizaciones (Pequeño 2007, 106-7).

---

<sup>10</sup> En aymara, la palabra *jiwasa* designa la primera persona colectiva, es un nosotros a la vez singular y plural. Recordé este término al pensar que durante el levantamiento se percibía en El Arbolito la dimensión colectiva de las resistencias históricas de las comunidades. Si bien éstas no pueden entenderse sin comprender la multiplicidad de actores que participaron en el levantamiento, durante esos días construyeron acciones y experiencias de sublevación como un proceso que es imposible pensar por fuera de un tejido político común.

La predominancia de una mirada de *primera línea*, que registró imágenes heroicas o *virilizantes*, no impidió que se produjeran visualidades periféricas, imágenes de los bordes que se resisten a la mediatización y ese es su valor. Me interesa indagar sobre imágenes que convocan, generan y movilizan imaginarios alternativos sobre el levantamiento popular e indígena de octubre de 2019. ¿Qué tipo de imágenes e imaginarios se registraron y circularon sobre el levantamiento? ¿Cómo se producen y se distribuyen estas imágenes? ¿Cómo se construyen economías visuales alrededor de estas imágenes? ¿Cómo se distribuye el poder de la representación, y qué imágenes del levantamiento social legitimamos para construir nuestra memoria colectiva?

Tomar posición frente a las imágenes de octubre de 2019 significa asumir una postura frente a los cuerpos que habitan las fotografías, espacio donde se depositan y se movilizan sus gestos y miradas de sublevación. Asumir un posicionamiento también exige situarnos críticamente frente a las miradas que se ejercen sobre esos cuerpos. Hay imágenes ausentes y ausencias en las imágenes que no pueden traducirse en lenguajes visuales o narrativos, y esa es justamente su forma de resistencia. Solamente se puede imaginar estas ausencias al recorrer los bordes de las imágenes que sí se registraron, podemos recordar cómo olía algo que vemos como fragmento en una fotografía, cómo se sentía al tacto o al gusto. Recuperar la dimensión corpórea y tangible de las imágenes implica hacerse cargo de la subjetividad propia como sujetos de mirada, y del proceso de conocimiento fotográfico desde la percepción y la emoción que atraviesan la producción de una imagen (Rivera Cusicanqui 2015, 311).

En este ejercicio de reconstrucción fotográfica, me moviliza el deseo de practicar una mirada sobre el levantamiento social de octubre de 2019 que se enfoque en el valor interpretativo de las imágenes de la sublevación como fragmentos que potencian otras trayectorias de la memoria colectiva. La distancia crítica de esta posición frente a las imágenes que nos son familiares sobre el levantamiento, permite situar en contraposición los cuerpos en espera, los cuerpos en diálogo, los cuerpos en co-labor, con el fin de visitar así la potencialidad política y performativa de otros gestos, de otras miradas, de narrativas alternativas. Si se entiende la imagen como una zona de encuentro *-taypi* en aymara- donde se tocan el deseo de memoria y la significación, las fotografías de la sublevación de octubre de 2019 son documentos visuales que nos ubican frente al tiempo de una revuelta que reactualiza los significados de la memoria colectiva sobre las resistencias indígenas.

Quise explorar imágenes que contraríen la pose y convoquen los gestos políticos que, en el contexto de las representaciones públicas del levantamiento, corren el riesgo de ser invisibilizados dentro de regímenes dominantes de visualidad, que reproducen modos hegemónicos de construir y circular imágenes e imaginarios del levantamiento. ¿Frente a estas imágenes, cómo develar otros gestos como herramientas para una práctica descolonizadora de la mirada? ¿De qué modo construimos mecanismos para descentrar la mirada hacia las acciones que revelen otras maneras de habitar y reconocer la acción política, los otros gestos políticos de la sublevación?

Las imágenes producen relatos comunes y también disputas de memoria. ¿Dónde están las fotos y los relatos de los actos de resistencia, cuidado y oposición política donde las mujeres fuimos el sujeto político concreto en el levantamiento de octubre de 2019? ¿Dónde están las imágenes sobre el levantamiento que fueron documentadas por fotógrafas que desalinearon su mirada de la primera línea? Finalmente, esto me produce un cuestionamiento sobre quiénes se hacen con los poderes de la representación y la narración de un levantamiento, y cuáles son las imágenes que legitimamos para construir las visualidades donde se asientan nuestras memorias colectivas. ¿Qué voces fotográficas buscamos para recrear nuestros relatos sobre octubre de 2019?

A pesar de que existen narrativas alternativas y descentradas de los relatos visuales dominantes, hay modos de representar los levantamientos sociales que se imponen porque son funcionales a regímenes de mirada patriarcal que se inscriben en modos capitalistas y también anticapitalistas. En medio de la ebullición de imágenes fotográficas, mi interés fue buscar narrativas visuales donde las mujeres actúan como el eje político concreto de los procesos de resistencia y movilización social durante octubre de 2019. Imagino la posibilidad de entablar correlatos y diálogos posibles entre fotografías, y posibles conexiones que vinculen las imágenes a través de gestos y miradas de insurrección de mujeres que se levantaron frente al poder.

Durante los once días en El Arbolito, los espacios de insumisión frente al poder se transformaron conforme los flujos de manifestantes ocupaban y producían territorios móviles de resistencia; allí ocurrían acciones de insumisión distanciadas de las expresiones y acciones públicas y de la intensidad de la primera línea, y más cercanas a la construcción de cuidados colectivos que se tejieron entre la multiplicidad de actores que participaron del levantamiento. Si bien los imaginarios sobre la resistencia privilegian la dimensión pública del rechazo político, en el contexto del levantamiento de octubre de 2019 surgieron modos y gestos de sublevación que produjeron espacios micropolíticos de

insurrección ligados al hacer cotidiano y registrados desde miradas periféricas, descentradas de la *primera línea*.

Más allá de las políticas de representación, me incliné a explorar en las imágenes *aquello que es puesto en acto* por las mujeres en las fotografías sobre octubre de 2019, donde la corporeidad de sus resistencias se muestra en gestos de sublevación que hablan de la organicidad política que sostuvieron durante el levantamiento. Sobre las mujeres indígenas se expresó el racismo y clasismo que atraviesa los modos de ver de las sociedades blanqueadas de clases medias de la capital y otras ciudades del país. Frente a esto, su presencia en los espacios de cuidado, colaboración, preparación de alimentos y resistencia con sus cuerpos habla de sus luchas sostenidas históricamente, de sus demandas de condiciones de vida donde se reconozca de modo material y simbólico el rol y la función fundamentales que cumplen.

Las narrativas que abren estas fotografías corresponden al cruce entre producción visual y toma de conciencia, activando una imaginación y memoria particulares donde las mujeres actúan como agentes de transformación social. Las imágenes fotográficas que presento a continuación, y el relato sobre sus contextos de producción durante el levantamiento de octubre de 2019, movilizan múltiples sentidos y posibles lecturas, y materializan contrapoderes que ponen en crisis las jerarquías y hegemonías visuales impuestas por la mirada dominante. Las “subjetividades disidentes” que irrumpen en las imágenes muestran la potencia micropolítica de “sostener el malestar” (Rolnik 2019, 14), generando procesos de subjetivación que introducen diferencias, rupturas y cambios. ¿Qué imágenes se descentran de la visualidad de primera línea? ¿Dónde y cómo estaban ubicadas otras corporalidades colectivas cuya presencia era de *menor intensidad* que la presencia de los actores de la primera línea? ¿Qué pueden provocar estas fotografías?

### **3.3.- Los desplazamientos de mi memoria**

Mi proceso documental es parte de esta investigación porque mirar críticamente los modos de ver propios es una práctica que demanda implicarse en lo que es observado, y al mismo tiempo preguntarse sobre las imágenes y los discursos asumidos como naturales. ¿Con qué ojos miré el levantamiento de octubre de 2019? Pensar posibles respuestas me llevó a mis fotografías. En mis imágenes descentradas de la primera línea encontré afectos que me habitaron durante los días de levantamiento. Por esto, arranco desde el deseo de explorar la posibilidad de deconstruir la propia mirada, para hallar imágenes que hagan incisiones en el tiempo que transcurre, y permitan explorar otras



condiciones narrativas en el campo de lo visual para construir una memoria colectiva contrahegemónica.

Decidí salir todos los días que duró el levantamiento para colaborar en las acciones de las organizaciones y colectivos sociales autoconvocados, que nos vinculamos en el deseo de encontrarnos en sitios comunes de las resistencias. Muchas mujeres nos habíamos involucrado en la preparación de alimentos, la organización de donaciones; otras se concentraron en espacios de cuidado de wawas. Nos encontramos en el sostenimiento de acciones y sentidos políticos del levantamiento. Varias mujeres fotógrafas –no necesariamente profesionales o vinculadas a medios de comunicación– habíamos documentado ese espacio-tiempo disruptivo que abrió una grieta en el relato político dominante del estado ecuatoriano durante octubre de 2019.

Cuando bajó la marea visual, dejó rastros de su movimiento: imágenes de hombres lanzando piedras, jóvenes resistiendo la embestida policial, miles de personas al borde de la asfixia por las bombas lacrimógenas, mujeres cargando wawas, organizando cocinas y donaciones, estudiantes de medicina construyendo barricadas y formando cordones humanitarios, tanques militares, la marcha de mujeres del 12 de octubre de 2019, donde se fusionaron sentidos macro y micropolíticos del levantamiento (Rolnik 2019, 111). La movilización de las mujeres se anunció como una acción para oponerse al paquetazo económico que iba a afectar las economías cotidianas más precarizadas de sectores rurales y urbanos, y al mismo tiempo se denunciaba la respuesta estatal violenta y propia del colonialismo histórico.

La mayoría de fotografías que encontré se centraban en una acción en proceso, en la distribución en el espacio de cuerpos en acción, cuerpos haciendo algo; generalmente estos cuerpos eran de hombres manifestantes y policías. Del otro lado de esas imágenes tal vez estuvieron *fotógrafxs de primeras líneas*. Entiendo este espacio como un territorio simbólico que generalmente se ubica cerca de la acción policial y en la ofensiva, donde se producen imágenes sobre momentos de estremecimiento y peligro y que producen una estética de la protesta centralizada en el individuo manifestante oponiéndose al agente de control. Por el registro y la circulación incesante de esas fotografías pensé sobre el lugar en las imágenes de otros cuerpos del levantamiento, los cuerpos vulnerables, los cuerpos de amantes descansando en el parque El Arbolito, los cuerpos tomando fuerzas en la comida, los cuerpos riendo y esperando. ¿Son imágenes faltantes? ¿Dónde están las imágenes producidas desde la vulnerabilidad?

En *Borderlands*, Gloria Anzaldúa (2016), escritora feminista chicana, ofrece múltiples miradas sobre la experiencia de vivir en la frontera, y sobre lo que significó políticamente para ella habitar el espacio de los bordes, como los territorios de su fragilidad. Durante esos días de octubre de 2019, el parque El Arbolito se convirtió en un espacio fronterizo -simbólica y materialmente-, un territorio liminal donde se actualizaron imágenes, narraciones y memorias sobre la resistencia indígena en Ecuador. Este territorio se construyó de fronteras traspasadas: mujeres deponiendo el silencio desde el rito político en la marcha del 12 de octubre de 2019, mujeres contestando desde una ofensiva simbólica al poder estatal, mujeres transgrediendo con la presencia de sus cuerpos el orden institucional de un estado que las margina.

Tal vez las imágenes que me han interesado son fronterizas porque en ellas las mujeres performan actos limítrofes en un espacio territorial configurado por la resistencia, y donde los flujos de cuerpos mostraban los desbordes de los discursos estatales. Si bien todas las imágenes corren el riesgo de ser instrumentalizadas para ubicarlas al lado del poder dominante, es necesario empezar a relatar otras historias, para construir narrativas desde la imaginación o el pensamiento divergente, como llamó Gloria Anzaldúa (2016, 131) a la nueva conciencia que nos demanda el tiempo que habitamos.

Para Anzaldúa, la conexión entre imágenes, narraciones y memoria tiene un poder transformador cuando éstas surgen del “cuerpo de carne y hueso” (131), que yo entiendo como el espacio para sentir el golpe de las imágenes, su impacto en las entrañas. Me cuestioné sobre las imágenes que ponen en acto gestualidades y corporalidades fronterizas, de oposición y transgresión, imágenes donde se exprese la metáfora de la frontera como espacio con potencial creativo y político. Los flujos de cuerpos manifestantes se desplazaron por El Arbolito durante esos días, configurando nuevos territorios dentro del parque, construyendo nuevos sentidos en la politización de una dimensión física y simbólica donde se fundieron las esferas públicas y privadas de la insurrección.

