

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Visualidad y derecho a la ciudad

Las narrativas audiovisuales de Acapana para el fortalecimiento del derecho a la ciudad en Quito-Ecuador

Jonh Alexander Viasus Rodríguez

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2023

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

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

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

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Jonh Alexander Viasus Rodríguez, autor del trabajo intitulado “Visualidad y derecho a la ciudad: Las narrativas audiovisuales de Acapana para el fortalecimiento del derecho a la ciudad en Quito-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 Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades 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.

01 de agosto de 2023

Firma:



Resumen

La presente tesis de grado tiene como principal objetivo el estudio de caso de la organización Acapana y su producción audiovisual sobre las protestas sociales de los años 2019 y 2022 realizadas en Quito-Ecuador, como foco de atención para la comprensión de la relación entre la narrativa audiovisual y el derecho a la ciudad. En ese sentido, se ha realizado una investigación que considera a todo tipo de producción audiovisual como un ejercicio de elaboración de una historia, un “algo” que contar mediante herramientas audiovisuales.

Aunque tradicionalmente los productos de corte comunicativo son abordados con herramientas de análisis del periodismo u otras disciplinas afines, para esta investigación se acudió a herramientas propias del mundo cinematográfico, teniendo en cuenta que es desde dicha disciplina desde donde más se ha trabajado el concepto de narrativa audiovisual. Además, se tuvo presente que la organización Acapana no se considera propiamente comunicativa, sino más bien de producción audiovisual comunicativa/cinematográfica.

Se partió de la idea de que, al día de hoy, las discusiones sobre el derecho a la ciudad no son exclusivamente en materia urbanística, política o económica, sino que se encuentran afectadas por la visualidad como fenómeno también relevante. Por esta razón, se ha encontrado en el concepto de “narrativa audiovisual” una manera de comprensión que puede ayudar al estudio de esta relación visualidad-ciudad.

La metodología tiene tres elementos que estuvieron disponibles en momentos en los que la pandemia afectó drásticamente las formas de investigación en campo, razón por la cual se dio preponderancia al estudio de la información disponible en la red social Facebook, tanto desde la etnografía virtual como desde un análisis narrativo audiovisual de los contenidos disponibles en la plataforma. Adicionalmente, se realizaron entrevistas a varias de las integrantes de Acapana para recabar información oral de la organización y su devenir audiovisual, en lo que tiene que ver con las protestas sociales realizadas en la ciudad de Quito.

Palabras clave: audiovisual, espacio urbano, protesta social, pueblos y nacionalidades, redes sociales, ciudad, imágenes

Tabla de contenidos

Figuras	9
Introducción.....	11
Capítulo primero. Acapana: ciudad, protesta social y audiovisual indígena.....	15
1. Aspectos básicos de la segregación en Quito	16
2. Antecedentes del audiovisual indígena.....	19
3. Acapana comprendida desde la red	22
4. Acapana: ciudad, conflicto y espacio social.....	26
Capítulo segundo. Derecho a la ciudad y visualidad: la narrativa audiovisual de Acapana	31
1. Sobre derecho a la ciudad y espacio público	32
2. Sobre visualidad y ciudad.....	34
3. Acapana y su narrativa audiovisual en la configuración de Quito como ciudad de protesta social	37
Conclusiones.....	61
Obras citadas.....	65

Figuras

Figura 1. Página principal de Acapana.....	27
Figura 2. Toque de queda en Quito 2019.	28
Figura 3. Comunicado de Acapana sobre el paro nacional de 2022.....	38
Figura 4. Denuncia de Patricia Yallico sobre agresiones en el paro nacional 2022.	40
Figura 5. El cacerolazo por Acapana.....	41
Figura 6. Fin del paro nacional 2022.....	43
Figura 7. Cuatro pantallazos sobre el cubrimiento de la protesta social por Acapana.	48
Figura 8. Espacios exteriores e interiores en la narrativa audiovisual de Acapana.	49
Figura 9. Inicio de movilización en la Universidad Central del Ecuador.....	51
Figura 10. Leonidas Iza en discurso por la recuperación de la Casa de la Cultura.....	52
Figura 11. Intervención de lideresa de la marcha hacia la Casa de la Cultura.....	55
Figura 12. Estructura audiovisual del producto audiovisual Recuperación de la Casa de la Cultura.	57
Figura 13. Recopilación de encuadres del recorrido a la Casa de la Cultura.....	59

Introducción

La comprensión de la ciudad ha venido siendo una preocupación notoria en las ciencias sociales desde los albores del proyecto moderno. Todas las implicaciones producto del aumento progresivo de la concentración de grupos humanos en lugares específicos generaron múltiples expresiones literarias, artísticas, filosóficas, políticas, económicas, etc. En buena medida, las reflexiones sobre la condición humana han estado delimitadas por el escenario de lo urbano, y sin duda, la experiencia de la vida urbana moderna sigue definiendo la manera en que entendemos buena parte de nuestros relacionamientos con el otro y el entorno. Además de ser lugares para la interacción social, la política, la económica y cultural, son también el escenario propicio para que el concepto de lo público devenga en uno de los pilares de la vivencia citadina.

Sin embargo, autores como Martínez Luna (2016) se han alineado a lecturas que van más allá de las nociones urbanistas preponderantes en la comprensión del fenómeno de las ciudades contemporáneas. Cercano a la propuesta de Mirsoeff sobre *El derecho a mirar* (2016), se presentan evidencias de la relación entre las actuales necesidades de la vida urbana y lo visual.

El derecho a mirar no nos invita únicamente a ver. En un sentido personal comienza con la mirada a los ojos del otro para expresar amistad, solidaridad o amor. La mirada debe ser mutua; en ella, debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio. Como tal, es una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada voyeur, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad. (Mirsoeff 2016, 31)

La propuesta de Martínez es entender la manera en que las ciudades están cada vez más supeditadas a las cámaras, pantallas y demás dispositivos visuales, que determinan lo que se ve o no de ella y, por ende, lo que es real o no dentro de la modelación en la subjetividad y la socialización, razón por la cual “las prácticas del ver son una parte central de los procesos de construcción de la vida psíquica y social” (2016, 3).

Bajo estas ideas, he venido trabajando en la indagación acerca del papel de las imágenes en la configuración de fenómenos urbanos. Empezando por estudios históricos sobre el nacimiento de la publicidad en Colombia y su influencia en el proyecto modernizador de la naciente clase obrera de inicios de siglo XX en Bogotá, o en la

posterior realización de estudios de postgrado en antropología visual para explorar las prácticas grafitteras del sur de Quito y sus implicaciones en la construcción de estéticas urbanas en barrios populares como Solanda, he encontrado que muchas de las respuestas a la relación entre imagen y ciudad, tienen que ver de forma directa o indirecta con el derecho a la ciudad como propuesta teórico-política articulada.

Considero entonces que, para la presente investigación enfocada en el entendimiento de la ciudad y sus imágenes, sigue siendo de utilidad la ya clásica propuesta de Lefebvre sobre el derecho a la ciudad, resumida aquí como derecho a la libertad, al hábitat y al habitar, a la participación activa en la obra urbana y a la apropiación en distinción al derecho a la propiedad (1978, 159), y que todo esto tiene una relación bastante cercana con el propio derecho a mirar. Hay entonces una construcción recíproca entre dos derechos concebidos en momentos diferenciados, pero que apuntan a la construcción de lo urbano desde una perspectiva no hegemónica, transversal, diversa y democrática.

Haciendo uso de la idea de utopía como “espacio de lo posible”, Lefebvre habla de la concreción de una “utopía experimental” como un tipo de utopía expuesta al examen social constante desde sus implicaciones y consecuencias (Lefebvre 1978, 129), alejándola así de utopías encasilladas en la extrema abstracción y el idealismo. De forma similar, Mirzoeff (2016) invita a un derecho a mirar en el que desde las miradas mutuas somos capaces de construirnos unos con otros, sin que esto lleve necesariamente a perder la autonomía. Por el contrario, es una reivindicación de esta desde la subjetividad política y el sentido de colectividad (31).

Con todo lo anterior, se ha considerado viable considerar una intrínseca relación entre la visualidad y la experiencia de lo urbano, un devenir que ha hecho que los límites entre el espacio físico y visual de la ciudad sean cada vez menos notorios, al igual que sucede con el derecho a la ciudad y el derecho a mirar. Pero, además, se ha interpretado que conceptos como el de narrativa audiovisual puede ser aplicado también para el carácter visual de la ciudad.

Al respecto, la caracterización propia de la narrativa audiovisual es una tarea que ha venido siendo abordada desde los estudios sobre las imágenes. Aunque inicialmente la fotografía generó algunas reflexiones primarias al respecto, la imagen en movimiento detona de forma más concreta la categoría conceptual. La razón de esto es precisamente la potencia del juego con el movimiento, al posibilitar el desenvolvimiento de una historia mediante una conjunción de imágenes. Así, Navarro (2006) comenta que “la narrativa

audiovisual es un tipo particular de forma narrativa basada en la capacidad que tienen las imágenes y los sonidos de contar historias” (77).