Por medio de la sociología de la imagen, como práctica pedagógica, zanjamos la distancia entre los lenguajes públicos y los privados, porque nos hace conscientes de los trasfondos pulsionales y afectivos de lo social mostrado en imágenes que emergen de los escenarios de resistencia. Las fotografías sobre espacios de sublevación abren interpretaciones y narrativas que permiten una comprensión crítica de la realidad a través del tránsito entre imagen y palabra (Rivera Cusicanqui 2010, 20). En las fotografías puede

sentirse que el pasado y el futuro están contenidos en el presente, el juego dialéctico de progresión y regresión que encarnan las imágenes.

Cuando empecé el recorrido por mis imágenes, me encontré con que no tenía ninguna que hablara sobre acciones en progreso durante los enfrentamientos, no había logrado hacer fotos de escenas explícitas sobre la protesta. Me sentí frustrada frente a los gestos que encontraba en mis fotografías, no se comparaban con las que circulaban sin parar en redes sociales y medios de comunicación. Regresé a los momentos anteriores a hacer las fotos, me ubiqué en ese pasado no lejano que yo había vivido durante las movilizaciones, volví mi memoria hacia las conversaciones que escuchaba antes de apretar el botón de la cámara, a los olores, a las risas, a los *gestos otros* de la insurrección. No eran imágenes de acción, más bien decían algo sobre la espera, sobre la pausa, sobre la *in(acción)* y lo que sucedía en esos momentos.

Los cuerpos en espera, los cuerpos en diálogo, los cuerpos en descanso, los cuerpos en co-labor que yo había registrado, mostraban narrativas visuales alternativas y poseían potencialidad política y performativa al poner en escena cuerpos, gestos y miradas de un acumulado histórico que ha resistido en el tiempo que transcurre. Presioné el botón de la cámara cuando no pasaba nada, y al mismo tiempo sucedía mucho; porque durante el descanso, durante la espera, durante la risa, durante la comida, acontecía el diálogo político, la remembranza de memorias de resistencias anteriores, los nombres y acciones de políticos nefastos, las experiencias de dolor y duelo compartidas, las sonrisas cómplices.

¿Qué sucede cuando se suelta la cámara? Tal vez ocurre una implicación en la escena de lo fotografiado que transgrede la hegemonía visual, porque hace una invitación a “fotografiar con el cuerpo entero”. Involucrarse en lo que se fotografía provoca la recuperación de la “creatividad potencial corporal” de nuestra relación con la cámara (Montellano y Carrera 2013, 296-300). Esto sucede cuando quienes fotografían se ubican en un lugar de mediación en la producción de imágenes sobre procesos de resistencia, es decir cuando lxs fotógrafxs se ubican como un actor más en la construcción de visualidades propias sobre estas experiencias.

Entonces, antes de presionar el botón de la cámara estuve escuchando fragmentos de diálogos, olí el humo de las hogueras mezclado con el olor de las ramas de eucalipto que cargaban las mujeres, sentí la agitación de cuerpos y miradas recorriendo el espacio a mi alrededor. Sin que fuera mi intención, las fotografías donde documenté el levantamiento estaban mezcladas con afectos y sentidos corporales. Imaginar la

fotografía como una herramienta de investigación y comunicación hace que se piensen las imágenes como un organismo discursivo, producido dentro de un contexto situado y con un contenido singular. En ese sentido, para una práctica implicada de la fotografía hace falta que su producción esté involucrada en procesos más amplios de construcción de visualidades oposicionales, que se accionan desde las periferias de la mirada.

Mientras rearmo mi relato como un ejercicio político de imaginación y reconstrucción de la memoria, recuerdo las conversaciones que escuchaba antes de animarme a fotografiar, ahora son imágenes ausentes y sin embargo contenidas en mis fotos de *in(acción)* política. Esa *carencia de algo* que es la fotografía, su incompletud, es justamente lo que permite abrir trayectorias hacia otras presencias, hacia otras sensaciones, hacia la producción de otros significados, hacia la construcción de otras secuencias de imágenes que despliegan posibilidades interpretativas de oposición a la discursividad dominante. Decidí dejarme movilizar por mis fotografías, pensando que los cuerpos que allí habitan tienen sentido porque encarnan la historicidad de la resistencia. Son imágenes que performan otras maneras de concebir los procesos sociales de sublevación, porque en ellas sale a flote el tiempo que permanece.

En “Ante el tiempo”, Georges Didi Huberman (2011, 11) plantea una contradicción entre el tiempo que transcurre y el tiempo que permanece; las imágenes como portadoras de memoria “dan cabida a tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran. El tiempo cronológico es una dimensión lineal, que amenaza con arrasar la memoria; el segundo es el tiempo que se detiene, que provoca detenciones y se mueve en ritmos y con intensidades distintas, y que produce imágenes que nos demandan posición. Pienso que las fotografías del levantamiento que analizo en este capítulo humanizan la política, nos piden empatía frente a otras corporalidades del levantamiento, nos convocan a la producción de otras miradas sobre lxs otrxs como agentes políticos de transformación.

La visualización como práctica de memoria produce este efecto, y también la necesidad de implicarse en la reconstrucción de la mirada propia sobre estos espacios de sublevación. Visualizar para comprender y para empatizar son dos ejercicios de la mirada (Triquell 2013, 164) que pueden provocar cercanía con lo fotografiado, dando textura a momentos que podrían ser vistos de pasada, y que sin embargo tienen una significación por el contexto en que enmarcamos nuestra experiencia de mirada. Durante los momentos del levantamiento de octubre de 2019 que pude registrar, pensé sobre la dimensión política que las comunidades estaban construyendo en el espacio de El Arbolito. Desde

ese territorio se enunciaron posiciones políticas y simbólicas que demandaban movilizar la empatía hacia quienes denunciaban nuevamente las condiciones históricas injustas que viven. Estas fotografías son posiblemente las imágenes que para mí hablan más sobre la pausa y lo que ocurre en ese espacio-tiempo micropolítico de la resistencia.



(Fotografía 9) Autoría propia. Parque El Arbolito, octubre de 2019, Quito-Ecuador.



(Fotografía 10) Autoría propia. Parque El Arbolito, octubre de 2019, Quito-Ecuador.

Creo que en el proceso de octubre de 2019 se construyeron distancias y cercanías entre muchos grupos de la sociedad organizada. Como una mujer con un largo camino de amestizamiento en mi historia de vida, urbana y de clase media, yo me sentía no autorizada para tomar fotos sobre una experiencia que me incluía de un modo distinto, y tal vez tangencial. Pensé que invadía los espacios íntimos con la cámara los primeros días, hasta que pude entender que yo también estaba tejida en los procesos de resistencia que se encontraban en este río de voces y gestos en El Arbolito. Estaba implicada en una producción de imágenes, y después decidí que habrá fotos ausentes de mi experiencia, las fotos que nunca tomé<sup>11</sup>, porque quise dedicarme a formar una experiencia más sensorial y afectiva -más táctil- sobre los días de levantamiento.

Durante la Marcha de Mujeres que se realizó el sábado 12 de octubre de 2019 y terminó con un acto ritual, fue claro que la presencia de las mujeres organizadas desde diversos sectores irrumpió y provocó otras narrativas políticas en el escenario de la resistencia. Toda la movilización estuvo marcada por gestos rituales y consignas que no se ajustaron a los discursos e imaginarios políticos sostenidos por los actores y grupos con mayor protagonismo durante el levantamiento. Al contrario, la marcha de varios sectores de los movimientos de mujeres, encabezada por representantes de organizaciones indígenas, cambió la tónica del escenario político, algo que se metaforizó en el recorrido de la movilización que fue en sentido opuesto a las zonas donde se producían las acciones de mayor intensidad y violencia. La movilización de mujeres finalizó cuando el gobierno nacional declaró toque de queda y estado de emergencia en todo el país.

Las mujeres indígenas, como sujeto político comunitario, suelen ser concebidas como una parte esencial de la unión complementaria entre lo masculino y lo femenino. Las visiones de complementariedad y dualidad están arraigadas a la comprensión de las dinámicas sociales de comunidades indígenas andinas. Sin embargo, los feminismos indígenas comunitarios cuestionan esta mirada. Plantean que la categoría de complementariedad para referirse al núcleo heteronormado hombre-mujer encubre

---

<sup>11</sup> Durante la Cátedra de Sociología de la Imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (La Paz, julio de 2018), ella propuso un ejercicio: se trataba de relatar y describir lo más detalladamente posible sobre alguna foto que no tomamos, una imagen que no logramos hacer y por qué. Este ejercicio despertó muchas preguntas en mí, porque han habido muchas imágenes imposibles en mi intento de hacer una mirada propia. Al final, decidí escribir la “foto que nunca tomé” sobre una mujer aymara en el sembrío de una montaña cerca de Chorolque en Bolivia. No hice la foto porque pensé que, si ella me veía, tal vez no me permitiría tomarla. Las mujeres aymaras tienen una relación única con sus imágenes, por lo que reaccionan enérgicas cuando alguien les trata de hacer fotos en mercados, calles, plazas sin su consentimiento. Esa *otra* valorización de las imágenes propias que percibí en ellas, fue lo que me impidió hacer la imagen.

prácticas machistas y violentas que suceden al interior de las comunidades y que se invisibilizan en un discurso que idealiza y esencializa las vivencias comunitarias.

La pensadora feminista maya x'inka Lorena Cabnal (2010, 15) desde su enunciación territorial e indígena, ha criticado las nociones de complementariedad y dualidad presentes en la vida de muchas comunidades, por estar basadas desde su fundación en un patrón de sexualidad heteronormado que produce heterorrealidades que excluyen otras presencias y disidencias sexo-genéricas dentro de las comunidades. Como principios de organización de la vida, han encubierto o invisibilizado prácticas violentas que se viven al interior de las familias comunitarias. Finalmente causan la borradura de otras condiciones concretas de opresión que atraviesan las esferas domésticas, privadas e íntimas. La crítica a la complementariedad y la dualidad como modos de reproducción de la vida comunitaria es una respuesta propia de los feminismos situados en territorios, que han permitido cuestionamientos profundos sobre los lugares de la mujer como sujeto político en las prácticas comunitarias de esferas macro y micropolíticas.

Durante el transcurso de la marcha de mujeres se desarrollaron acciones rituales y políticas autónomas, con lo que ocuparon y se apropiaron de una *posición mediadora* frente a las fuerzas externas a la comunidad. Silvia Rivera Cusicanqui las piensa en este sentido como “ritualistas de los márgenes” (Bastien 1978, 31 citado en THOA 1986, párr. 2), que practican actos rituales colectivos destinados a “revertir los efectos destructivos de la contienda” (1986, 31). La resistencia de las mujeres comunitarias está encarnada en prácticas rituales colectivas autónomas y asentadas en sus vidas cotidianas; esta actividad ritual de producción simbólica funde la memoria colectiva de resistencia de las comunidades, y marcó la presencia de las mujeres en el levantamiento.

Las imágenes fotográficas de la Marcha de Mujeres, y de su presencia durante el levantamiento de octubre de 2019, mostraban mujeres cargando ramas grandes de eucalipto para contrarrestar el efecto nocivo de los gases tóxicos, con hojas de eucalipto enrolladas en las fosas nasales para protegerse y permanecer en el espacio de la resistencia. También aparecían mujeres preparando comida, cuidando los espacios comunes de descanso, organizando las donaciones y acompañando a sus familias. Muchas mujeres caminaban durante las pausas alrededor de El Arbolito con sus wawas cargando a sus espaldas. Muchas caminaban con palos de madera en señal de defensa. Esto habla sobre la organicidad de esta acción política.

En las redes sociales, dimensión del espacio digital que transformó la dinámica de esta movilización<sup>12</sup>, se estigmatizó a estas mujeres como malas madres, se les acusó de poner en riesgo la vida de sus hijxs a propósito, se atribuyó esto a su ser indias. Muchas publicaciones de sectores de clase media y media alta en Quito demostraron que vivimos una reedición del entramado colonial patriarcal de racismo y clasismo que no ha desaparecido, y la discriminación que le es propia. Se impugnó la presencia de mujeres indígenas, sobre todo de aquellas cargando sus wawas en sus espaldas. Sin embargo, se trataba de modos de resistencia colectivos que son incomprensidos desde la mirada hegemónica que minimizó la presencia de mujeres indígenas comunitarias en el levantamiento.

Para Suely Rolnik (2009, 16-23), las “subjetividades antropófagas” se forman en el tránsito cultural permanente; por esto, el uso y apropiación de recursos interculturales de comunicación de parte de las comunidades ha permitido que se muestren y difundan sus acciones políticas de un modo más sensible, cercano y movilizador de otros imaginarios sobre la sublevación desde la agencia de las mujeres. Entonces, el recurso a las redes sociales, de modo individual y colectivo, así como la circulación de imágenes no mediáticas en espacios de comunicación alternativa fueron estrategias políticas de oposición frente a la reproducción de representaciones hegemónicas.

Al volverme consciente de que puedo invadir con la cámara como alguien extraña aunque implicada en el levantamiento, también pude acercarme con sensibilidad y aceptar las miradas hacia mí en ese espacio. La práctica de una mirada descolonizadora demanda acciones de reflexión y comunicación sobre los actos fotográficos propios, y en ese sentido, consideré que dejar un rastro visual de mi presencia en el levantamiento, a través de fotografías producidas desde la necesidad de mirar más integralmente lo que sucedía, era un acto político de memoria y de oposición a los discursos y representaciones racistas y neocoloniales de sectores que promovieron acciones discriminatorias y violentas:

Volverse un intruso consciente de su intrusión (con la cámara) le permite desplegar acercamientos horizontales y aceptar que al observar, se es también observado, evaluado en el gesto, en la apariencia y en los modales, de modo que puede corregir sus sesgos y

---

<sup>12</sup> No me detengo a analizar el rol de las redes sociales en el levantamiento de octubre de 2019. Reconozco que, como dispositivo comunicacional, las redes permitieron la circulación de imágenes, testimonios y experiencias que no iban a ser documentadas de otro modo, que se iban a invisibilizar. Al mismo tiempo, creo que los comentarios racistas que se publicaron en redes sociales y medios de comunicación tradicionales mostraron que muchos sectores de la sociedad blanco-mestiza en proceso de blanqueamiento todavía impugnan la presencia de mujeres indígenas en los espacios públicos y como actoras políticas.



lograr un acercamiento humanamente significativo y no solo metodológicamente correcto (Rivera Cusicanqui 2015, 311).

### **3.4.- Experiencias documentales en los bordes: las prácticas de registro de Isadora Romero y Paula Parrini en el levantamiento de octubre de 2019**

La fotografía documental es una práctica que se ubica en la frontera entre la fotografía artística y el fotoperiodismo (Oleas 2013, 31). No está lejos de la comunicación y tampoco de búsquedas estéticas; es una práctica visual fronteriza, que gira hacia la subjetividad para construir desde la mirada otros modos de memoria. Las poéticas del registro durante el levantamiento de octubre de 2019 están marcadas por la búsqueda de un lugar legítimo desde el cual mirar y ser vistas en los actos fotográficos. El lugar de la fotografía en la producción de subjetividades políticas alternativas implica la necesidad de registrar desde una posición crítica, que asume los modos complejos en que el poder y la resistencia generan representaciones y designaciones a través de las imágenes. ¿De qué manera esto se visibiliza en las fotografías?

Isadora Romero<sup>13</sup> no se define como fotógrafa de reportaje, porque considera que esta práctica está conectada a discursos de la inmediatez que producen una noticia. Desde el sentido que le dio Walter Benjamin, el reportaje fusiona clichés visuales y clichés lingüísticos, lo que se llamó “analfabetismo de las imágenes” (Didi Huberman 2012, 28), algo opuesto a la experiencia fotográfica como la producción de un espacio de pensamiento sobre las imágenes como generadoras de sentido. Las experiencias fotográficas generan legibilidad visual en las imágenes, que ya no serán vistas desde la obviedad, el hábito y la distracción, sino desde su potencia crítica y performativa. Las imágenes registradas y miradas desde esta experiencia renuevan nuestros lenguajes y pensamiento.

El proceso fotográfico de Isadora Romero durante el levantamiento de octubre de 2019 inició cuando ella decidió salir al parque El Arbolito desde su deseo íntimo de

---

<sup>13</sup> Narradora visual ecuatoriana con sede en Quito. Su trabajo se centra en explorar identidades, género y conflictos medioambientales. Obtuvo el Premio Ecuatoriano de Fotoperiodismo por la Paz y la Beca del Fondo de Cultura Ecuatoriana. Ha expuesto su trabajo en América y Europa y ha trabajado para medios de comunicación, empresas y ONGS de todo el mundo. Es cofundadora de Ruda, colectivo de fotógrafas latinoamericanas, y es la líder del capítulo de Fotografía “Women Photograph” en Quito. Ha enseñado fotografía ampliamente en toda América Latina, incluido el Coloquio de Fotografía Latinoamericana en la Ciudad de México y una residencia fotográfica en Quintero- Chile invitada por Migrar Photo. Para más información visitar: <http://isadoraromero.com/contact>

comprender qué estaba pasando, y también en rechazo a la ausencia de imágenes más sensibles y conscientes sobre lo que sucedía. Su pertenencia a un colectivo de fotógrafas latinoamericanas donde colabora despertó la intención de relatar en otro circuito lo que, desde su mirada, no se estaba contando: “...los primeros días vi muchas cosas que nadie contó, noté el racismo desmesurado, y en ese dolor salí a fotografiar y tratar de entender lo que estaba pasando. Lo que estaba saliendo a la luz en medios [tradicionales] no era mucho” (Romero 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Para esta fotografía documental, era importante generar un relato de oposición sobre las mujeres de distintas comunidades presentes en el levantamiento. Su práctica le ha permitido desarrollar procesos fotográficos en comunidades indígenas de la Sierra y la Amazonía; ella narra el golpe que sintió al ver noticias sobre la violencia vivida en el Ágora de la Casa de la Cultura, y también al escuchar o leer acusaciones racistas contra las mujeres que llegaban con sus hijxs a Quito. Algo que convocó su mirada fue la insistencia de estas representaciones que siguen impregnadas en los relatos sociales sobre el levantamiento. Desde su necesidad de oponerse a estas designaciones discriminatorias y racistas, esta fotógrafa prefirió “ponerle un rostro humano y real” a las mujeres comunitarias como agentes políticas de este proceso (Romero 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).



(Fotografía 11) Fuente: Isadora Romero, El Arbolito, octubre de 2019

En esta fotografía (11), Isadora recuerda que sucedía el conflicto en la Contraloría General del Estado, un momento de desborde en el que estuvieron presentes las fuerzas policiales, manifestantes, dirigencias comunitarias y grupos organizados alrededor de una diversidad de intereses. Esta fotografía fue sobre “quedarse en pausa, mirando el caos pasar” (Romero 2020, entrevista personal; ver Anexo 3), algo que ella reconoce como una sensación de estar implicada en la producción de esta contramemoria, descentrada de la primera línea, y al mismo tiempo ajena a comprender todo lo que se producía durante el levantamiento.

Sobre esta imagen me impactó inicialmente la sincronía que percibí en los colores de la ropa de las mujeres fotografiadas, que se funden entre sí y con el espacio lleno de los rastros del gas lacrimógeno mezclado con el aire del atardecer. En primer plano una mujer sostiene un rollo de papel higiénico contra su nariz y boca para protegerse del gas; sus ojos están entrecerrados y provocan el recuerdo de la sensación de picor y asfixia que plagaba el ambiente de El Arbolito durante esos días. A la derecha tal vez la única mujer

que mira directo a la cámara mientras hace el gesto de cubrir con sus manos una parte de su rostro. Hacia el lado izquierdo de la imagen tres mujeres miran hacia ángulos distintos del espacio usando mascarillas para evitar aspirar gas. Algo que me conmovió de la imagen y el testimonio de Isadora fue que ella definió ese momento como un estado de asombro e incertidumbre, y en la imagen las mujeres fotografiadas se veían como ella sentía ese espacio y ese tiempo.

Frente a la percepción de que otras experiencias y acciones del levantamiento estaban siendo subregistradas e invisibilizadas, Isadora Romero reconoce que su práctica se opone a una “estética masculina de la representación”, algo que ella entiende como una mirada hegemónica que cambia en la historia e impone modos de ver dominantes que privilegian imágenes donde la protesta social se muestra como un espectáculo. Es crítica de esta estética, y piensa que posicionarse en los espacios periféricos del levantamiento, donde sucedían acciones de cuidado y sostenimiento, le permitió mirar que se entretrejan otras relaciones en esos lugares, se producía interacción entre comunidades, y se creaban procesos de empatía entre actores sociales muy diversos:

[...] me interesaba desde atrás, atrás yo siento que estaba la fuerza, se estaban entretrejiendo muchas cosas y la interacción entre las comunidades y los procesos de cuidado, que los llevan a cabo las mujeres, no solo cuidado de los niños [...] qué significa estar atrás esperando que regresen los otros, toda esa cosa de cuidado que es muy importante también (Romero 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Finalmente, este acto fotográfico se convierte en un trabajo documental porque relata una experiencia desde quien produce una narración visual contrainformativa, opuesta a la inmediatez del reportaje periodístico y que al mismo tiempo construye una mirada singular sobre el levantamiento:

Antes me pasaba que me decían y ¿aquí qué pasa?, como diciendo y dónde está la noticia? Y yo decía esto pasa, aquí está, el cómo llegamos aquí es lo que me importa en la fotografía, cómo llegamos a las fotos que están en las primeras planas. Entonces, quizá la diferencia es que lo documental necesita otro anclaje de información, que no es inmediata, para mí al menos, en mi lectura lo documental apela a otro tipo de apreciación, que integra lo emocional, lo simbólico (Romero 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Durante los días de levantamiento se hizo evidente que la mediatización se dirigía a explotar la dimensión espectacular del acontecimiento, construido desde discursos visuales que privilegiaron mostrar las escenas de acciones en curso, tanto aquellas realizadas desde los aparatos de control del gobierno, como las respuestas defensivas de las comunidades. En el film documental “Octubre: los encuadres de una protesta (2021;

90 min.)”<sup>14</sup>, periodistas, documentalistas y fotógrafxs de diversas procedencias y con múltiples trayectorias, relatan sus testimonios y experiencias de registro y documentación durante los once días que duró el levantamiento. Muchos de los relatos abordan la necesidad que imponía la demanda mediática de varios medios de prensa que buscaban ávidamente *la noticia*.

En la comunidad fotográfica latinoamericana hubo resonancia de las imágenes producidas durante el levantamiento de octubre de 2019 en Ecuador; la intención de Isadora Romero fue comunicar desde su cuenta personal de la red social Instagram, donde la recepción de las imágenes valoró la mirada sensible sobre lo que sucedía, y los imaginarios que movilizaba. El lugar fundamental de las redes sociales como espacios de resistencia, algo que no analizo en esta investigación, influyó la distribución de las imágenes de esta fotografía en circuitos alternativos a escala regional. A raíz de la experiencia del levantamiento de octubre de 2019 en Ecuador se reprodujeron las prácticas documentales durante los procesos de movilización y levantamiento en Chile y Bolivia.

---

<sup>14</sup> El documental se compone de una selección de entrevistas cortas realizada por el investigador y docente Alex Schlenker a periodistas, fotógrafxs y documentalistas que registraron el levantamiento de octubre de 2019, enlazadas a imágenes producidas durante los 11 días en los que duró la movilización. Este proyecto busca reflexionar sobre el rol relevante que jugó la participación de lxs fotógrafxs en el registro de las protestas de octubre de 2019, a raíz de lo que se recogió los relatos de 35 fotógrafxs que narraron sus experiencias y las sensibilidades envueltas en el proceso individual y colectivo de documentar el levantamiento. Para mayor información, visitar el video promocional: <https://vimeo.com/492522932>



(Fotografía 12) Fuente: Isadora Romero, El Arbolito, octubre de 2019

De esta imagen (Fotografía 12) me conmovió la disposición de los cuerpos de las mujeres fotografiadas. Las tres de pie en el centro sostienen entre sus manos ramas de eucalipto, dos de ellas tienen una mano sobre la otra en ese gesto de espera y expectativa que provocan. Hacia el extremo izquierdo la rama arrancada de algún árbol como herramienta de defensa o resistencia; una de las mujeres tiene cubierta su cabeza con alguna prenda de vestir. Sus ojos están entreabiertos como en la fotografía anterior; hay una dignidad en su modo de estar alertas a lo que tienen frente a su mirada, detrás se ve a gente desperdigada por el espacio, pero ellas están enlazadas y proyectan la impresión de formar una unidad de cuerpo, ser una sola.

Paula Parrini<sup>15</sup> documentó el levantamiento de octubre de 2019 en El Arbolito y las zonas cercanas al parque durante cuatro días; decidió registrar lo que sucedía de modo

---

<sup>15</sup> Fotógrafa y productora ecuatoriana-chilena, estudió teatro, comunicación y fotografía. Es integrante de Registro Aurora y Paradoxs Foto de Ecuador. Trabaja como fotógrafa independiente desde el año 2006; su trabajo de fotografía ha sido expuesto nacional e internacionalmente. Ha publicado dos fotolibros, Barrio 2009 y UIO 2019. Su proyecto en curso es retratar el barrio San Juan de Quito, en un afán de documentar la transformación del barrio, fotografiar las casas viejas en venta que serán convertidas en departamentos. Actualmente como miembro fundador de Registro Aurora, trabaja en proyectos audiovisuales y fotográficos, coordinando la producción de piezas de video y fotografía. Para mayor información visitar: <https://paulaparrini.webnode.ec/>

independiente, desde la búsqueda de registrar el proceso para que permanezca una memoria, para que existan documentos visuales como huellas de un acontecimiento que ella nombra como una experiencia dura. Para esta fotógrafa, durante las jornadas de movilización “todo estaba para ser fotografiado” (Parrini 2020, entrevista personal; ver Anexo 3), y sin embargo se percibía una sensación de rechazo y hartazgo de lxs integrantes de comunidades para ser fotografiadxs. La sensación de reticencia a las fotografías se percibía cuando muchos manifestantes se negaban enérgicamente a salir en imágenes, o cuando preguntaban a qué medio pertenecían lxs fotógrafxs antes de permitir que les saquen fotos.