Para este trabajo, sin embargo, se ha adoptado a la narrativa audiovisual como un estudio de forma más que de contenido. Aunque tanto forma y contenido configuran un conjunto de “capas” que dan sentido a un producto audiovisual, la reflexión parte de la base fundamental en la que la pregunta ¿de qué forma o manera vamos a contar esta historia? ayuda a entender los elementos de la narrativa audiovisual (Ordóñez 2018, 119).

A pesar de que la noción de narrativa audiovisual ha sido acuñada principalmente de la cinematografía y la comunicación (nutrida de la comunicología y los estudios literarios), se le ha seleccionado como hilo conductor para lograr comprender el caso de estudio de Acapana (Asociación de creadores Audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades) y sus materiales audiovisuales sobre las protestas sociales de 2019 y 2022 en la ciudad de Quito, centrando la atención en la manera en que dichos productos audiovisuales pueden estar colaborando con el devenir urbano, y en ese sentido, con la relación entre visualidad y derecho a la ciudad. Se concibe que la comprensión del derecho a la ciudad contemporánea y su relación con la visualidad define realidades y posibilidades para casos como el de Quito, en donde ciertas prácticas y narrativas audiovisuales pueden estar aportando a ello.

En cuanto a los sujetos del estudio, vale la pena aclarar que el encuentro con Acapana se debió a azares producto de momentos de pandemia que coincidieron con el desarrollo de los estudios de la maestría, dando origen a esta investigación. Ante la imposibilidad de realizar trabajos de campo extensos o de contactar con otras posibles organizaciones que sirvieran para realizar el estudio, las aulas virtuales y el compartir con otros compañeros de maestría sirvieron para conocer a integrantes de la organización, quienes me brindaron un panorama suficiente de sus labores y abrieron las puertas para trabajar con sus producciones. Fue de mucho agrado, además, reencontrarme con personas con quienes realicé estudios de antropología visual en años anteriores, y que resultaron ser parte activa y militante de Acapana, lo que permitió una buena cercanía y confianza, cuestión poco probable de otra manera ante un contexto de muchas dificultades para cualquier tipo de investigación con organizaciones de producción audiovisual.

Acapana fue constituida en el año 2018 por hombres y mujeres de distintos pueblos y nacionalidades del Ecuador. Desde entonces, vienen produciendo un acervo de imágenes y narrativas audiovisuales, argumentando la necesidad del empoderamiento, creación, fortalecimiento, impulso y difusión del cine y el audiovisual de las

nacionalidades y pueblos indígenas (IBERCULTURAVIVA 2019, párr. 1), respondiendo además a lo que consideran el *statu quo* ecuatoriano.

Para efectos de la investigación, se ha considerado que detrás de toda manifestación pública de inconformidad sobre el devenir social, existe implícita o explícitamente proyectos estético-políticos que apuntan a la consecución del derecho a la ciudad. Siendo así, la pregunta de investigación que delimitó el estudio fue: ¿Cómo las narrativas audiovisuales de la organización Acapana fortalecen el derecho a la ciudad en Quito-Ecuador?

Se espera con esto aportar en la comprensión de la relación entre la visualidad y el derecho a la ciudad, partiendo de la idea de que es en las organizaciones sociales donde pueden emerger propuestas distintivas que apuntan a la participación activa de la construcción de la ciudad en diálogo con las diversidades. Pero, además, se concibe que es desde los pequeños grupos instalados en lo urbano, en los barrios, donde pueden comenzar los cambios en la vida social de la metrópoli (Jacobson 2011), y también, desde donde pueden posibilitarse nuevas imágenes de la ciudad latinoamericana.

Capítulo primero

Acapana: ciudad, protesta social y audiovisual indígena

Para el primer capítulo se propone exponer tres momentos investigativos que sirven para contextualizar y presentar el caso de estudio, partiendo de la base de que Acapana es el resultado de múltiples procesos políticos, comunicativos y audiovisuales que han posibilitado su creación y desarrollo. La hibridez que representa Acapana en sus modos de trabajo refleja entonces tanto su historicidad como sus búsquedas y necesidades en el entorno urbano.

Por tanto, se ha dedicado el primer acápite a algunos aspectos relevantes para entender la segregación en Quito, seguido de un segundo acápite que ilustra brevemente los antecedentes del audiovisual indígena, teniendo en cuenta que Acapana se autodenomina como una Asociación de Creadores Audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades, y que procede de organizaciones indígenas comunicativas anteriores, que sirvieron de suelo para lo que son en la actualidad. Este recorrido es producto de la revisión y selección de literatura especializada en audiovisual indígena, con énfasis en el contexto ecuatoriano.

El tercer acápite se fundamenta en un mapeo en la web que colaboró, en momentos de pandemia, en la caracterización de Acapana a través de redes sociales y páginas en internet. La información recogida y sistematizada no solo concuerda con buena parte del recorrido realizado en el primer acápite, sino que sirve como estudio de caso que brinda buenas pistas sobre el panorama actual del audiovisual indígena en Ecuador. Al tiempo, Acapana toma forma en sus particularidades, dentro de las que se encuentra el papel que han jugado redes sociales como Facebook para su reconocimiento en el mundo audiovisual del Ecuador.

En el cuarto acápite de este primer capítulo se decanta la investigación del trabajo audiovisual de Acapana en los dos momentos de protesta social (2019 y 2022) desde donde comenzaron a tener fuerte influencia como generadores de imágenes de esta. Se explica también cómo estas prácticas audiovisuales comenzaron a corresponder directa e indirectamente, con disyuntivas propias de nociones tales como la ciudad, el conflicto y el espacio social. A diferencia del segundo acápite, se agregan algunos testimonios de integrantes de la organización que colaboran con el entendimiento de las relaciones entre

ciudad-conflicto-espacio social, y también ideas teóricas que definen en parte la posición de análisis adoptada.

1. Aspectos básicos de la segregación en Quito

La comprensión de la ciudad de Quito y sus problemáticas en torno a los conflictos por lo urbano y el espacio social debe pensarse en primera instancia desde una perspectiva histórica que ayuda a entender los matices raciales y de clase que intervienen allí. Por tanto, se exponen aquí algunas de las principales ideas que han colaborado con la lectura del Quito en la actualidad y su relación con los fenómenos de protesta en el espacio público.

Para Fernando Carrión, la segregación es uno de los principales aspectos que han determinado las dinámicas sociales en Quito, y se encuentra relacionada directamente con aspectos morfológicos de esta:

La forma de organización radial concéntrica proviene de mecanismos particulares adoptados por la segregación residencial - como aspecto dominante de la segregación urbana - a partir de una apropiación-ocupación del suelo urbano de carácter colonial, de despojo-reparto, que sigue los lineamientos de la jerarquía social, la segregación étnico-cultural y las características institucionales de la Iglesia.

El resultado de tal segregación residencial queda inscrito por tres zonas claramente identificadas: la zona de los conquistadores (el núcleo), la zona de los indios (al norte y al sur) y la zona religiosa.

De esta manera, el trazado ortogonal de la ciudad se constituye por una sucesión de cuadrículas (manzanas), jerárquica y discriminatoriamente dispuestas desde la Plaza Mayor hasta la periferia, pasando por otras plazas y solares. En la Plaza Mayor se ubican la Catedral, el Palacio de Gobierno, el Cabildo y el Palacio Arzobispal y de los cuatro vértices de los ángulos de la plaza se proyectan las calles que integran al conjunto urbano en desarrollo. El asentamiento de la población sigue el mismo criterio jerárquico, discriminatorio y excluyente (porque de allí proviene): mientras los vecinos (propietarios de tierras con títulos) obtienen tierras urbanas del tamaño de solares (cuartos de manzana) generalmente cercanos a la Plaza Mayor o a otras subsiguientes, la gente "común" solo puede optar por lotes reducidos y ubicados en la periferia. (Carrión 1987, 29-32)

Se observa entonces que la morfología en relación con la segregación posee orígenes coloniales que apuntalaron las formas de organización y posterior crecimiento de Quito. A medida que el tiempo y los contextos políticos, sociales y culturales cambiaban, tanto la forma como la segregación tomaban matices distintivos, sin que el rezago colonial desapareciera por completo. Más bien, se le sumaban y combinaban con dispositivos propios de la modernidad capitalista. La morfología urbana radial concéntrica de la colonia, mutó hacia una de corte longitudinal con las siguientes características:

En la determinación de esta forma longitudinal norte-sur juegan un rol determinante los mecanismos de constitución-apropiación del suelo urbano con un marcado carácter capitalista, mecanismos que empiezan a redefinir la nueva segregación residencial sobre la base de una delimitación específica de zonas homogéneas en su interior y altamente heterogéneas entre ellas. Estas zonas serán: el NORTE, donde comienzan a ubicarse los sectores de altos ingresos; el CENTRO, que experimentará la primera forma de “renovación urbana” sobre la base de tugarización; y, el SUR donde se ubican los sectores sociales de bajos ingresos. (Carrión 1987, 43)

El elemento morfológico de la ciudad y su relación con la segregación urbana se encuentra influenciado también por dinámicas demográficas que obligaron a la expansión de Quito. Según Regalado, hacia la mitad del siglo XX se pueden identificar dos hechos importantes para el crecimiento poblacional: primero, la Reforma Agraria de 1964 que reorganizó al agro en función del capital, y segundo, la eliminación del Huasinpungo, generando masivas migraciones del campo hacia la ciudad (Regalado 2015, 79 - 84). Con lo anterior, muchas familias agrarias migraron en busca de aparentes oportunidades que solo la capital podía brindar.

A medida que la ciudad aumentaba en población y extensión, surgió la necesidad de pensar en planes reguladores para el ordenamiento de la vida urbana. Al respecto, Achig (1983) ha identificado cuatro planes reguladores que en la primera mitad de siglo XX guiaron la estructuración de Quito, al tiempo que reforzaron la condición segregacionista que ha acompañado la historicidad de la ciudad.

El primer plan regulador identificado pertenece a Eduardo Pólit Moreno, quien planteó la concreción del sector norte como espacio exclusivo de sectores con amplia capacidad adquisitiva, mientras que el sur fue considerado propicio para la vivienda de los sectores populares. El segundo plan estuvo encabezado por el alcalde Gustavo

Mortensen, quien afinando el plan regulador de Pólit, sugirió la creación de planes de vivienda de bajo costo para las clases medias, al tiempo que planteaba la regulación de ventas ambulantes en las principales plazas de la ciudad. Jones Odriozola, concibe un tercer plan para el año de 1942, considerando el nuevo ordenamiento así: zona sur como fabril, la zona central como mixta (comercio y vivienda), y zona norte como residencial de personas con mayor capacidad adquisitiva. Al plan se le adicionó un informe del año 1945 realizado por el alcalde Andrade Marín, ajustando la propuesta de Odriozola a partir del entendimiento del centro histórico como espacio de gobernanza, la zona sur del panecillo como comercial y de vivienda de clase media, el sur de Chillogallo de vivienda obrera, y el norte desde el Ejido como lugar para vivienda bajo el modelo de “Ciudad Jardín”. Finalmente, la zona extrema norte sería un espacio para el estadio, hipódromo, y parques de esparcimiento. Achig adiciona a su rastreo de los contenidos reguladores de la ciudad, la caracterización notoriamente segregacionista aplicada a la aparición de nuevos barrios, categorizados para la época como de primera, segunda y tercera clase; primera: lugares de vivienda costosa, segunda: lugares de comercialización, tercera: barrios obreros (Achig 1983, 58-60).

Es de esta manera como el crecimiento de Quito ha estado atravesado inicialmente por dinámicas racistas y de clase, empezando por la ciudad colonial estructurada para apartar a la población indígena y trabajadora del centro, y deviniendo en formas posteriores de segregación desde la ciudad moderna-capitalista movida por relaciones diferenciadas a partir de las condiciones socioeconómicas de su población.

En cuanto a la ciudad de Quito actual, Alfredo Santillán habla sobre La Mariscal como referente de una nueva organización socioeconómica marcada por la aparición de nuevos y selectos proyectos productivos impulsados por empresas privadas y la banca, para la construcción de viviendas de alto costo, y de fondo, de planes de ordenamiento territorial que acentúan mucho más la morfología segregacionista (Santillán 2015, 101).

En el mismo sentido, la nueva estructura de segregación urbana para separar a lo popular de las élites, produjo una nueva lógica urbana de control y regulación.

El desarrollo de la centralidad moderna en La Mariscal implicó que las clases altas tuvieran su propio centro, acorde a los nuevos elementos considerados valiosos en la vida urbana, y el cual se mantenía no contaminado - al menos en términos residenciales - con respecto a las clases populares. (Santillán 2015, 103)

Como efecto colateral, los precios del suelo de la ciudad comienzan a modificarse junto con el crecimiento poblacional y la expansión de la urbe, produciendo la valorización de predios ubicados en sectores de alto nivel, al tiempo que los barrios populares sufren la devaluación de muchos de los terrenos. Se suma la problemática de conflictos con las instituciones públicas de regulación, al aumentar las zonas de invasión y sus respectivas consecuencias jurídicas, económicas y sociales.

El reconocimiento del centro histórico de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad conllevó al interés por el cuidado arquitectónico del mismo, concentrando esfuerzos institucionales sobre todo en su vigilancia y control, y creando la normatividad específica. Para Santillán, este hecho ha posibilitado “pensar la relación entre el orden material y el orden simbólico de la ciudad constituido no solo por los intereses económicos, sino también por los sistemas de valores y los conflictos culturales” (Santillán 2015, 250).

2. Antecedentes del audiovisual indígena

Según Christian León (2015), la historia del audiovisual indígena es rastreada desde los años sesenta, y es producto de tres factores básicos: el fin del colonialismo político y económico; la reflexión académica de las ciencias sociales y humanas; la revalorización de las miradas, perspectivas y voces de los pueblos y naciones (5). Sin embargo, es en los años setenta en donde se comienzan a concretar proyectos de “transferencia de medios” en los que se da la participación de indígenas en lo audiovisual: Timothy Asch y su trabajo con Yanomamos en Venezuela, la configuración del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) que utilizará el lenguaje audiovisual como parte de su movilización política, el trabajo de Martha Rodríguez y Jorge Silva también en Colombia, y la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual en México (6).

Ya hacia los años ochenta y noventa, se empiezan a hacer bastante notorios distintos festivales y escuelas de formación concentrados en cine y video indígena en países como Brasil, Bolivia, México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Guatemala y Chile. En los años posteriores el audiovisual indígena también utilizará nuevas plataformas como las proporcionadas por el internet para generar productos multimedia (7-8).

A partir de este recorrido histórico-contextual, surgieron también distintas categorías para estas producciones audiovisuales, tales como “video indígena”, “cine indígena”, “medios indígenas”, “cine del cuarto mundo”, “cine y video de los pueblos

originarios”, “estéticas enraizadas”, “imagen-política”, “medios ciudadanos”, en los que se entremezclan sentidos propios de pueblos y naciones indígenas, razonamientos académicos, construcciones políticas, construcciones culturales (9-14). Se debe agregar además que existen unas características básicas en las que estas producciones se fundamentan:

- a). Raíces propias fundadas en conocimientos, sabiduría y espiritualidad perdurable
- b). Agenciamiento político y defensa de los derechos
- c). Audiencias propias que no excluyen públicos solidarios
- c). Trabajo colectivo que parte de la comunidad y está dirigida a su servicio
- d). Lenguaje propio, autónomo, independiente, y descolonizado
- e). Carácter educativo
- f). Búsqueda de equidad e inclusión
- g). Apropiación de herramientas tecnológicas
- h). Visión y cosmogonía de los pueblos. (Mora en León 2015, 12)

Aunque León plantea varias distinciones entre enfoques sobre el abordaje del audiovisual indígena (antropológicos, comunicativos y culturales), es la tensión entre el cine político (en donde se encuentran las definiciones de imagen-política y medios ciudadanos) y el video indígena en donde puede concentrarse la mayor cercanía con la presente propuesta de investigación.

A grandes rasgos, la diferenciación radica en las dualidades: tecnología cinematográfica/tecnología videográfica, contenidos urbanos/contenidos rurales, perspectiva nacionalista/perspectiva comunitaria, lucha política/lucha cultural, autoría individual/autoría colectiva, audiencias ilustradas y progresistas/audiencias comunitarias, referentes cine moderno europeo/referentes saberes y cosmovisiones ancestrales, género documental/géneros diversos. Se aclara además que este tipo de audiovisual utiliza formatos y narrativas comerciales sin inconvenientes (18).

Para el caso ecuatoriano específicamente, la comunicación popular juega un rol fundamental en la producción indígena ecuatoriana. La institucionalización del movimiento indígena a raíz de procesos populares generó un discurso étnico-cultural, comunidades post-tradicionales y democratización de tecnologías audiovisuales, que se fueron consolidando en organizaciones como la CONAIE, ECUARUNARI u OPIP (25). El texto de Christian León, que funciona además a manera de estado de la cuestión en sí mismo, concluye que se hace necesario salir de esencialismos producidos por los intentos de categorización de las producciones audiovisuales indígenas, por lo que prefiere hablar de prácticas audiovisuales.

La diversidad de usos del audiovisual indígena, sumada al carácter local, nacional y transnacional, son consideradas entonces como prácticas de “mediación cultural y uso

social de los medios y las tecnologías de la información”, que en la apropiación de tecnologías audiovisuales construyen “lenguajes, estéticas y narrativas” en diálogo con discursos dominantes (41). León refuerza su idea escribiendo:

La noción de prácticas audiovisuales designa el uso de tecnologías audiovisuales por parte de sujetos indígenas (individuos, colectivos, multitudes en diáspora) que piensan, actúan y crean desde cosmovisiones y epistemologías otras en el contexto de comunidades post-tradicionales que desafían los binarismos del pensamiento moderno-colonial: arte/artesanía, comunidad/individuo, ancestral/contemporáneo, política/estética, popular/letrado, alternativo/masivo, hegemónico/subalterno. (42)

Muenala por su parte concibe que la producción audiovisual en Ecuador es sobre todo un “vehículo de comunicación que abre un nuevo camino a la auto representación y la visibilidad” (Muenala 2018, 14). La necesidad de reconocimiento y reafirmación como culturas diversas, problemáticas de tierras y territorios, la reivindicación política, dan origen a la CONAIE, pero también, al levantamiento de 1990 como punto de referencia de la lucha indígena el ámbito político (16).