Esta reticencia a ser fotografiadxs fue algo que también percibí durante mi experiencia de documentación; muchos manifestantes en el Ágora de la Casa de la Cultura me preguntaron si yo era periodista o si pertenecía a medios tradicionales como Teleamazonas o El Comercio antes de permitirme hacer fotografías de ellxs en el espacio. Cuando explicaba mis intenciones, podía tomar fotografías; sin embargo, esto me hizo pensar sobre la construcción de una conciencia de las imágenes propias de muchxs integrantes de comunidades que participaron del levantamiento de octubre de 2019. ¿Por qué eran reacios a las fotografías de prensa?

Desde mi mirada, esto se explica porque varios medios de comunicación tradicionales reprodujeron representaciones discriminatorias y estigmatizantes sobre la presencia de dirigencias y comunidades indígenas en el proceso de levantamiento. Con esto se muestra que los campos discursivos y visuales de construcción de imágenes e imaginarios son espacios de disputa, conflicto y negociación. La racialización de la protesta social durante el levantamiento se hizo evidente en publicaciones y noticias que justificaban tácita o explícitamente el uso indiscriminado de la fuerza policial y los aparatos de control del estado en contra de lxs manifestantes.

Para Paula Parrini fue importante registrar acciones y experiencias producidas por mujeres, así como documentar frases y grafitis que se escribieron sobre todo en paredes del Centro Histórico de Quito y las zonas cercanas a El Arbolito. Ella recuerda que el uso de gas lacrimógeno con mayor intensidad al pasar los días de levantamiento hacía cada vez más difícil documentar lo que sucedía, a pesar de la presencia de muchxs fotógrafxs de medios nacionales e internacionales. En este espacio de sublevación de las comunidades, le conmovió la presencia de mujeres con sus hijxs y sus familias,

---

accionando un modo de resistencia singular, que no puede ser entendido por fuera de la dimensión política colectiva común a sus procesos históricos de sublevación.

Esta fotografía recuerda que le conmovió ver a tantas mujeres de diversas comunidades, con la vestimenta e indumentaria propias de sus territorios: “Se les ninguneaba y se les criticaba, pero a mí me impactó mucho” (Parrini 2020, entrevista personal; ver Anexo 3). El habitar cotidiano de su vestimenta y los signos propios de su adscripción étnico territorial no apelaba a usos folklorizantes o estratégicos; al contrario, su tránsito en el espacio público urbano y en los procesos de resistencia en El Arbolito hablan de prácticas cotidianas para repotenciar simbólicamente su presencia, enlazadas con “esfuerzos de reindigenización”, que se articulan a proyectos ideológico políticos complejos (Pequeño 2007, 117).

Esto significa que la presencia de las mujeres de distintas comunidades en este espacio de sublevación, usando aquello que les es propio y cotidiano, no respondió a intenciones político-simbólicas de tipo estratégico (con un objetivo específico), y tampoco a un uso esencialista de símbolos étnicos. Este modo de la presencia de las mujeres indígenas en El Arbolito fue parte de un acto político orgánico que mostró la historicidad acumulada que se actualizó en este proceso de resistencia particular frente a proyectos de nación que de forma velada o explícita están estructurados con narrativas que discriminan a las poblaciones indígenas, algo que se evidenció en los lenguajes utilizados para degradar y minusvalorar las acciones de resistencia de las mujeres.

La práctica de documentación de Paula Parrini estuvo guiada por su intención de registrar los modos en que las mujeres indígenas se incorporaron a las acciones de resistencia y ofensiva durante el levantamiento. Esta búsqueda respondió a su necesidad de producir una visualidad fotográfica que aporte a los imaginarios crecientes sobre la agencia política de las mujeres en experiencias de insumisión en el país; si bien ella colabora con un colectivo fotográfico en Argentina, esta vez registró de manera individual durante los momentos que sintió más convulsos en las jornadas de levantamiento:

No me considero una fotoperiodista que está en la primera línea, entonces fui a buscar mujeres en la protesta y los graffitis. También quería que quede una memoria de que no era una protesta solo de los indígenas, como los desadaptados [...] las fotos las hice para mí, salí y no cubro para medios, fui como todos a ver qué pasaba, si te concibes como fotógrafa y algo así sucede, no piensas si llevar la cámara o no. Quería que quede una memoria, un archivo de que esto pasó (Parrini 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).





(Fotografía 13) Fuente: Paula Parrini, El Arbolito, octubre de 2019

Sobre esta imagen (Fotografía 13), Paula Parrini recuerda que siguió a estas mujeres durante su recorrido por el parque El Arbolito en dirección a la Contraloría General del Estado, lugar donde sucedían disturbios y conflictos en ese momento; el rechazo de las mujeres a ser fotografiadas era menor y esto le permitió movilidad por el espacio donde se situaban y recorrían. Según la fotógrafa, eran los manifestantes hombres quienes estaban más conscientes de ser fotografiados, de que les registren y también de los modos en que aparecían en estas imágenes (Parrini 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

En la Fotografía 13 me impactó la acción en curso; un grupo de varias mujeres avanzan levantando ramas de eucalipto y palos de madera. Las que están en primer plano tienen sus rostros cubiertos con mascarillas. Lo más notable es que uno de los palos de madera con los que caminan estas mujeres atraviesa la imagen de forma casi diagonal. Esta fotografía me hizo pensar sobre las acciones y los espacios feminizados de los

escenarios de resistencia; si bien las prácticas documentales sobre las que he reflexionado se desmarcan de las imágenes dominantes sobre contextos de sublevación social, en esta imagen se provoca una contranarrativa sobre las mujeres como agentes activas en los espacios donde acontecen las acciones de mayor intensidad. Es decir, mi intención no ha sido únicamente resaltar aquellos espacios feminizados que se invisibilizan, sino mostrar que las mujeres transgreden las esferas de lo que les es atribuido socialmente en los ámbitos público y privado.

Sobre la contradicción entre la fotografía periodística y la práctica fotográfica documental, para Paula Parrini esta última se desarrolla en una temporalidad distinta con relación a la inmediatez que exige la mediatización de las imágenes producidas para la prensa:

[...] Creo que lo que cambia son los tiempos, tal vez las imágenes son las mismas, pero cambian los tiempos. En el fotoperiodismo la foto es ya, la tienes que hacer, mandar y no tienes que reflexionar. En el proceso de la fotografía documental una tiene más tiempo para reflexionar, qué imagen selecciono, por qué la selecciono. No la haces con la rapidez de la noticia. Lo documental es un proceso más pausado, hay que ver si dialogan las imágenes [...] (Parrini 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Los circuitos de la mediatización hegemónica privilegian las fotografías que se producen e insertan fácilmente en la estructura discursiva de las notas de prensa. Sin embargo, para las dos fotografías que incluyo en este análisis, era importante que se difundan imágenes que, más allá de mostrar escenas explícitas sobre el uso de la violencia, sean un documento del levantamiento que trascienda las demandas mediáticas de canales de comunicación tradicionales y redes sociales. En su práctica documental, Paula Parrini miró también las ausencias en las imágenes más difundidas sobre el levantamiento; esta imagen (Fotografía 13) se utilizó en un proceso artístico y también ha circulado en espacios documentales, y académicos:

No se enfocan mujeres, los mismos fotoperiodistas fotografiaban hombres, entonces una vez más la mujer queda fuera hasta en las protestas. La foto que se hizo famosa<sup>16</sup> fue porque se envió para un medio internacional, si era para aquí tal vez no la toman en cuenta. Se prioriza siempre al manifestante hombre (Parrini 2020, entrevista personal; ver Anexo 3).

Las prácticas documentales que exploro en este capítulo tienen en común el haber registrado el levantamiento desde una búsqueda descentrada de la mediatización

---

<sup>16</sup> Se refiere a la fotografía de David Díaz Arcos, donde una mujer usando mascarilla aparece en medio del gas lacrimógeno y el humo.

dominante, y también de modos de mirada y representación que esencializan la identidad de las mujeres indígenas en espacios de resistencia social. Las imágenes y las prácticas fotográficas que analizo se oponen al hábito de minorizar la presencia de estas actoras en espacios públicos de la política -algo que sucede dentro y fuera de las lógicas políticas comunitarias-. También enfrentan las nociones discriminatorias y estigmatizantes que se reprodujeron desde miradas racistas y clasistas. Durante el levantamiento pudimos recoger testimonios visuales de existencias y agencias de mujeres que están construidas en esferas micropolíticas, permanecen en la vida cotidiana, y no encajan en una mirada que responde al régimen visual impuesto desde la oficialidad estatal y los medios de comunicación dominantes.

Las fotografías que hemos narrado nuestras experiencias de documentación sobre el levantamiento desarrollamos una relación visual singular con el espacio de El Arbolito, y con ello la mirada propia también atravesó cambios e impactos. Nos vinculó la necesidad de contar aquello que no veíamos narrado en los medios hegemónicos de mediatización del país. En esta búsqueda finalmente produjimos imágenes que narran otros espacios y gestos del levantamiento de octubre de 2019, donde las existencias de las mujeres irrumpen en las fotografías y relatan otros modos de cuidado que sostienen las acciones de resistencia y evidencian la construcción de agencias y subjetividades políticas alternativas.

La fotografía de primera línea en contextos de insurrección produce imágenes que resultan de la cercanía *al frente*, de ocupar la posición considerada como más privilegiada y directa, desde donde se logra registrar momentos icónicos o hitos de la protesta social. En oposición se encontrarían las *visualidades periféricas*, espacios donde se producen imágenes que circulan en economías visuales subalternas y que no se ajustan a los imperativos de la mediatización. Esto sugiere que el espacio del levantamiento social, entendido como una reconfiguración territorial y política donde se producen experiencias de oposición, visibiliza modos singulares y divergentes de la resistencia de las mujeres.

Las imágenes producidas por las fotografías que relatan su experiencia aquí son *visiones de lo real* que se oponen a las discursividades visuales hegemónicas que circularon durante los días de levantamiento en octubre de 2019, y se muestran como síntomas de una ruptura en la “pantalla de la representación” (Troya 2009, 122). Las fotografías que analizo en este capítulo asumen el carácter de documentos concretos sobre la singularidad de una experiencia en que el pasado se reactualiza a través de “gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos

de una determinada sociedad [...]” (Barthes 2009, 23), donde la significación histórica se abrió a una disputa de sentidos.

La comprensión de las fotografías y los pensamientos visuales que desencadenan los archivos de imágenes devienen en acciones interpretativas donde estas *se leen* desde su potencia visual para movilizar relatos divergentes. Roland Barthes (2009, 26) consideraba que hay “fotos-impacto”, es decir de carácter espectacularista o traumático, que no contienen saber porque entre más directas -o de primera línea- son las imágenes, más reacias también a la connotación. En este sentido, al efecto traumático de las fotografías producidas en el frente, se opone el efecto “mitológico” de las fotografías y su potencia enunciativa.

Sin embargo, he querido regresar a imágenes donde la ofensiva de la mirada de las hacedoras de fotografías sobre procesos sociales de resistencia y sublevación, consiste en la conmoción de las subjetividades propias para producir conocimientos basados en afectos y emociones envueltas en todo acto fotográfico. El montaje compuesto de imágenes-fragmentos sobre el levantamiento de octubre de 2019 devienen en un micro archivo no oficial sobre esta experiencia de sublevación; es posible que estas imágenes, de las que permanece su latencia, recorran otros espacios y provoquen cuestionamientos críticos sobre los modos de producir prácticas estéticas alrededor de las resistencias políticas de las mujeres en Ecuador.

Las fotografías que se tejen con relatos en este capítulo son testimonios de un registro producido desde un cuestionamiento sobre el lugar de la documentación, entendido como una esfera de enunciación. Nos ubica como actoras implicadas en el levantamiento y teje nuestra mirada con otros gestos que se posicionan frente a la visualidad dominante sobre el levantamiento. El testimonio de la documentación y la poética del registro de estas imágenes es importante porque nos muestra que las acciones de resistencia y sublevación suceden al margen de las imágenes espectaculares o mediáticas.

En este sentido, las imágenes que documentamos revierten y resignifican rasgos identificatorios que son desvalorizados desde las miradas dominantes, mostrando corporeidades que se transformaron en metáforas y “recursos de arremetida [...] para dialogar con la comunidad nacional donde se insertan, pero también para afirmarse en un papel político-público activo al interior de sus propios colectivos” (Pequeño 2007, 116). Aquellas existencias y resistencias que aparecen en estas imágenes pueden leerse desde

la potencialidad enunciativa de sus gestos al momento de construir una narrativa política sensible y alternativa sobre el levantamiento de octubre de 2019.