Dicho marco de referencia es el que permitió “la recuperación de la imagen a través del cine y audiovisual y de la palabra a través de propuestas claras de reivindicación político – cultural de los Pueblos y Nacionalidades” (17). Es así como:

Para los años 90 el video se convierte en un medio de comunicación alternativo que permite compartir experiencias de lucha, reivindicaciones, denuncias de discriminación y explotación. Estas producciones son socializadas en asambleas, muestras de cine y video, que permite fortalecer conocimientos y conciencia de identidades marginadas. (18)

Sin embargo, es en el uso del audiovisual como validador de realidades de subalternidad en donde Muenala encuentra el mayor valor de la producción de los años 90. Basándose en una entrevista realizada a Mario Bustos (director de comunicación de la CONAIE en la época), Muenala evidencia que es en el sentido de verosimilitud del video que se encontró la principal riqueza al visibilizar y confirmar denuncias y demandas que desde otros medios no eran atendidas. De allí que se explique la relación entre el video y el formato documental como testimonio directo de acontecimientos (20-21). Sin embargo, el propio autor también hace referencia a varios productos que se enmarcarían en la noción de película o filme cinematográfico, mostrando las capacidades de adaptación narrativa del audiovisual de Pueblos y Nacionalidades.

Como culmen del proceso de los años 90, Muenala hace referencia al “Festival de cine y video de las primeras Naciones de Abya Yala” (también denominado “de la serpiente”), que fue realizado en los años 1994, 1996, 1999 y 2001, hasta que los

dirigentes de la CONAIE consideraron dar prioridad a otros temas, por lo que el festival desapareció (23).

Las experiencias audiovisuales posteriores comprendidas entre los años 2000 – 2015, son caracterizadas por Muenala como un conjunto de trabajos que han venido adaptándose y apropiándose de nuevas tecnologías y formas narrativas en las que generaciones posteriores a las de los años noventa se fueron volcando hacia temáticas identitarias y de resistencia (30), ya no propiamente como un movimiento político definido sino como agrupaciones sociales que atraídas por el mundo audiovisual, buscan ganar espacios en el campo de lo audiovisual desde sus lugares de enunciación. Es posible decir entonces que nos encontramos ante nuevos escenarios que explicarían hasta cierto punto la amalgama visual que estaría llevando la narrativa audiovisual de Pueblos y Nacionalidades a la noción de derecho a la ciudad, ya sea de manera directa o indirecta.

3. Acapana comprendida desde la red

El acercamiento a Acapana fue realizado principalmente desde una pesquisa realizada en la web, teniendo en cuenta que su presencia y reconocimiento se da allí. Aunque posteriormente se realizó un contacto directo con algunas de sus integrantes quienes permitieron ser entrevistadas para efectos de la investigación, el periodo de pandemia que enmarcó esta exploración obligó a que el reconocimiento de Acapana y su trabajo audiovisual, fuera abordado desde un mapeo en la internet que ayudó a entenderla en sus múltiples facetas.

Lo anterior conlleva a encontrar que Acapana se distingue como un medio de comunicación alternativo-popular, que hace presencia sobre todo en la red social Facebook. Sin embargo, es posible encontrarla también otros lugares que permiten una mejor comprensión de esta.

Al introducir Acapana en la barra de búsqueda de Google, aparecen 6 entradas de relevancia:

- <https://mapa.iberculturaviva.org/agente/3106/>
- <https://www.facebook.com/ACAPANA/>
- <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos/>
- <https://twitter.com/acapanaec>

- <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/cineclub-muestra-acapana-foro-con-patricia-yallico/>
- <https://cinematecanacionalcce.com/evento/sala-publica-cortometrajes-acapana/>

La primera entrada es un directorio de la página principal Iberculturaviva.org, perteneciente a la entrada web de un programa que tiene como tema las culturas vivas comunitarias, creado como propuesta de la SEGIB (Secretaría General Iberoamericana) y el Ministerio de Cultura de Brasil, durante la 23° cumbre de jefes de estado y de gobierno, con la adhesión de ocho países: Argentina, Bolivia Costa Rica, Chile, El Salvador, España, Paraguay y Uruguay.

La creación de este programa buscaba fortalecer las políticas culturales de base comunitaria de los países iberoamericanos y apoyar las iniciativas gubernamentales de los países miembro, como de las organizaciones culturales comunitarias y pueblos originarios (Iberculturaviva 2013). Este directorio es, desde la plataforma de Iberculturaviva:

Una plataforma libre, gratuita y colaborativa de mapeo, donde los/las agentes culturales, las organizaciones culturales comunitarias y los pueblos originarios pueden, además de inscribirse en las convocatorias y concursos del programa, difundir sus propios eventos, espacio y proyectos.

La información recabada en el Mapa IberCultura Viva será utilizada para la construcción/consolidación de indicadores culturales que fortalecerán los sistemas de información cultural de los países miembros del programa (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Perú y Uruguay). (Iberculturaviva 2013)

Acapana hace parte de aquel mapeo por parte de Iberculturaviva. En este, Acapana se registró por medio de un procedimiento de paso a paso para poder obtener un lugar en la página. Así pues, hay una breve descripción de lo que es Acapana, definida allí como un proceso comunicacional para Pueblos y Nacionalidades del movimiento indígena del Ecuador. También se encuentra su contacto y una galería con tres imágenes de referencia. La primera es una fotografía los integrantes del colectivo, en donde se expone la diversidad de sus participantes y el cine como fondo, representado por una videocámara. Luego de esta fotografía, se puede encontrar el póster de una muestra audiovisual del colectivo, titulada como “30 años de cine de Pueblos y Nacionalidades”. La última imagen es el logo del colectivo: un espiral conformado por diferentes vectores de personajes pertenecientes a distintas etnias, diferenciadas por su vestuario y colores.

La segunda, tercera y cuarta entrada en el buscador web hace referencia a las redes de Facebook y Twitter. En estas resalta a primera vista la foto de David Diaz Arcos, viralizada en el 2019 durante las protestas de octubre, como un encargo para Blomberg y el Washingtonpost. De foto de perfil tienen el ya comentado logo del colectivo. En Facebook, la fanpage creada en el 2018 se encuentra en la categoría cine y posee más de 33.000 me gusta y casi 70.000 seguidores. Su muro contiene publicaciones tanto propias como compartidas de otros canales.

Las últimas 20 publicaciones, hacen parte de los tres últimos meses (junio, julio y agosto de 2022), ya que son esporádicas, exceptuando la época del paro nacional, momento en el que se hicieron publicaciones diarias. En su mayoría, las publicaciones hacen referencias a invitaciones a convocatorias, petición de ayudas solidarias, noticias de casos judiciales y homenajes sobre el paro nacional, fragmentos audiovisuales de las movilizaciones sociales de 2019 y 2022 realizados por la organización, así como noticias sobre la producción cinematográfica indígena de Acapana.

En cuanto a twitter, es poco lo que hay que decir, pues fue abierto en el 2019, con tuits hasta el 24 de noviembre de ese mismo año, y con publicaciones diarias sobre el paro nacional durante el tiempo que estuvo activo. Con 188 seguidores y un promedio de cinco me gusta por publicación, es claro que twitter no es el fuerte de Acapana.

La quinta entrada hace parte de la página casadelacultura.gob.ec con la publicación de un evento el 21 de marzo (no hay información del año) vía Zoom y transmitido por Facebook, sobre un cineclub “muestra de Acapana”, en el que se presentaron 4 cortometrajes: de Patricia Yallico: Sacha Warmi (10’) y Paktara (13’). De Frida Muenala, Uyana (10’). Del director mapuche Kvrvf Nawel, Mar de Mujeres (15’). También se realizó un cine foro con Patria Yallico, parte del directorio Acapana.

La sexta entrada en la búsqueda es el enlace a la página cinematecanacionalce.com en la cual, con información similar a la del enlace anterior, pero esta vez con fecha del 9 junio de 2022, en el cual se promociona la realización de una muestra audiovisual en la sala pública de la cinemateca con los cortometrajes de Acapana: Condor Warmi; Haway; Un canto de vida; Perdices poderosas; Sacha Warmi; Mar de mujeres; y Uyana. Finalmente, se aclara que la muestra está basada en dos proyectos organizativos: “Muyuyucine”, pensado para la formación en cine de Pueblos y Nacionalidades, y “Minka Audiovisual”, para el empoderamiento del cine en sectores despojados de las artes y las culturas (Cinematecanacionalce 2022).

Con todo, es de resaltar que la mayor parte de los contenidos de Acapana se encuentran en Facebook y han estado dedicados a visibilizar, desde su lugar de enunciación, el paro nacional en Ecuador de los años 2019 y 2022. Por otro lado, a partir de abril de 2022, tienen publicadas imágenes con noticias sobre los diferentes eventos de avance de los proyectos audiovisuales vigentes del colectivo, dentro de los que se destaca la publicación de hace un año del teaser de la película llamada “Dolores”, Una coproducción entre Ecuador y Colombia, con Patricia Yallico como su directora e inspirada en la vida de la lideresa del pueblo originario Kayambi, Dolores Cacuangó. En lengua originaria y con subtítulos en español, el teaser expone a la lideresa Dolores Cacuangó y su tenacidad como mujer de recorrido político y humano en las largas cadenas montañosas de los Andes.