## Conclusiones

La relación de la fotografía dentro de procesos sociales de resistencia y sublevación de mujeres en el Ecuador ha producido imágenes que provocan diversos usos, apropiaciones, imaginarios, relaciones visuales y memorias colectivas. Si pensamos que el pasado es aquello aprehensible como imágenes que refulgen, en palabras de Walter Benjamin (2013, 21), entonces una tarea del presente en la vida posmoderna es resituar imágenes del pasado como espacios de intersección de sentidos, significados y afectos, hacia la construcción de visualidades donde las mujeres, como sujetos políticos, son el eje de una actualización de la memoria colectiva proyectada hacia horizontes políticos de oposición y creación.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018) se refiere al potencial interpretativo de las imágenes y su capacidad de agitar la memoria para elaborar contranarrativas que nazcan de miradas periféricas y distancias críticas frente a imágenes asumidas como *verdaderas y naturales*. Las imágenes catalizan otras vivencias y poderes, a veces ocultos detrás de los lenguajes que buscan domesticarlas. En contextos de resistencia y sublevación social de mujeres, como sujetos políticos concretos de la transformación de la condición de sus vidas, las imágenes muestran gestos que hablan sobre la singularidad de procesos políticos divergentes que desarrollan de modo colectivo; y funcionan entonces como generadoras de memorias históricas no oficiales sobre momentos de producción de subjetividades que fueron a contracorriente.

Los contextos de producción y análisis de estas fotografías resultaron de mi interés de investigación en visualidades donde las mujeres dan sentido a los relatos sociales sobre procesos de resistencia. En el escenario de la actualización de discursos y proyectos políticos asentados en la reproducción de jerarquías neocoloniales y patriarcales, me pregunté de qué modo las imágenes tienen la potencia visual de construir narrativas históricas opositivas, y crear imaginarios que se mueven a contracorriente, donde aparece otra distribución de gestos en las imágenes.

En las fotografías insiste la permanencia histórica de grupos subalternizados y minorizados; las imágenes producen un encuentro de la acción, la experiencia vivida, la teoría y el pensamiento de estos grupos (Rivera Cusicanqui 2015, 24), constituyéndose la imagen fotográfica en un *taypi* -palabra aymara que significa un espacio intermedio de confluencia de dimensiones simbólicas y materiales-, es decir una zona intermedia donde

se producen significados alternativos que ponen en crisis los modos de mirar a grupos tradicionalmente excluidos de la vida política oficial. Por esto, las imágenes ponen en marcha el potencial de diseñar otras acciones de la mirada.

Los acontecimientos que fueron documentados en las fotografías analizadas tienen la capacidad de mostrar la construcción de una dimensión creativa en la práctica política de las comunidades y las mujeres organizadas en contextos situados. El potencial performativo de las imágenes de estas mujeres en sus procesos de resistencia y sublevación en Ecuador hace incisiones en los discursos oficiales y moviliza la imaginación de realidades y memorias colectivas alternativas. Si las imágenes que legitimamos recrean imaginarios y relaciones sociales que construyen relatos colectivos, estas fotografías irrumpen, no se sujetan a la mirada hegemónica y resisten en el tiempo.

Antes que la búsqueda de analizar modos de representación de las mujeres en estos contextos, en estas fotografías intenté enfocar mi mirada en el potencial performativo de las imágenes, es decir en su potencia para movilizar la construcción de otras memorias colectivas sobre mujeres en procesos y experiencias sociales de resistencia y sublevación. Los cuerpos, gestos, miradas, movimientos de las imágenes se inscriben en pugnas históricas y políticas de las mujeres por su vida y por su cuerpo. Desde su condición creadora, las imágenes actúan como documentos que provocan narrativas visuales donde las mujeres sostienen la historicidad de sus resistencias a través de la configuración de prácticas políticas autónomas y desestabilizadoras del orden simbólico dominante.

El encuentro en esta investigación de varias imágenes de temporalidades distintas se opone a imaginarios esencialistas sobre lo indígena y lo femenino, que se reeditan socialmente en el presente. Las mujeres que aparecen en estas fotografías muestran unos modos de existencia que no inscriben su presencia en discursos y relatos visuales que las reducen a significaciones étnicas y sexo-genéricas estáticas y funcionales a proyectos de poder político basados en identificaciones homogéneas. En ambos casos, tanto las mujeres de finales de los ochenta cuanto aquellas que sostuvieron la acción de levantamiento en octubre de 2019, no simplemente representan una adscripción étnica y una función asignada a la construcción genérica hegemónica. Sus imágenes en estos espacios de sublevación enuncian su agencia política como actoras activas de su transformación social y la configuración de existencias alternativas, que habitan la sublevación de modos oposicionales.



Como sujetos políticos, las mujeres en estas fotografías aparecen como creadoras de un modo de resistencia que evoca la historicidad de sus demandas a través de la construcción de identidades y subjetividades políticas divergentes. En el contexto amplio de la cultura visual latinoamericana, es un desafío político producir imágenes como trazos para reconstruir memorias alternativas sobre procesos de resistencia que los poderes oficiales buscan silenciar. Las fotografías registradas en estos contextos y las narrativas que provocan regresan a la presencia de otras voces, de sujetos subalternos que retoman las escenas políticas y quiebran el relato patriarcal nacional apostando por su desmontaje como una estrategia de oposición y re-existencia histórica desde la mirada. La confrontación de los gestos de las mujeres fotografiadas con las fotógrafas y luego las espectadoras configura un entramado visual que produce una postura enunciativa de las mujeres organizadas y las comunidades que resisten y se oponen a las representaciones que minimizan sus presencias.

El regreso al contexto de producción de la imagen de Birte Pedersen en el Encuentro Feminista de Ballenita de 1987 introdujo mi búsqueda por el camino de la publicación de un periódico feminista que relataba experiencias sobre la transformación y construcción de nuevas subjetividades colectivas de mujeres como agentes políticos activos en la elaboración de condiciones dignas para sus vidas. Este hallazgo me permitió entrar al archivo personal de Birte y conversar con ella sobre cómo se estaba modelando su mirada cuando llegó a Ecuador y empezó a colaborar con el periódico *La Mujer*, un espacio de comunicación alternativa que se planteó la necesidad de producir otros imaginarios sobre las mujeres organizadas alrededor de demandas vitales para ellas.

Este *desordenar* su archivo me llevó del rastro de la fotografía de Ballenita hasta otras imágenes: una fotografía sobre la movilización del 8 de marzo de 1987, donde un grupo de mujeres se hace presente en el espacio público en el Centro Histórico de Quito. Después encontré imágenes sobre el siguiente Encuentro Feminista, que se hizo en Jambelí en el año 1989, y que mostraba escenas donde una subjetividad nueva estaba configurándose desde los procesos colectivos de las mujeres. Ese era un momento en que la organización de las mujeres estaba produciendo conocimientos significativos sobre la apropiación del cuerpo como el espacio donde se imprimen las transformaciones vitales de las mujeres.

Las imágenes del archivo de Birte Pedersen muestran procesos de resistencia donde las mujeres organizadas construyeron prácticas, experiencias y lenguajes feministas que utilizamos las mujeres en el presente, con todas las transformaciones y en

la singularidad de este tiempo de la historia, para demandar el sostenimiento y la creación de modos de habitar el mundo más dignos. Las fotografías sobre las mujeres en espacios de encuentro político que se publicaron en el periódico *La Mujer* durante la década de los años 80 en Ecuador, me hizo pensar sobre la necesidad de intervenir los archivos, para reconstituirlos e interpretarlos. Seguido de la pregunta ¿Qué pasaba en esta foto? se pueden abrir muchos caminos de sentido sobre acontecimientos comunes de los que las imágenes dejan trazos.

Las imágenes como vestigios de las resistencias que atraviesan el tiempo forman alegorías de acciones políticas de momentos en que se ha interrumpido la historia oficial, en que se ha hecho un paréntesis en la sucesión de las imágenes del pasado como tiempo lineal. El efecto *flash-back* del que habla Silvia Rivera Cusicanqui (2018) cuando se refiere a las imágenes del pasado que se encienden frente a la mirada crítica fue algo que viví cuando encontré las fotografías que presento en este trabajo.

Las fotografías de la resistencia de mujeres que traje a esta investigación han mostrado la necesaria politicidad de los actos de registro fotográfico de experiencias de sublevación y de espacios micropolíticos de insubordinación de las mujeres frente al poder. Las imágenes producidas por mujeres fotógrafas en escenarios de resistencia social, donde son agentes de visualidades contrarias y opositivas a los modos dominantes de la mirada, me interesó como una manera de salir de los discursos y relatos visuales clasistas y racistas, pero también de escapar a las visualidades de la mediatización sobre la protesta social.

Busqué pensar en la posibilidad de una estética de la resistencia donde la fotografía deja trazos que es necesario seguir desde la intuición profunda de imágenes de la memoria que nos reconstruyen en otros relatos sobre contextos de sublevación social de las mujeres en Ecuador. Desde el 2019 hacia 1987 y de vuelta al tiempo del ahora, en el presente, percibo que las imágenes sobre las que pienso en este trabajo de investigación pueden movilizar cuestionamientos, sentidos y significaciones sobre los relatos sociales que se construyen desde el campo de lo visual, para rearmarlos y producir una narrativa política creativa y de oposición.

Finalmente, este ejercicio de investigación, siempre abierto a más indagaciones, ha significado para mí un camino de pérdidas y de trayectorias repentinas. En la búsqueda de archivos, de fotografías, y de hacedoras de imágenes, llegué a los contextos de producción de los actos fotográficos que produjeron estas memorias sobre experiencias de resistencia y sublevación de mujeres en los contextos donde situé mis búsquedas. Creo

que mi intención en esta tesis consistió en hacer un homenaje hallazgos de imágenes que han sembrado otras miradas en mi proceso de exploración fotográfica.

En octubre de 2019 en Quito me pregunté sobre las ausencias en las imágenes, lo que me llevó a trazos incompletos que me permitieron llegar a memorias donde se asientan experiencias de transformación simbólica de los imaginarios sobre las mujeres que resisten y se sublevan frente al poder. Los desplazamientos en tiempo y espacio que he seguido construyen el relato sobre esta experiencia de investigación que se forma de los fragmentos y rastros de imágenes que han resistido en el tiempo, narra los efectos de regresar a imágenes como práctica de memoria, y también abre caminos hacia el reconocimiento de otras miradas y su potencia.

Desde la sensación de una ausencia de imágenes, hasta su presencia en las fotografías que relato aquí, las experiencias y poéticas del registro que investigué me cuestionaron sobre mi propia mirada y su historia, movilizandando recuerdos e intuiciones que desconocía. Mirar imágenes de un pasado que sentimos común es un camino hacia hacer presente lo que nos construye y se ha sedimentado en nuestra memoria colectiva. Hacer presente lo ausentado a través de imágenes es una manera de responder críticamente desde la mirada. Los archivos guardan memorias a través de la fotografía, que puede documentar una multiplicidad de sentidos en una imagen, y con esto las fotografías se trasladan produciendo nuevas lecturas. Este *volver a ser* que provoca la fotografía, el transcurso del tiempo a través de las imágenes y su movimiento en la historia que *se hace ver* en cada foto es una relación que necesitamos conservar y transformar para construir otros modos de habitar y relatarnos.

Esta “práctica de corte y confección” (Didi-Huberman 2013, 32) de imágenes y relatos entrelazó dos tiempos que a simple vista no se relacionaban directamente, pero que comparten el devenir de modos de la mirada que han alimentado y han sido influidos por la pluralidad de feminismos que germinan en el presente. Las fotografías y relatos que se combinan en esta investigación responden a la práctica de grupos feministas de mujeres organizadas alrededor de la construcción de nuevas subjetividades e imágenes propias. En un caso produjeron un periódico que cuestionó las representaciones dominantes y la visualidad hegemónica sobre su presencia en la vida privada y pública. Las imágenes fotográficas de Birte Pedersen documentaron los procesos de encuentro y contestación política de mujeres de sectores de clases medias y populares gracias a la gestión del periódico *La Mujer*.

En 2019, un levantamiento popular e indígena descentra las miradas de fotografías que buscaron documentar más allá de la obviedad de la representación mediática que privilegia identidades congeladas y funcionales a formas opresivas de ejercer el poder desde el gobierno nacional. Desde búsquedas fotográficas divergentes se registraron otras presencias y desplazamientos en el espacio de El Arbolito, lo que contribuye en la construcción de una visualidad contrahegemónica.

Este último entrecruzamiento de las imágenes fotográficas muestra finalmente su potencial performativo para juntar la discontinuidad en un relato abierto, crítico y mediado por fotografías como dispositivos de recuerdo, narración e interpretación en el campo de construcción de una mirada feminista. Si entendemos la memoria como un espacio de disputa, un territorio turbulento, móvil y dibujado por el movimiento flexible entre el olvido y el recuerdo, estas imágenes siguen provocando nuevos caminos de encuentro, posibilidades alternativas de mirar la singularidad de las resistencias de las mujeres en dos contextos discontinuos que hablan a través de fotografías de otras voces, otras presencias y otras existencias.