Los videos de los últimos tres meses son sobre el paro nacional como la marcha de mujeres y disidencias, la despedida a las delegaciones indígenas, el diálogo entre organizaciones indígenas y el gobierno, la represión de la policía y los militares de Ecuador, las asambleas de los pueblos y organizaciones, así como las multitudinarias marchas y caravanas del día a día en apoyo al paro nacional, muchas de estas transmisiones en vivo.

Dentro de los materiales concernientes a paros nacionales, existe uno en particular dirigido por Patricia Yallico: “Semillas de lucha”, el cual está acompañado por un soundtrack homónimo. La canción fue escrita por Kvrvf Nawel al ritmo híbrido de la marimba y el rock, y habla sobre el levantamiento del pueblo y el inconformismo que invita a la acción. Durante los 6 minutos que dura el video clip, se muestran calles de Quito en momentos de protesta, conjugadas con imágenes de la película Semillas de Lucha. Se suman además imágenes de protestas en Chile, Colombia, México, Argentina, Haití y Bolivia.

Como se mencionó anteriormente, toda esta producción de Acapana se encuadra en distintos proyectos que sirven a manera de líneas de acción. Así entonces, Muyuyucine hace parte del contenido pedagógico del colectivo, pues el proyecto se fija como un semillero para nuevos creadores audiovisuales de pueblos originarios y nacionalidades, todo esto con el apoyo del Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación y el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Mientras tanto, el proyecto Insurrectas es “un programa semanal de debate, reflexiones y propuestas desde el hacer, sentir y corazonar de las mujeres”. Dentro de la videoteca es posible encontrar la “promo” del programa y solo dos versiones del mismo.

En la promo se hace una caracterización de las mujeres que harán parte del programa: indomables, irreverentes, insumisas, insurgentes, inquietas, incansables, insolentes, ingobernables, INSURRECTAS (Acapana 2021).

El proyecto Minka Audiovisual es definido a su vez como “un proceso de formación y producción cinematográfica de las nacionalidades y pueblos”, impulsado por Acapana. En uno de los videos referentes a Minka Audiovisual se exponen el proceso de formación por medio de la producción del cortometraje “Tregua”, este realizado junto la CONFENIAE, en el cual “se relata el abuso de una mujer y su sanación mediante lo profundo de la medicina ancestral” (Acapana 2020). En un primer momento, aparece Patricia Yallico hablando sobre el proceso de formación en el cual se “aprende juntos a hacer cine”. Se argumenta que el cine es una herramienta política a la que se apuesta para construir y deconstruir narrativas. Por su parte, Andrés Tapia (CONFENIAE) habla de Minka Audiovisual como una oportunidad de fortalecer conocimientos técnicos y capacidades en el área audiovisual, radial y comunicacional (Acapana 2020).

Como se puede observar, todo este mapeo en internet de Acapana arrojó datos importantes que sirven para lograr una idea concreta del colectivo, determinado como de producción y formación audiovisual de Pueblos y Nacionalidades del Ecuador. Su participación en la escena local ha venido teniendo relevancia y visibilidad en espacios de diálogo y difusión de tipo alternativos, sin ser aún de renombre en el campo cinematográfico ecuatoriano. Aun así, es gracias a su producción audiovisual/comunicativa de las protestas de 2019 y 2022 en Quito que empezaron a darse a conocer a un público masivo. De allí que sea necesario ahondar en dicha faceta en la que Acapana centró sus intereses en los procesos de protesta social llevados a cabo en la capital ecuatoriana.

4. Acapana: ciudad, conflicto y espacio social

Fue en la famosa fotografía de la mujer indígena en medio de la protesta social, publicada en varios medios de comunicación, que comenzaron a hacerse evidentes las tensiones del momento (2019) sobre el papel de los pueblos y nacionalidades en la política nacional. Como investigador, dicha imagen no era solamente un buen reflejo de los problemas políticos del caso, sino que también era un buen ejemplo visual de lo que significa la pugna por el derecho a la ciudad en Quito.



Figura 1. Página principal de Acapana.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Mientras las protestas continuaban, producto de un conjunto de medidas económicas tomadas por el gobierno de turno dentro de las que resaltaban la liberación del precio de la gasolina diésel y extra, el papel de los sectores indígenas se hacía cada vez más relevante. Junto con agrupaciones políticas de distintas índoles, los pueblos y nacionalidades de diferentes sectores del país se congregaban progresivamente para apoyar el paro nacional.

Al encontrarme radicado en Colombia en 2019, el seguimiento que logré realizar a la protesta social ecuatoriana fue inicialmente desde los medios de comunicación tradicionales del país, los cuales en buena medida replicaban la información de los medios tradicionales del Ecuador (Teleamazonas y Ecuavisa). Aunque no era sorpresa, la información proporcionada por dichos medios denotaban un tono peyorativo de la protesta social, al tiempo que legitimaban las medidas del gobierno como necesarias para el país.

Sin embargo, lo que resultó más llamativo en momentos críticos de la protesta fue el protagonismo de la ciudad de Quito como epicentro del conflicto. En ciertos momentos, las imágenes que circulaban sorprendían por los niveles de violencia alcanzados en donde la fuerza pública hizo uso extremo de sus capacidades de acción. La ciudad se vio encerrada por un conjunto de vallas, alambres de púas, y efectivos de la fuerza pública que bloqueaban los distintos accesos a edificios y plazas públicas de relevancia. El 12 de octubre de 2019, fue declarado el toque de queda que permitiría a las Fuerzas Armadas

judicializar a toda persona que fuera encontrada en el espacio público. La premisa del presidente Lenin Moreno era “reestablecer el orden en Ecuador” (Alocución presidencial, 12 de octubre de 2019). La imagen icónica de la mujer indígena de la que se habló anteriormente comenzó a contrastarse con imágenes como esta:



Figura 2. Toque de queda en Quito 2019.

Fuente: Últimas noticias.

Este contraste de imágenes fotográficas y de videos generados por los medios de comunicación, fue llevando al encuentro con la organización Acapana (Asociación de Creadores Audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades). A raíz del seguimiento que pretendía hacer a la situación del Ecuador y de la ciudad de Quito, en Facebook comenzaron a ser frecuentes las publicaciones de Acapana. Aunque inicialmente no presté mucho interés a su canal, si llamaba mi atención el hecho de que fueran principalmente indígenas quienes realizaban los cubrimientos. De manera muy concreta, Acapana se presentó en la red social Facebook como una organización que “trabaja por el empoderamiento, creación, fortalecimiento, impulso y difusión del cine y el audiovisual de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas, Afroecuatorianos y Montubios de Ecuador” (Acapana 2022, Párr. 1).

En entrevistas realizadas a integrantes de Acapana, se aclara además que el origen de la organización está estrechamente ligado con otras dos organizaciones que sirvieron de base para esta; CORPANP y CONAIE:

Acapana nace de un proceso que viene de la CORPANP. Varios de los compañeros vienen acarreado esta idea de la organización para hacer cine, películas, para hacer comunicación. (Toa Guamán 2021, entrevista personal)

Tuvo su propio proceso muy relacionado al movimiento indígena. Nació de hecho desde la CONAIE en algunos de los talleres y procesos de comunicación. En el camino fuimos encontrándonos con compañeras y compañeros más relacionados al tema

cinematográfico. En el 2014 empezamos a reunirnos para demandar una política pública para fortalecer el cine de pueblos originarios y de ahí nació la necesidad de articularnos como Acapana. (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Con todo, la mayor parte del contenido generado por la organización se concentra en la movilización social. La notoria inclinación política de apoyo a la protesta social por parte de los realizadores de Acapana se combinaba con tomas y seguimientos particulares por distintas calles, recintos y espacios de la ciudad. A su vez, las constantes transmisiones ayudaron a entender cómo se estaba viviendo la situación en campo, dando una sensación de vivencia cercana a las circunstancias bajo el formato de cubrimiento periodístico alternativo. Este apoyo desde la comunicación a la movilización se conjugó con las características propias de las/los integrantes de Acapana, teniendo en cuenta que su participación y compromiso con el movimiento indígena viene dándose desde la capital, lo que ha generaba una tensión evidente para el caso:

Los compañeros somos de varias comunidades indígenas. Es importante explicar que todo este rejunte ha sucedido acá en la ciudad de Quito desde el inicio. La mayoría de gente que estamos dentro de Acapana es gente que ha estudiado cine, también se ha acercado a la comunicación. Gente de distintas comunidades y pueblos originarios residentes en Quito. Vienes de distintos lados y has vivido de alguna manera y en distintos niveles, discriminación de distintos lados y en distintas cosas, por el hecho de ser indígena y estar dentro de Quito. (Toa Guamán 2021, entrevista personal)

La mayoría de los Acapana somos migrantes. Y claro, siempre se ha construido esta idea del indígena migrante en la ciudad, pero poco a poco siento que se va transformado en una vaina como desde donde yo habito, ya no me siento tan migrante. Sobre todo, porque ya tienes generaciones que vienen y ya no son migrantes. La concepción del acceso a la ciudad va tomando otro sentido. (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Había mensajes que circulaban diciendo “no les vamos a dejar a los indígenas entrar a Quito; que Quito es nuestro, que Quito hay que cuidarlo, hay que protegerlo”. Entonces como un desconocimiento total de lo que es Quito. Porque Quito tiene una historia milenaria y además nos tiene a nosotros que somos originarios de aquí. O sea, los venidos en ese término de contrapuntear, los migrantes queriendo sacarnos a los que somos históricamente dueños, digamos, de estas tierras. ¿O sea, súper fuerte no? Como un desconocimiento super fuerte; lo de vagos, lo de irresponsables, y lo de “no les vamos a dejar entrar a Quito, Que Quito es bonito, que Quito es blanquito”. Todo eso caló super fuerte, no orgánicamente pero sí en las realidades que estábamos viviendo ahí con la gente. (Rocío Gómez 2022, entrevista personal)

Quito se configuró como el escenario principal del conflicto sociopolítico ecuatoriano de 2019 y 2022, pero comenzó a resaltar también el conflicto por la ciudad como lugar de lo público. La pugna por la presencia o ausencia de la sociedad civil en el espacio público hacía pensar sobre su capacidad de permitir el propio ejercicio democrático de protestar. De allí que lo acontecido en estas protestas sociales y los

cubrimientos de corte alternativo de Acapana aterricen directa o indirectamente sobre el concepto de espacio.

Desde algunas posturas, el hablar del espacio hace referencia a una relación dual espacio/tiempo particular que se configura principalmente en las ciudades, concebidas como lugares en los que convergen distintas formas y experiencias de vida a través de encuentros y desencuentros. Según Lefebvre, es posible hablar entonces de un espacio social que define buena parte de las lógicas de conformación de las ciudades, y que es caracterizado así:

El espacio social contiene objetos muy diversos, tanto naturales como sociales, incluyendo redes y ramificaciones que facilitan el intercambio de artículos e informaciones. No se reduce ni a los objetos que contiene ni a su mera agregación. Esos «objetos» no son únicamente cosas sino también relaciones. (Lefebvre 2013,134)

Siendo así, buena parte de lo que denominamos espacio está determinado por relacionamientos sociales, posibilitando incluso decir que el espacio se configura desde la relación social - tanto formal como material -, pero que además se utiliza, se consume, es medio de formas de producción, lugar de confluencia de estructuras y superestructuras (141). De esta lectura se desprende la idea de segregación espacial, la cual explica la manera en que disciplinas como la del urbanismo ha llevado a la vida en las ciudades a un conjunto de “separaciones y dispersiones”; una “práctica espacial autoritaria y brutal” (344).

A pesar de que la segregación espacial tiende a ser concebida como la separación notoria por sectores urbanos a partir de factores socioeconómicos, desde la presente perspectiva lo acontecido en Quito, incluyendo el trabajo de Acapana y sus ejercicios comunicativos que mostraron la violencia ejercida sobre la protesta, muestra que la segregación procede en una “práctica espacial autoritaria y brutal” que puede llegar al extremo en momentos de crisis política. Aquella ciudad como símbolo del ejercicio democrático, puede llegar a ser desprovista de este por instancias políticas y de poder en el momento en que se considere necesario. De allí que sea posible poner en discusión las realidades del derecho a la ciudad en Quito.

Capítulo segundo

Derecho a la ciudad y visualidad: la narrativa audiovisual de Acapana

Para este segundo capítulo se ha planteado desarrollar, en una primera instancia, algunas discusiones teóricas que han servido de base para la investigación. La primera hace referencia al derecho a la ciudad y el espacio público, empezando por una de las principales definiciones elaboradas por Henry Lefebvre sobre el término derecho a la ciudad, para posteriormente ligarlo con el concepto de espacio público, desarrollado mediante un breve recorrido histórico de este a través de autores que han dialogado de alguna manera con los postulados lefebvrianos. La segunda discusión teórica de utilidad para la disertación se concentra en la relación entre visualidad y ciudad, reconociéndola como relativamente novedosa al tener en cuenta que la mayor parte de la literatura sobre estudios de la ciudad ha estado pensada desde problemáticas propias del campo de los estudios urbanos, la economía y la politología.

Como se podrá observar en el relacionamiento entre visualidad y ciudad, los elementos que están en juego resultan variados y provienen de distintas posturas epistemológicas que, sin embargo, resultan ampliamente dialogantes. El espacio seguirá siendo un hilo conductor tal como resulta para la comprensión del derecho a la ciudad, pero llevado al campo de las imágenes. En ese sentido, la idea de la ciudad como constructo imaginal toma forma y relevancia, dando cabida a la noción de narrativa audiovisual como herramienta que permite un análisis formal del fenómeno visualidad-ciudad.

Para la segunda instancia del capítulo, el piso teórico abordado dirige hacia el caso de Acapana y su producción audiovisual en torno a la protesta social de 2019 y 2022 en Quito. Al articular la noción de narrativa audiovisual con dicha producción, se realiza un estudio de forma desde elementos clave (punto de vista narrativo, sonido, secuencia y estructura, espacio audiovisual) que permiten un análisis detallado de la narrativa audiovisual de Acapana en torno a la construcción imaginal de la ciudad de Quito en momentos de conflicto. Allí se consideran las ideas más importantes sobre el trabajo narrativo-audiovisual de la organización y su correspondencia con elementos del derecho a la ciudad, cuestiones profundizadas hacia la parte final de las conclusiones.

1. Sobre derecho a la ciudad y espacio público

Henry Lefebvre, en su obra *El derecho a la ciudad*, escribe a manera de definición lo siguiente:

El derecho a la ciudad no puede concebirse como un simple derecho de visita o retorno hacia las ciudades tradicionales. Sólo puede formularse como derecho a la vida urbana, transformada, renovada. Poco importa que el tejido urbano encierre el campo y lo que subsiste de vida campesina, con tal que “lo urbano” [...] encuentre su base morfológica, su realización práctico-sensible. (Lefebvre 1978, 138)

Lefebvre suma a su definición la importancia del individuo en sociedad, el derecho a la libertad, al hábitat y al habitar, a la participación activa en la obra urbana y a la apropiación en distinción al derecho a la propiedad (159). En la misma línea de Lefebvre, David Harvey propone que este derecho a la ciudad se base en el poder colectivo como modelador de los procesos de urbanización (2013). Lo urbano finalmente se expresa como lugar de prácticas revolucionarias y estratégicas de contestación al desarrollo capitalista, lo cual resulta del trabajo desde los movimientos sociales para que los menos favorecidos tengan la posibilidad de construir la ciudad de la que están excluidos (2013).

En consecuencia, buena parte de la comprensión de este derecho a la ciudad se encuentra ligada al entendimiento del espacio público, teniendo en cuenta la relevancia de lo público en las prácticas de lo social. Tanto en “*La producción del espacio*” (2013) como en “*Ciudades rebeldes*” (2013), Lefebvre y Harvey exponen de manera clara diferentes momentos históricos para entender el espacio público.

El espacio público para el mundo griego antiguo es la expresión del interés común; el encuentro ciudadano a través de discursos y acciones (Lefebvre 2013), cuestión que se confronta con lo privado concebido como lugar de intimidad. El encuentro ciudadano hace referencia, pues, al intercambio discursivo entre los ciudadanos cara a cara; espacio de encuentro y toma de decisiones de interés colectivo (las polis como aquello abierto y manifiesto) (Harvey 2013).

La versión moderna de la conceptualización y práctica del espacio público proviene de la configuración de las ciudades del renacimiento y la migración del campo a la ciudad. Esto produjo fenómenos como el de la especulación del suelo, junto con la densa edificación (densificación) de barrios pobres en las ciudades. Es también en este momento cuando emergen nuevos lugares provenientes de un grupo social de la capa

burguesa: el público letrado. Durante ese mismo momento, gracias a la petición de derechos como antecedente de la declaración de derechos humanos, se discute y disputa de forma relevante lo público/privado (2013).

Las ciudades industriales impulsadas en el siglo XVIII expusieron transformaciones tanto tecnológicas como en la relación público/privado, mientras que para el siglo XIX el espacio cambia, según Foucault, a un uso analítico del mismo, por medio del control selectivo y la disciplina del habitante urbano (2013). Manuel Delgado en su texto “Espacio público como ideología”, presenta a este siglo como un momento de “resquebrajamiento” de la utopía de la ciudad capitalista. Allí se amplía el espacio público al concepto de “calle”; mientras que la esfera pública resulta ser la reunión de personas particulares que fiscalizan el ejercicio del poder y se pronuncian sobre asuntos concernientes a la vida en común (2019).

De lo anterior emerge la idea de que el espacio público, en tanto concreción física, funciona como un mecanismo de la clase dominante para que no sean tan evidentes las contradicciones que se sostienen en ella, al mismo tiempo que los sectores menos favorecidos aprueba lo anterior al concebirlo como instrumento político. Es finalmente, una discusión de la dominación y los aparatos ideológicos del estado, desde donde se expone que los dominados son educados/adoctrinados, con el fin de disuadir y persuadir cualquier disidencia (2019).