## Obras citadas

- Azoulay, Ariella. 2014. "Archivo" En *Historia potencial y otros ensayos*, editado por Taller de Ediciones Económicas, 9-35. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal
- Barthes, Roland. 1997. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- . 2009. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós
- Benjamin, Walter. 2010. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores
- . 2011. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro
- . 2013. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones Desdeabajo
- Cabnal, Lorena. 2012. "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya-Yala". En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Disponible en: <http://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal-pdf>
- . 2015. "En el país más verde y feliz del mundo, los pueblos originarios lloran su Abya-Yala usurpada". Ponencia presentada en el Día Internacional de la Mujer Indígena, San José de Costa Rica, 11 de septiembre
- . 2020. "Defensa y recuperación del territorio de la sanación ancestral

originaria”. *Pikara* 17 de febrero.  
<https://www.pikaramagazine.com/2020/02/defensa-y-recuperacion-del-territorio-de-la-sanacion-ancestral-originaria/>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). 2020. “CIDH presenta observaciones de su visita a Ecuador”. Accedido 1 de mayo de 2021  
<https://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2020/008.asp>

Derrida, Jacques. 1994. “Mal de Archivo. Una impresión freudiana”. Conferencia presentada en el Coloquio Internacional Memory: The question of archives. Londres, 5 de junio

Didi-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ediciones

———. 2012. *Arde la imagen*. Oaxaca: Serieve / Fundación Televisa

———. 2013. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado Grupo de Distribución

———. 2018. *Sublevaciones*. México D.F: MUAC-UNAM

Dubois, Philippe. 2015. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: la marca editora

Foglia, Andrés. 2013. “Nuevos documentalismos: el giro subjetivo en la fotografía contemporánea”. En *Trascámara la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* editado por Alex Schlenker, 37-55. Quito: plataforma\_Sur Ediciones

Gargallo, Francesca. 2006. *Ideas Feministas Latinoamericanas*. Ciudad de México.

Versión digital en formato PDF: <https://kolektivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Gargallo-Francesca-Ideas-feministas-latinoamericanas.pdf>

Goetschel, Ana María, Prieto Mercedes, Herrera Gioconda, Pequeño Andrea. 2007. *De Memorias. Imágenes Públicas de las Mujeres Ecuatorianas de Comienzos y Fines del Siglo XX*. Quito: FLACSO/FONSAL

Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Gutiérrez Aguilar, Raquel. 2017. "Políticas en femenino: transformaciones y subversiones no centradas en el Estado". En *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*, pp. 67-86. Madrid: Traficantes de sueños

Hernández Navarro, Miguel. 2007. *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas. <http://www.mahernandez.es/ensayos-essays/el-archivo-escot%C3%B3mico/>

hooks, bell. 2004. "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista". En *Otras inapropiables*, pp. 33-50, Madrid: Traficantes de sueños

Longoni, Ana. 2010. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". En *Aletheia*, Vol. 1, N° 1, 1-23.

Lorde, Audre. 2016. "Usos de lo erótico: lo erótico como poder". *Sentipensares Fem* 3 de diciembre [https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/12/03/ueecpal/?fbclid=IwAR1Qwuw5FI70od\\_ljQcpwmc\\_v-c7HR137EO1EDoOEYug4EqJ7UPU8haseR0](https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/12/03/ueecpal/?fbclid=IwAR1Qwuw5FI70od_ljQcpwmc_v-c7HR137EO1EDoOEYug4EqJ7UPU8haseR0)

Medina, Javiera. 2014. "Poétique de l'enregistrement ou de l'enregistrement à la

médiatisation” *Appareil* 14: 1-15 DOI : 10.4000/appareil.2140

Montellano, Violeta y Lenin Carrera. 2013. “El espejo de la mirada encarnada: fotógrafos con ceguera/baja visión en Quito” En *Trascámara la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* editado por Alex Schlenker, 289-300. Quito: plataforma\_Sur Ediciones

Oleas, Ma. Del Carmen. 2013. “Fotografía: ¿arte o documento?” En *Trascámara la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* editado por Alex Schlenker, 37-55. Quito: plataforma\_Sur Ediciones

Pequeño Bueno, Andrea. 2007. “Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas”. Tesis de maestría, FLACSO, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10469/6292>

Poole, Deborah. 2000. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo

Rancière, Jacques. 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones

———. 2015. *Sociología de la Imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones

———. 2018. “Cátedra en Sociología de la Imagen”. Colectivo Chi'xi. La Paz, 9 de julio al 4 de agosto de 2018.

Rolnik, Suely. 2019. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones

Sandoval, Chela. 2004. “Nuevas ciencias. Feminismos cyborg y metodología de los oprimidos”. En *Otras inapropiables*. Traficantes de Sueños, Madrid: 2004



- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños
- Spivak, Gayatri. 1997. “Estudios de la Subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía”. En *Debates Post Coloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (Comp), 247-278. La Paz, Historias/SEPHIS/Aruwiyiri THOA.
- Triquell, Agustina. 2013. “*Hacer presente: representaciones de la ausencia, memorias y narrativas*”. En *Trascámara la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* editado por Alex Schlenker, 37-55. Quito: plataforma\_Sur Ediciones
- Troya, María Fernanda. 2009. “Del documento fotográfico a la fotografía documental” En *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 29 (1 Semestre) 121-131: ISSN: 1390-0099
- Vercauteren, David, Müller, Thierry y Olivier Crabbé. 2010. *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Madrid: Traficantes de Sueños



## Anexos

### Anexo 1<sup>17</sup>

#### Entrevista a Birte Pedersen

**¿Cuál es el contexto en el que nace el periódico *La Mujer*? ¿Qué se buscaba y cuáles eran las intenciones? En la imagen, ¿tú qué buscabas? ¿Cuáles eran tus búsquedas alrededor de la imagen de las mujeres?**

Cuando yo me uní al grupo por invitación de Dolores Padilla, yo había llegado al país recientemente. El primer número ya había salido; el motivo era educativo, de concientización y también romper esta idea de la imagen de la mujer en publicidad, periódicos, revistas y la televisión, para valorar el ser mujer, no importa si le falta unos dientes, si no sigue exactamente la imagen perfecta. Yo siempre hacía fotografía, era la única que hacía fotografías, entré tomando fotos. Tengo que decir que para mí era muy bueno esconderme un poco quizás detrás de la cámara porque esto me permitía observar todo sin participar en los discursos que yo no manejaba como las colegas feministas de verdad.

**¿Te formaste en fotografía de manera autodidacta, personal?**

Si, personal. Siempre ha sido un interés mío. Pero después, la vida, los hijos, los problemas... lo dejé bastante tiempo. Para mí fue muy importante documentar estos movimientos de mujeres a fines de los 80.

**Sobre los dos eventos en las fotos (1987-89), ¿sientes que la mujer se estaba formando un nuevo sujeto?**

No conocía totalmente el contexto ecuatoriano, pero esos encuentros eran muy importantes. También fui al Encuentro Iberoamericano en [...] en Brasil. Reunía mucha

---

<sup>17</sup> La transcripción de estos testimonios guarda fidelidad con las entrevistas y conversaciones mantenidas con las fotógrafas; únicamente hice modificaciones gramaticales u ortográficas cuando fue necesario.

gente y fue realmente impactante para mí. Todos los otros países, todo lo que se hacía. En Brasil por ejemplo las mujeres tenían una farmacia solo para la mujer. La fiesta que se armó, fantástico, solo mujeres y ni un hombre a la vista. Tampoco faltan los conflictos. Había un grupo de mujeres que estaban fuera y no querían pagar, decían que no podían y que había que dejarles entrar.

### **¿Qué recuerdas sobre el Encuentro de Jambelí?**

Bueno de Jambelí, todavía más lúdico que el de Ballenita, entonces tomando en cuenta no solamente lo político público sino también los aspectos privados de la vida de las mujeres. Me acuerdo que se hizo una fogata, alrededor todas las mujeres con un papelito en el cual habían escrito lo que querían que se quemara, así simbólicamente. Me acuerdo que yo puse mediocridad.

### **¿Te acuerdas por qué pensaste eso?**

Siempre me ha molestado que las cosas se hacen sin pasión y sin conocimiento real. O lo dejas, o lo haces bien, ésa era un poco mi filosofía. Como te había contado antes, había una carpa con una bruja que tenía muchísima clientela, con el tarot... un aspecto muy importante fue el tema de la salud. Todo estaba aquí dominado por hombres ginecólogos... entonces para conocer más.

**Las marchas del 87 suceden en el Centro Histórico, lo otro es un encuentro más lúdico, más recreativo en el sentido de recrearse políticamente para las mujeres a través de otros ejercicios. ¿Qué sientes que hay tienen en común estos espacios sobre la búsqueda de las mujeres?**

La búsqueda era y sigue siendo la liberación del aborto, la concientización de que porque marido es que puede pegarte y no es así, también la educación de los varones, porque muchas veces son educados por las madres que les dan unos poderes y luego se convierten en abusadores. Bueno, tal vez ahora ya no se permite que sea maltratado, eso depende de las etnias y las clases sociales, pero la violencia está en todas las clases sociales...

**O sea que las agendas lamentablemente según tu mirada no han cambiado mucho desde ese momento.**

Creo que no, en ciertos temas, vemos que el último gobierno dio marcha atrás.

He notado en las fotografías de las movilizaciones de los últimos años que las mujeres corrían el riesgo de objetivizar en las imágenes. Hay muchas fotografías también de mujeres urbanas, mestizas y de clase media, tal vez cercanas a las imágenes de las feministas organizadas en Argentina por ejemplo. Hay una visualidad donde se arriesga que en las imágenes se invisibilicen otras mujeres. ¿Cómo miras eso?

Yo no he ido a las últimas marchas, pero si he visto que las influencias extranjeras están mucho más presentes ahora porque tienes acceso a esas imágenes y a esas luchas. A finales de los 80 tenías el Correo del Ecuador, que sí funcionaba todavía pero no tenías otro contacto visual con los otros. Una discusión que yo siempre llevaba cuando hacíamos el periódico es que bueno, yo soy de clase media, extranjera, pero más allá de eso teníamos que ver quiénes nos entienden, quién es nuestro público, quiénes nos ven. Yo decía que es necesario que la mujer de clase media también se concientice y despierte. Yo personalmente no tengo mucho contacto o conocimiento de la condición de la mujer popular, de barrios, así que no sé qué mensaje les puedo transmitir. Todas nosotras éramos de clase media... Entonces dije que es válido y necesario un medio de comunicación para la clase media.

**Y es difícil ponerse en el lugar o hablar por otras mujeres. Piensas que el hecho de que se preserven las imágenes, que se muevan de donde están y transiten a otros espacios, es importante en este momento. ¿Es necesario que se vea que sucedían estos procesos?**

Yo creo que siempre es importante conocer la historia para saber dónde está uno ahora no. Ahora hay un exceso de imágenes en todas partes, pero si se analizan se puede ver claras tendencias en este mar de imágenes que se toman ahora. Yo solamente he fotografiado un poco las marchas del primero de mayo, donde siempre hubo presencia de mujeres organizadas.

**¿Cómo se negocia/sucedee el encuentro entre la búsqueda documental y lo artístico en tus fotografías?**

Para mí la estética es fundamental, y hasta en la destrucción puedes encontrar estética. Yo siempre optaría por eso en la medida de las posibilidades, no te lo puedo explicar teóricamente, pero para que algo sea atractivo y mirado para mí tiene que ser estético

**Que te convoque la imagen a pensar qué había detrás de esta fotografía.**

Bueno, a mí me gusta también documentar lo optimista, lo positivo... aquí ves cómo la alegría, la solidaridad, los cuidados mutuos es lo que más me interesaba, las mujeres que están felices en su lucha.

**Creo que es necesario mostrar que hay muchas maneras de resistir, no estamos negando las violencias que nos atraviesan a todas de maneras diferentes...**

Pero necesitas energía positiva para salir adelante, yo creo eso.

**En las fotos yo quería encontrar eso, mujeres resistiendo en imágenes de sublevación y resistencia.**

Yo creo que es muy importante que las mujeres salgamos de ser víctimas ~~no~~, porque solo si eres la víctima puedes darle chance al victimario.

## **Anexo 2**

### **Entrevista a Dolores Padilla y Cecilia Lincango**

**¿Cómo era el contexto de los movimientos de mujeres y las organizaciones feministas entre los años 87-90? (Caracterización histórica)**

CL: Yo ingreso a ese mundo en los 80-81, Loli usted estaba desde antes.

DP: Yo creo que en 1975 NNUU convoca al Encuentro Internacional de mujeres, eso marca un hito, se revolotean las palomas. Se termina la gran convocatoria, que fue dirigida por un hombre, eso sí me acuerdo; aquí en el país hubo gran conversación sobre

quiénes iban a representarnos. Esa conferencia marcó una agenda sobre desarrollo y participación. Se remueve todo y empiezan a surgir diversas organizaciones de mujeres, como el Frente de Promoción de la Mujer, el concepto fundamental era promocionar a la mujer, hacerle visible. Se celebra por primera vez el día de la Mujer.

CL: Yo creo que ahí converge el tema de que ya teníamos la Convención contra todas las formas de discriminación, la CEDAW, que se aprobó en el 79

DP: primero es esta cosa del 75, luego lo del CEDAW, en Viena...por un lado responde a una convocatoria internacional, a varias convocatorias internacionales. Pero desde el contexto nacional, lo que está pasando en el país, no directamente...a nivel de América Latina es una época muy interesante, el surgimiento de guerrillas, las dictaduras...Aquí en el país estábamos en dictadura, había que romper esa dictadura. El retorno a la democracia se da en el 71. Siempre, en nuestra narrativa vas a encontrar que va a haber una serie de influencias de afuera, pero al mismo tiempo yo no quisiera desligarme de lo que pasa en el país, las condiciones de pobreza, hablábamos de cómo se había feminizado el trabajo a partir de las grandes corrientes migratorias del campo a la ciudad.

Hay muchos componentes en los 70, en América Latina en general, la izquierda organizada en múltiples segmentos no responde a nuestras inquietudes, le resulta difícil aceptar que queríamos un espacio propio, que queríamos nuevas formas de hacer política, había que cambiar ciertas prácticas culturales donde siempre se nos dejaba afuera. No ha cambiado mucho.

En el 80 hay una gran salida de mujeres en América Latina de los grupos tradicionales de la izquierda, y van conformando grupos autónomos, les llamábamos. Habían “Las Brujas” de Medellín, las mujeres en México donde surge el Centro de Estudios de la Mujer que lo dirigía Marta Lamas, igual en Argentina y Chile, en Perú estaban “Las Floras”. Hay un movimiento que va sintiendo, poniendo ese sentimiento en marcha.

En el 81 se da el primer Encuentro Feminista en Bogotá, con 250 participantes más o menos; por primera vez empieza a tocarse el tema de la sexualidad, del placer, de la necesidad de participación política, pero desde el respeto a nuestros derechos, todo el tema de la violencia. Es un espacio para que abordemos nuestros temas como mujeres.

CL: La violencia centrada en el espacio privado, en el espacio doméstico.

DP: El valor del trabajo doméstico. En el 81-82 surge esta propuesta que nos revolucionó la vida, que era todo lo “privado es político”. Entonces ponemos en

cuestionamiento todas las relaciones de poder que se dan al interior de la familia, de la división del trabajo, del aislamiento de las mujeres, su poca participación en los espacios universitarios. Nosotros como país, recién en el 73 se abren las puertas de la Universidad para la mujer cuando se eliminan las pruebas de ingreso.

Hay un movimiento importante, con varias confluencias, el feminismo empieza a tener una gran convocatoria en grupos de clase media, porque empieza a estructurarse una propuesta conceptual y de reflexión, con metodologías diferentes para hacer las investigaciones, con nuevas luces para abordar el proceso de conocimiento. Se discutía el sujeto ocular, el sujeto mujer, si teníamos que ir juntos o teníamos que reforzar los espacios nuestros, para desde ahí acompañar cualquier proceso político.

Entonces, en estos grupos se constituyeron muchos espacios donde se trabajaba la autoconciencia. Los grupos de autoconciencia, donde reflexionábamos sobre todo de la identidad, de las cosas que nos impusieron, sobre cómo romper con los prejuicios existentes, cómo romper con el discurso patriarcal. Entonces había mucho debate y discusión; creíamos que era un momento de construcción personal, del yo cómo pasamos al nosotras era el tema. Y cómo consolidamos esa voz colectiva, esa voz de nosotras.

En ese proceso, yo creo que empezamos a cuestionar la imagen tradicional. La imagen, yo me acuerdo de una publicación que hicimos de reformas legales que necesitábamos de urgencia. Un grupo de compañeras abogadas empezaron a trabajar en un libro donde nos iban contando todo lo que había que reformar a nivel legal para estar compartiendo en igualdad de condiciones. Y en ese libro ya discutimos que tenga un diseño diferente, y le pedimos a una compañera feminista que indague cómo cambiar la imagen y qué imágenes teníamos que usar en nuestra publicación. Es un libro de Manual de Reformas Legales [...]

CL: La sexualidad, trabajo, temas de la pareja, de la vida familiar, ese espacio solo lo vivían las mujeres individualmente, ¿cómo darse cuenta de que el problema no era solo individual? Sino que empieza a darse el tema de que todas pasábamos esto y teníamos esta complicación. Entonces ahí empieza esta condición de irnos mirando, porque también el miedo a hablar. Por eso es que nuestro eslogan era “rompamos el silencio”. Entonces eso es fundamental recordar.

DP: yo hice un documento que se llamaba “~~a~~A solas y en silencio”.

**¿Cuál fue el contexto histórico de producción del periódico *La Mujer*? ¿Qué intenciones, búsquedas y demandas buscaban con esta publicación?**



DP: Con Cecilia y otras compañeras hicimos una organización que se llamó Centro de Información y Apoyo a la Mujer. Es lo que nos permite abordar nuestra temática del feminismo, desde lo comunicacional. Y ahí empieza nuestro ejercicio particular. Había grupos que se dedicaron a las organizaciones populares, grupos sobre desarrollo económico, otros investigaban sobre violencia.

Nosotros optamos muy alternativamente por la comunicación, muy novedoso fue en ese momento abordar la temática desde la comunicación alternativa. Comenzamos por un programa de radio que tuvo muchísimo éxito. Ese programa de radio nos llevó al periódico [*La Mujer*]. Con el periódico y el programa de radio, nuestras seguidoras nos pedían que abramos un sitio donde ellas pudieran ir y pedirnos consejos y ayudas. Entonces se hacía indispensable un espacio, arrendamos un cuarto para “Los Jueves de Casa Abierta”, que nos permitían todos los jueves tocar un tema. Podíamos tener 200 mujeres y al otro día 5 o 6, dependiendo de los temas y cómo íbamos abordando desde la experiencia de cada una, se iba acumulando. Ahí surgieron muchísimos temas.

CL: Ahorita que me acuerdo de los “Jueves...”, nunca me he de olvidar el foro que hicimos, “durmiendo con el enemigo”

En este contexto nace el periódico, primero fue el programa de radio; el periódico tenía la particularidad de que lo hacíamos nosotras, unas hacían las entrevistas, otras tomaban fotos, otras hacían el diseño y la elaboración. Fue una escuela realmente. En ese momento nos interesaba muchísimo mandar a provincias, fue de los mejores logros...nos logramos contactar con un grupo de mujeres que hacían radio en Ambato, un grupo de mujeres en Cuenca, otro en Guayaquil; ahí nos encontramos una experiencia, de Cecilia Torres que organizó el Centro de Acción de la Mujer (CAM), que fue en su momento el núcleo vital del feminismo en el Ecuador.

Tuvo la lucidez de acercar el feminismo a los sectores populares. Abrió cinco o seis casas en los suburbios, y en esos centros había guarderías, alfabetización, experiencias de emprendimiento, capacitaciones, asistencia de salud. Hizo un lindísimo proyecto que duró una década. Ahí ella abordó el tema en una revista que se llamaba *La Maga*.

Junto a ella armamos los encuentros feministas. Había en América Latina, cada dos años el Encuentro Feminista de grupos autónomos, que nos daba mucha vitalidad, que soñábamos con ir, porque era el punto más neurálgico del debate de la conversación.

Me acuerdo que de las 250 que nos reunimos en Bogotá, en Taxco ya eran 3000. Y así, hasta el día de hoy no ha dejado de hacerse el encuentro feminista.

Nosotras optamos que el año que no había encuentro feminista latinoamericano, hacíamos el encuentro feminista nacional y entonces organizamos tres o cuatro encuentros creativos y dinámicos con mucha participación. Hicimos un conjunto de locuras bien bonitas. De ahí nace un grupo interesante de mujeres que se llamó Acción por el Movimiento, que fue el origen de lo que luego sería un movimiento de mujeres más coordinado y organizado, que fue la Coordinadora Política de Mujeres. Ese es el contexto.

Sobre las imágenes, trabajábamos mucho con videos también, tuvimos el apoyo de la cooperación italiana, y tuvimos talleres y equipos que nos permitieron abordar un conjunto de videos que en ese entonces nos ayudaban muchísimo, porque con eso hacíamos capacitaciones, explicaciones didácticas sobre nuestro cuerpo, del manejo de nuestras debilidades corporales, que siempre fueron consideradas enfermedades, pero que resultaba que lo que nos hacía falta era conocimiento e información. Entonces por ahí fuimos construyendo.

**¿Cuál era su posición discursiva/política dentro de ese contexto? ¿Cuál sería su autodefinición feminista? ¿Cómo caracterizarían su feminismo en esa época?**

DP: Mi línea discursiva, la única que he tenido en la vida a partir de los 80 es el feminismo como una opción política, el feminismo que plantea transformación en las relaciones de poder, que incide en los modelos jerárquicos, autoritarios, concentradores. Que proponemos una democracia genérica.

El feminismo que ha luchado toda la vida por reivindicar derechos para las mujeres, en igualdad de condiciones, trabajos dignos, salarios, oportunidades educativas sin las brechas existentes hasta el día de hoy. La presencia de las mujeres ha sido denunciada, hablada, revalorada, a nivel internacional y nacional gracias al feminismo y a otros movimientos de mujeres que se han unido, sin decirse feministas. Mucha gente tiene resistencia al término por falta de conocimiento, pero por lo general, en este momento nosotros tenemos sobre el tapete una serie de derechos que deben cumplirse y somos vigilantes de eso, somos activistas, hay un movimiento de mujeres jóvenes que es tremendamente activo y está replanteando una cantidad de prioridades en esa agenda. No

te voy a responder que soy de la derecha ni de la izquierda, yo soy una feminista, políticamente hablando.

**¿Qué acciones concretas y en qué campos desarrollaban sus procesos políticos/feministas?**

DP: En la radio, denunciar tipos de violencia que habían es más revolucionario. Abordas una temática tan escondida, que es el patriarca que todos llevamos dentro el que marca una forma de tratar al otro, porque es más débil, más pequeño. Resulta que es el pretexto para maltratarnos. Hemos luchado por la justicia, la igualdad, la necesidad de la valoración de las mujeres.

**¿Cuál era el lugar de la fotografía en el periódico? y ¿Cómo es la mirada de Birte Pedersen para documentar los procesos colectivos de las mujeres organizadas, y de los Encuentros Feministas de Ballenita y Jambelí entre los años 88-90?**

DP: Nosotros teníamos unos estereotipos establecidos, ahora el conflicto del feminismo es la total heterogeneidad. Teníamos en los ochenta estereotipos absolutamente diseñados por dentro y por fuera; entonces o era una de ellas o no eras. Entonces sí creo que el cuestionar esa cosificación de la mujer en los medios sobre todo. Había revistas que marcaron en América Latina toda una formación de jóvenes, Vanidades, Buen Hogar, Cosmopolitan. Iban marcando hasta las recetas de cocina. Hogar era el ama de casa perfecta, Vanidades era la ejecutiva que empezaba a salir, la doctora (profesional), la Cosmopolitan era ya la atrevida, audaz, la que provocaba, la seductora.

Entonces esos estereotipos hasta el día de hoy marcan una forma de ser, una actitud, cómo actuar, para las mujeres de clase media en general. Entonces cuestionar esos modelos y estereotipos, esa alienación que a través de la imagen tenemos de la mujer, yo creo que fue una de las grandes causas de nuestra época.

El feminismo latinoamericano tuvo un proyecto dirigido por dos mujeres chilenas que abrieron una agencia de prensa que se llama FemPress y [...]. Todos los meses hacíamos un seguimiento de lo que pasaba en cada país, y estas mujeres fueron lo suficientemente sabias para acompañar el proceso del feminismo latinoamericano durante 20 años. Puedes ver en las revistas FemPress que eran modestamente hechas, ahí puedes tener una apreciación de cómo va cambiando la imagen de las mujeres.

Es un buen referente, porque lo importante del FemPress es que tenía corresponsales en todos los países de América Latina. Y nuestra obligación como corresponsales eran mandar todas las noticias del mes, que pasaban, en mi caso, las noticias que pasaban en el Ecuador con respecto a la temática. También tenemos que escribir sobre el tema. Tienes un panorama de todas nuestras luchas, nuestros esfuerzos, de cómo a través de abordar los derechos de la salud, empezamos a trabajar los derechos sexuales y reproductivos, cómo eso nos llevó a la lucha contra el aborto. Ha sido un camino tortuoso y difícil pero lleno de alternativas y creatividad.