Finalmente, para momentos contemporáneos, el espacio es una estructura mediática (del estado, sector privado y la sociedad civil). Un espacio en el que se mediatiza la comunicación en la sociedad, en tanto que la opinión llega al espacio de lo público a través de algún medio de comunicación, convirtiéndola a su vez en un medio de los medios (Carrión y Benítez 2020). Desde una lectura semiótica de la ciudad, esta ha devenido en un “complejo comunicacional articulado”, acotando múltiples significados en el término de “ciudad global”, desde donde la idea de que “el medio es el mensaje” (McLuhan 2003) se puede ampliar a que “la ciudad es el medio, el mensaje y, además, emisor/receptor, todos ellos actuando de forma simultánea” (34).

El recorrido sobre los diferentes momentos relevantes que inciden en la conceptualización, idealización, construcción y producción social del espacio público y la ciudad, ayuda a concebir entonces al derecho a la ciudad (como argumenta Lefebvre) como el derecho a la transformación de la vida urbana, en donde es necesario considerar las tensiones entre lo público/privado y el individualismo/lo común. Este derecho a la transformación de la base práctico-sensible de lo urbano implica reconocer que en las

ciudades existen tanto privilegios como mecanismos de control, desde donde se generan restricciones a las posibilidades democráticas de la misma.

Como una propuesta crítica a las dinámicas de la ciudad capitalista, Henri Lefebvre acude al concepto de utopía. Empezando por un estudio sobre el propio término y sus múltiples usos y apropiaciones; concibe que es necesario un retorno al mismo como “espacio de lo posible” (25). Lefebvre denomina a la “utopía concreta” como un tipo de utopía expuesta al examen social constante, desde sus implicaciones y consecuencias (Lefebvre 1978, 129), alejándose así de utopías encasilladas en la extrema abstracción e idealismo.

De allí que sea viable considerar como un campo utópico concreto y espacio de lo posible, aquellas prácticas visuales que preponderan al espacio público y la ciudad como lugares para la construcción de formas alternativas de estos. El contexto sobre el que han devenido nuestras ciudades como medios y mensajes ha abierto la posibilidad de que la visualidad haga sus aportes al derecho a la ciudad.

2. Sobre visualidad y ciudad

El dilema de lo visual, para el caso de esta investigación, se concreta en las narrativas audiovisuales. Sin embargo, vale la pena en un primer momento, hacer dialogar lo visual con uno de los conceptos anteriormente expuestos sobre la ciudad: el espacio.

El espacio en tanto visual no es propiamente un lugar vacío en el que los objetos o cuerpos se organizan. Estos no solo ocupan un lugar, sino que además lo configuran y modifican radicalmente. Desde las artes visuales, el espacio puede ser ficcional, plástico, bidimensional o tridimensional. Y en cuanto a la disposición de los objetos en el espacio plástico, es sobre los conceptos de figura y fondo, desde donde se puede percibir un delante y un detrás (Universidad Nacional de La Plata 2021, 2:37). La escuela de Gestalt ha propuesto que dentro de las teorías de la percepción humana la relación figura-fondo es fundamental para la construcción visual de lo humano, desde donde se determina buena parte de lo que concebimos como cualidades de una realidad externa (Oviedo 2004).

El espacio entonces se puede ocupar o habitar. Se ocupa cuando un objeto o cuerpo se dispone en un lugar, y se habita cuando en tal disposición hay una apropiación del mismo. Hay también desplazamiento en el espacio y toma de conciencia sobre cómo se relacionan los objetos dentro y fuera del espacio, creando relaciones espaciales entre los cuerpos, determinando la cercanía física y emocional entre estos.

De forma similar, la ciudad como espacio de lo público llega a funcionar como un escenario desde donde actúa lo social. Sujetos y estructuras físicas (barrios, calles, parques, edificios, fábricas, etc.) interactúan diariamente dando vida a las dinámicas urbanas, generando este juego figura/fondo del que se habló anteriormente. Lynch (2008) considera que una de las características del ser ciudadano es tener fuertes vínculos con ciertas partes de la ciudad, al tiempo que las imágenes de esta se encuentran dotadas de recuerdos y significados (9). El mismo autor hace énfasis en la importancia de la relación entre la ciudad y sus habitantes comentando lo siguiente:

Los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan solo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes. Muy a menudo, nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones. Casi todos los sentidos están en acción y la imagen es la combinación de todos ellos. (10)

Para Lefebvre, existe cierta división triádica del espacio - teniendo en cuenta al espacio social como parte de una relación dialógica de producto/productor – y concebida como lo percibido, lo concebido y lo vivido. Manuel Delgado (2013) concibe que esta relación triádica de Lefebvre está íntimamente relacionada con la representación. Pero además, esta lectura del espacio y las posibles representaciones de él, se encuentran atravesadas por ejercicios de poder, y se explican en la relación de lo público/privado, en su dualidad ideal/real, y su correspondiente en el espacio urbano/ciudad.

Así pues, si bien Lefebvre no fue enfático en conceptos como imagen o visualidad, sí logró darle un piso teórico a la ciudad como narrativa, por medio de la conceptualización de la representación, la práctica, la percepción y el sistema simbólico. De esta manera, el espacio es producido tanto por prácticas espaciales en el cotidiano, como por las representaciones del espacio mismo (2013). La premisa de la ciudad como lugar de lo real y el espacio urbano como ideal, sirve para preguntarse sobre las narrativas que posibilitan la percepción del espacio cotidiano. Desde esta perspectiva, existen sistemas simbólicos para el espacio vivido en diálogo con formas de representación para el espacio concebido.

Por su parte, Esteban Dipaola concibe que el conjunto de imágenes que componen a una ciudad (carteles, pantallas, diseños, etc.) y conforman la visualidad de esta, “condensan también una serie de prácticas y experiencias que instituyen formas y medios espaciales” (Dipaola 2010, 1). Así mismo, la ciudad transitada es desplazamiento y performatividad, inmersa en una estética globalizada en la que el espacio vivido se

encuentra afectado por lo visual, la visión y la acción; generando distintas narrativas de circulación y pasaje (1).

Junto con lo anterior, Dipaola entiende a las imágenes audiovisuales como un “régimen signado por lo imaginal y por la sucesión de visualidades” que generan una producción visual del espacio y de lo urbano, concretando entonces que:

La ciudad se vuelve un registro de imágenes y disposiciones visuales que permiten congregarse, dispersarse, organizarla de diferentes maneras según sus repentinas significaciones; incluso estas formas marginales de cartografiar y practicar los espacios y de asumir identidades flexibilizadas instituyen también los requisitos visuales de diferenciación, exclusión y expulsión. (7)

Bajo estas ideas, la ciudad se encuentra construida tanto por su propia materialidad como por las distintas formas visuales que también la producen, provocando prácticas y ejercicios cartográficos profundamente políticos. De allí que resulte importante entender a la visualidad de la ciudad como elemento trascendental para un derecho a esta. Sin embargo, para el presente trabajo se destaca que al hablar de formas visuales se acude al concepto de narrativa audiovisual como constructo que permite un análisis de dichas formas.

Aunque desde la teoría del audiovisual (cine, video, tv) la narrativa ha sido un concepto problemático en su definición, partiendo de los intentos por enmarcarla en categorías de forma o contenido (teniendo en cuenta además la estrecha relación entre los dos), se ha encontrado que su cercanía a la forma es de amplia utilidad. Navarro comenta que la narrativa se puede entender como “la forma del contenido”, la historia contada, e incluso, el conjunto de una obra (2006, 78). De manera más detallada, Ordoñez hace énfasis en el sentido de forma, aclarando que existe un buen distanciamiento entre narración y narrativa. Argumenta que “a la narrativa le corresponde exclusivamente el análisis de la forma y a la narración, el análisis del contenido” (2018, 119). Así, la narrativa supone principalmente la organización de elementos formales (puesta en escena, encuadres, montaje, etc.) los cuales forman un sistema de significación primordialmente técnico, para que el contenido sea narrado (109).

Siendo lo anterior una buena definición de narrativa, las características de forma y no de contenido serán las preponderantes en esta investigación, puestas en diálogo con el derecho a la ciudad y el caso de Acapana. Se ha considerado que la narrativa audiovisual de esta organización consiguió definir desde cuestiones de forma un entramado que permitió establecer con coherencia la imagen de Quito como espacio

propicio para ejercer la protesta social, comprendida como elemento crítico que habla también del derecho a la ciudad.

3. Acapana y su narrativa audiovisual en la configuración de Quito como ciudad de protesta social

Para este acápite final, se ha considerado pertinente tomar varios de los elementos propios de la narrativa audiovisual formal, centrada en el estudio de las imágenes audiovisuales a partir de elementos relacionados. Como se mencionó anteriormente, se entiende a la narrativa audiovisual desde un enfoque morfológico, el cual “supone la existencia de un sistema narrativo propio, un conjunto de elementos seleccionados, a la vez distintos y relacionados entre sí” (García 2003, 20).

Aunque la cantidad de elementos puede llegar a ser bastante amplia al momento de hablar de la narrativa audiovisual (planos, secuencias, campo, movimiento, composición, transiciones, personajes, escenas, interpretación, montaje, sonido, guion, etc.), se han escogido aquí los que se han considerado más relevantes para el caso de estudio, teniendo en cuenta las características de los trabajos de Acapana sobre la protesta social en Quito – Ecuador. En ese sentido, y haciendo uso de literatura especializada sobre el tema, se ha dado preponderancia al punto de vista (papel del narrador), el manejo del sonido, la secuencia audiovisual (estructura), y el espacio. Probablemente también aparecerán algunos otros elementos que ayudarán para el análisis narrativo, pero serán tratados como subalternos de los ya mencionados.