**¿Qué recuerdan de los Encuentros Feministas? ¿Cuáles fueron los motores de la organización? ¿Qué temas se abordaron? ¿Por qué darle un sentido lúdico a estos espacios? ¿Cómo fue la participación de las mujeres en términos de representatividad? ¿Qué sucedía con respecto a la construcción de la subjetividad de la mujer? ¿Qué modo tomaba como sujeto?**

DP: Los espacios feministas en ese momento tenían relación con la construcción de nuevas identidades. A nosotras nos habían impuesto un deber ser, y ese deber ser había que cuestionarlo porque era profundamente triste su realidad, porque no era justo. ¿Es justo que a mí me obliguen a ciertas cosas y a los varones no? Y se empezaba por experiencias muy personales en esa construcción.

Pero ya cuando nos dimos cuenta de que no era mi problema, que a mí no me querían mandar a la universidad porque no valía la pena que las mujeres vayan...entonces esa constatación nos hizo ver que no era mi problema sino que era de muchas mujeres que empezaron a reunirse, a conversar y compartir. Pero también habían las realidades de mujeres cuya economía y subsistencia era dolorosísima, donde no había centros de salud, no había Escuelas cercanas, el analfabetismo crecía especialmente en los sectores femeninos y del área rural.

Entonces la complejidad de nuestras realidades hacía que prioricemos ciertos temas, que conversemos, que debatamos, y los espacios, los encuentros servían para eso, para encontrarnos, no eran seminarios, no eran capacitación. Había que crear espacios de encuentro para contarnos, para encontrar esos ejes estratégicos que nos unían, por ejemplo, los sectores populares en el Encuentro de Jambelí nos sorprendió la presencia de mujeres indígenas, de sectores organizados del área rural.

Entre los 20 a 25 talleres que teníamos organizados, había uno sobre política y poder, otro sobre literatura y feminismo, había uno sobre conocer tu cuerpo, o dónde está tu sexualidad. Nos conmovió ver que la gran mayoría de mujeres de sectores populares se inscribieron en esos talleres, no precisamente les interesaba ese momento, por la novedad obviamente, pensar en política o en el poder.

Les atraía esto de qué pasa con mi cuerpo, mi cuerpo es mi espacio, cómo le ocupamos a ese cuerpo, cómo le atendemos. Teníamos compañeras especializadas en cada uno de los temas, venían a ayudarnos de otros países. Para las mujeres populares, a pesar de sus carencias, de sus problemas económicos, su cuerpo también es una realidad que está invadida, apropiada. Era todo un descubrimiento saber que la menstruación no era una enfermedad, o que la menopausia no era volverse loca.

(Con relación a los Encuentros) Teníamos talleres con mucha creatividad en las metodologías y los juegos, el abordar temáticas duras, como la violencia, con reconstrucciones a partir del arte.

### **Anexo 3**

#### **Entrevista a Isadora Romero y Paula Parrini**

**¿Cómo fue tu experiencia de documentar (hacer fotos) lo que pasó en El Arbolito en octubre?, y ¿cuáles fueron tus búsquedas e intenciones en la documentación de octubre de 2019?**

IR: No soy fotógrafa de reportaje, no estoy conectada con la reportería inmediata de la noticia. Empecé a salir porque no entendía bien lo que estaba pasando, sentía que los medios no relataban todo lo que estaba sucediendo y quería contar a el colectivo de fotógrafas donde colaboro. Los primeros días vi muchas cosas que nadie contó, noté el racismo desmesurado, y en ese dolor salí a fotografiar y tratar de entender lo que estaba pasando. Lo que estaba saliendo a la luz, no era mucho.

Me quedé en estos lugares, interesada por estas mujeres, de dónde vienen y además fue súper loco y estar con las comunidades con las que he trabajado y luego llegar a mi casa y ver noticias como el bombardeo a el Ágora o ah las mujeres, por qué vienen, por qué les traen a los niños; realmente me di cuenta de estaba ciega en la comodidad de mi burbuja y pensaba que esas cosas ya estaban superadas en el país y la ciudad. Quería

ponerle un rostro humano y real para luchar por algo que al final nos beneficia a todos. También era no entender qué pasaba, me acuerdo cuando estaba frente a la Contraloría que se estaba incendiando, estaba solo mirando, absorta y la gente abajo diciendo bajen de ahí, qué hacen, todo muy difícil de entender estando ahí.

PP: Fue una experiencia dura, todo estaba como para ser fotografiado y al principio te dabas cuenta que mucha gente estaba harta de que le fotografien, había **amos** muchxs fotógrafxs. Fui cuatro días y al inicio la gente no estaba reacia a que le tomen fotografías, después empezaron a quitar las cámaras. A mí me dijeron colegas de El Comercio “no vayas tan allá, guarda la cámara, te la van a quitar”.

Yo igual buscaba a mujeres, me dediqué a buscar mujeres y fotografiar grafitis, entonces fue duro, primero porque me daba miedo, había mucho gas lacrimógeno. Luego fue impresionante ver a un montón de mujeres indígenas con sus wawas atrás, protestando. Nosotrxs, que somos la clase media, creo que nunca llevarían a un wawa en la espalda...fue impactante ver a tantas mujeres indígenas con sus wawas.

Lo que era increíble fue verles en una protesta con toda su ropa, sus tacos, como son ellas. Se les ninguneaba y se les criticaba, pero a mí me impactó mucho. Ahí tú ves una necesidad real, del campo, de que las cosas cambien.

Hace cuatro años empecé a documentar marchas feministas, por una cuestión más política y de género. Si eres fotógrafa y las marchas cada vez tienen más presencia, no solo femenina, te llama. Esto nació con una colaboración de un colectivo en Argentina. Las mujeres nos hemos ido incorporando, no solo a espacios laborales, la protesta también es nuestra, siempre ha sido nuestra, pero ahora se ve mucho más. Entonces yo he estado buscando a la mujer en la protesta, aquí salieron mujeres con sus niños. Buscaba mujeres protestando y grafitis, quería que quedara una memoria de lo que la gente estaba escribiendo en las calles. Era tan convulsivo todo que la gente escribía unas cosas...me impresionó mucho.

No me considero una fotoperiodista que está en la primera línea, entonces por eso me fui a buscar mujeres en la protesta y los grafitis. También quería que quede una memoria de que no era una protesta de los indígenas, como “los desadaptados” sino que era una protesta de todos, por ahí buscaba a las mujeres.

**Háblame sobre estas fotografías, sobre el contexto amplio y después sobre lo que miras en tu imagen.**

IR: No sé exactamente qué día fue, fue el mismo día de la Contraloría, el Arbolito estaba lleno de humo y todo el mundo estaba por la Contraloría y luego se armó el petardo más arriba en la Asamblea, todos los fotógrafos corrieron hacia allá y yo empecé a caminar al otro lado; y lo que me pasó aquí, fue que estas mujeres se aglomeraron acá, y esta como no saber muy bien qué estaba pasando fue generalizado. La otra foto también fue de esto, quedarse en pausa, mirando el caos pasar. Ellas estaban agrupadas, conversando, realmente como yo me sentía, diciendo qué está pasando un poco, de ser parte y no comprender bien también, fue especial ese momento. Las miraba y pensaba así me siento yo, tal cual.

Subregistro de otros procesos, la estética masculina de la representación, histórica, soy crítica de eso, no iba a estar documentando la masacre, porque en este caso me interesaba desde atrás, atrás yo siento que, estaba la fuerza, se estaban entretejiendo muchas cosas y la interacción entre las comunidades y los procesos de cuidado, que los llevan a cabo las mujeres, no solo cuidado de los niños, qué significa estar atrás esperando que regresen los otros, toda esa cosa de cuidado que es muy importante también. Finalmente se convierte en un trabajo documental porque sí narra un hecho específico que podría ser periodístico, pero no está en la noticia.

Antes me pasaba que me decían y ¿aquí qué pasa?, como diciendo y ¿dónde está la noticia? Y yo decía esto pasa, aquí está, el cómo llegamos aquí es lo que me importa en la fotografía, cómo llegamos a las fotos que están en las primeras planas. Entonces, quizá la diferencia es que lo documental necesita otro anclaje de información, que no es inmediata, para mí al menos, en mi lectura lo documental apela a otro tipo de apreciación, que integra lo emocional, lo simbólico. No es algo que puede ser consumido o entendido a la primera.

Algo que he comprendido en mi práctica y analizando las imágenes, es que cuando la gente está tan desconectada con algo como lo que pasó en octubre es porque la comunicación falló totalmente. Es algo tan alejado, que no te vinculas, parecen actores lo que estás mirando. Cuando desde el imaginario no te vinculas de un lugar cotidiano y cercano, ya no te interpelan, no te conmueve. Mi apuesta es apelar a lo cotidiano que nos construye, que nos es más cercano. Las madres, las amigas unidas.

Fue una experiencia muy dolorosa también, a mí me interpeló, pensé que había más empatía y no. Yo tampoco estaba entendiendo qué estaba pasando, nunca se me iba a ocurrir que se bombardeara a las personas así. Nuestros imaginarios se construyen en las imágenes y hay que ponerse activas a pensar en eso y no dar tregua. Luego, muchas veces estas imágenes espectaculares ofrecen cursos. Entonces a veces es una disociación en la fotografía; nos comunicamos, hacemos imágenes,... Es necesario hablar de estos temas, pero muchas veces estamos insensibilizados de tantas imágenes y ya no nos conmueven las imágenes. También influye la postura de ver hegemónica, de occidente. Y no basta la imagen, tiene que ir acompañadas de otros relatos, porque la realidad se construye desde estas subjetividades que miran desde distintos lugares y eso construye un relato más complejo e interesante.

Al debatir sobre esto, hablamos sobre cómo octubre marcó un antes y después en nuestras vidas. En medios internacionales no se conocía lo que pasaba en octubre aquí. Desde donde se narra da legitimidad y relevancia, y esas estructuras es importante romper y debatir. Es importante preguntarse por otros sistemas de circulación, sabemos cómo funcionan los tradicionales. Queremos entender cómo se construyen discursos desde lo fotográfico que permitan discusiones.

PP: Esta foto es en la 6 de Diciembre y venía un montón de gente, con eucalipto, de ellas tengo varias fotos, les seguía. Las mujeres eran mucho menos agresivas, la gente se ponía ya violenta. Fue más tranquilo hacerles foto a ellas, no estaban tan pendientes como los hombres de que les hagan fotos, que les registren. Les vi y me impresionó su imagen, ellas estaban caminando hacia la Controlaría. La impresión mía era que estaban yendo hacia “el mismo infierno”. En este momento se veía la protesta como global, era notable.

### **¿En qué circuitos se distribuyeron estas imágenes?**

IR: En la comunidad fotográfica latinoamericana hubo resonancia, mi intención era comunicar desde Instagram, y fue interesante recibir mensajes diciendo esta es una mirada que no se está teniendo de estas situaciones. A los medios no les interesa este tipo de imaginarios, y son canales hegemónicos, entonces quedó evidenciada la importancia de las redes sociales, era la única forma de hacer resistencia. Algo que fue importante es que seguimos documentando los procesos en Chile y Bolivia, hicimos cruces de lo que



pasaba en nuestros territorios y cuáles eran los ejes en común. Lo anclamos con los procesos de estallidos en Latinoamérica.

PP: las fotos las hice para mí, salí y no cubro para medios, fui como todos a ver qué pasaba, si te concibes como fotógrafa y algo así sucede, no piensas si llevar la cámara o no. Quería que quede una memoria, un archivo de esto pasó.

Sobre la fotografía periodística y la fotografía documental creo que lo que cambia son los tiempos, tal vez las imágenes son las mismas pero cambian los tiempos. En el fotoperiodismo la foto es ya, la tienes que hacer, mandar y no tienes que reflexionar. En el proceso de la fotografía documental una tiene más tiempo para reflexionar, qué imagen selecciono, por qué la selecciono. No la haces con la rapidez de la noticia. Lo documental es un proceso más pausado, ver si dialogan las imágenes, me agrada más que sacar la imagen y enviar para una noticia.

Lo que se veía mucho en redes era las imágenes de fotoperiodistas y de ahí se quedaron fotos icónicas, como la de David Díaz. Tienen más distribución las imágenes que se producen y se envían una hora después de ser hechas. Las imágenes que circularon eran para evidenciar violencias con las que se trató al pueblo. No se enfocan mujeres, los mismos fotoperiodistas fotografiaban hombres, entonces una vez más la mujer queda fuera hasta en las protestas. La foto que se hizo famosa fue porque se envió para un medio internacional, si era para aquí tal vez no la toman en cuenta. Se prioriza siempre al manifestante hombre. Esta fotografía se utilizó en un proceso artístico, para una intervención sonora en Guayaquil. Ha circulado en espacios documentales, artísticos y académicos, más que en las noticias. Es un registro documental de un momento.