El narrador como punto de vista

Una de las primeras cosas que sobresalen en el trabajo audiovisual de Acapana sobre la protesta social del 2019 y 2022 en Quito, es el lugar de enunciación adoptado para esto. Bajo un estilo periodístico – documental, los integrantes de Acapana comenzaron a generar constantes transmisiones en vivo mediante Facebook, en las que se destacaba el uso de primera persona. Aunque esto podría ser considerado algo bastante común para procesos comunicativos de corte periodístico, para el caso en cuestión el punto de vista de la primera persona tiene varios significados y usos narrativos.

En una primera instancia, el compromiso político de Acapana como organización de pueblos y nacionalidades, sumando a esto sus raíces comunicativas en organizaciones

como la CONAIE, hace que la primera persona sea tanto el productor en campo como el sujeto político con nombre propio. La inclinación política a favor del movimiento indígena es la primera instancia de enunciación, pero al tiempo determina el lugar desde donde se ve y se interpreta la protesta social.



Figura 3. Comunicado de Acapana sobre el paro nacional de 2022.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Como se puede ver en la imagen del comunicado, es completamente explícita la postura de Acapana como un “medio comunitario, alternativo y militante”. Además de la claridad política, dicha postura brinda los suficientes elementos para entender que la organización y sus integrantes han adoptado una perspectiva popular de oposición, desde donde construyen la narrativa propia. De allí la cercanía y uso de la primera persona como recurso importante para reforzar el posicionamiento político explicitado.

El detalle de esta perspectiva se encuentra en que el punto de vista narrativo del caso cuenta tanto con una focalización externa (testigo externo) como con una interna (testigo en campo). García (2003) piensa que este tipo de narrador a manera de “testigo”

es capaz de generar una doble sensación audiovisual; el testigo como persona que posee un saber empírico superior sobre lo que acontece, a la vez que narra lo que observa en tiempo real. Por estas razones, la utilización de la primera persona como forma de enunciación posibilita una fuerza de veracidad que otras herramientas como la tercera persona no poseen.

Adicionalmente, el punto de vista de una primera persona puede adoptar tonos diferentes, dentro de los que se destaca el moralizante, definido como aquel que dota de su propio sentido moral a todo aquello que se encuentra presenciando (García 2003, 121). Bajo este argumento, todos los cubrimientos y productos audiovisuales realizados por Acapana en momentos de protesta social también han hecho uso de una narrativa moralizante que ayuda a distinguirlos de lo que denominan “medios hegemónicos aliados al poder”. Si se piensa detenidamente, esto contrasta bastante con formas o tonos narrativos más “imparciales” como el de los noticieros, quienes procuran una tercera persona que aleje de toda inclinación o compromiso político directo o explícito, para simplemente narrar lo acontecido.

Todo lo anterior se ciñe a las capacidades diegéticas de una narrativa, lugar desde donde se genera la sensación de estar contando algo con veracidad. De allí que puedan incluirse los términos autodiegético y homodiegético como formas de narrador adoptadas para hacer de las vivencias propias una historia convincente desde lo audiovisual.

Aunque para una narración autodiegética lo que prima es la experiencia de la persona inmersa en una historia, y para una homodiegética la relevancia se encuentra en la historia más que en la persona (a pesar de que tiene conocimiento directo de esta), en la forma narrativa de Acapana encontramos un ir y venir constante entre lo autodiegético y lo homodiegético, dependiendo del momento, las circunstancias o necesidades. Así, por ejemplo, encontramos como las experiencias de producción audiovisual en campo por parte de integrantes de Acapana se enfocaron en la construcción narrativa de la protesta social, al tiempo que sus experiencias personales la alimentaron.



Figura 4. Denuncia de Patricia Yallico sobre agresiones en el paro nacional 2022. Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Convertir los acontecimientos propios en parte importante del trabajo de Acapana no solo servía como una denuncia política abierta, sino que enriquecía la narrativa al producir microhistorias dentro de una historia más global. Acapana abordó entonces las protestas de 2019 y 2022, generando un posicionamiento auto-homodiegético para contar, a partir del encuadramiento de una primera persona, la manera en que se dio la movilización social y las respuestas a ella. Aquellos quienes seguimos los trabajos audiovisuales en campo, pudimos ver lo que los narradores consideraron pertinente mostrar, conocimos algunos detalles de sus experiencias propias, y algunos nos alineamos a esta narrativa.

Sonido

Otro de los componentes importantes para la narrativa elaborada por Acapana es la manera en que se le ha dado manejo a lo sonoro. Como se puede ver y escuchar en los trabajos disponibles de la organización, los esfuerzos también se dieron para mantener una sensación sonora básica de ambiente. En varios de los videos de los periodos de protesta estudiados, la narrativa estuvo concentrada exclusivamente en grabar el sonido de la protesta, acompañado de distintas imágenes de las calles de Quito. De esta manera,

el sonido se convertía en el protagonista de lo narrado, mientras que la imagen pasaba a un segundo plano narrativo. Hablamos de lo que en otros términos es considerado la producción de un paisaje sonoro, para el caso, de la movilización social y de la propia ciudad como escenario de la primera.



Figura 5. El cacerolazo por Acapana.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

La imagen del cacerolazo del 2019, de la cual seguramente es fácil imaginar su sonido, aunque no estemos viendo el respectivo video, sirve para comprender los elementos que desde Acapana se han aprovechado para la creación audiovisual. Fernández y Martínez (1999) consideran que, desde la aparición del sonido en las imágenes en movimiento, es posible identificar ciertas dimensiones del mismo.

En primer lugar, el sonido tiene la capacidad de producir mayor fidelidad sobre lo que se está observando, a partir de la recreación de las condiciones sonoras de un espacio determinado (198). Con esto, la importancia del ambiente sonoro de la protesta social en la producción de Acapana, tiene que ver con el registro y recreación del ambiente sonoro que permite reforzar el sentido de veracidad de la producción en campo, partiendo de la base de que la fidelidad no tiene que ver con la calidad del registro, sino del grado en que el sonido es fiel a la fuente (198). Los sonidos grabados no fueron simplemente producto del azar o las circunstancias, sino que hacen parte de la construcción sonora de la ciudad y la protesta.

En segundo lugar, el efecto del sonido en lo audiovisual está relacionado con una dimensión temporal, que resulta tal vez menos evidente que la primera. Los efectos sonoros, incluso los del sonido ambiente, poseen la capacidad de representar

temporalidades a partir de su concordancia con las imágenes que dialogan con él. Así, la sincronía o asincronía juegan un papel importante, ya que de estas depende la capacidad diegética de lo sonoro. Dentro de la revisión realizada sobre el material audiovisual de Acapana, es notoria la preocupación por mantener un sonido directo y constante, en ocasiones por encima del encuadre o cualquier intervención de quien graba, buscando allí la mayor sincronía posible con los eventos en desarrollo. Incluso, muchos fragmentos de imágenes llegan a ser confusos o innecesario, mientras el sonido hace todo el trabajo de recreación, colaborando con la construcción audio-imaginaria de lo que posiblemente estaba pasando en un momento y lugar específico.

Ahora bien, también es posible identificar cortos audiovisuales en los que el o la narradora va comentando lo que acontece mientras trata de grabar de alguna manera todo aquello que considera relevante. Esta especie de voz en off, sin embargo, no pretende ser la tradicional “voz de Dios”, sino que se conjuga nuevamente con el posicionamiento en primera persona. Este efecto que deja a la voz como un elemento propio, ubicado entre un emisor y un receptor, es considerado como acusmático, y se define así:

El vocablo **acusmático/a** remite en sus orígenes al nombre de una secta pitagórica, cuyos adeptos escuchaban a su maestro hablar detrás de un tapiz, a fin de que la visión del mensajero no perturbase la recepción de su mensaje [...] **Acusmático** es, por consiguiente, el sonido que se percibe sin ver la causa o fuente de donde proviene. (García 2003, 100; énfasis en el original)

García detalla además que existen varios tipos de efectos acusmáticos, como el acusmático contingente: una fuente sonora o de voz que, aunque no ha asumido una forma visible, podría hacerlo en cualquier momento (101). A pesar de que en la mayor parte de grabaciones de la protesta social del año 2019 y 2022 realizadas por Acapana no se hacen visibles sus creadores, si es constante la impresión de que en cualquier momento será posible verlos. Con todo, este específico manejo de voz en off (acusmático contingente) resulta suficiente para entender que estuvo alguien allí acompañándonos como espectadores, y ayudándonos a entender lo que estaba sucediendo, a pesar de que las imágenes no fueran las mejores. El siguiente fragmento transcrito, acompañado de su respectivo fotograma, colabora en la comprensión del protagonismo del efecto acusmático contingente descrito:

Es la felicidad del pueblo, la felicidad de la gente que ha estado durante doce días de marcha hacia la ciudad de Quito. La gente vive así la alegría. ¿Sí se pudo, sí se pudo no? Sí se pudo. Esa es la emoción de la gente que se vive en este momento en el parque El Arbolito (Acapana 2022, 0:58).



Figura 6. Fin del paro nacional 2022.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Al momento en que se hicieron presentes las distintas voces de Acapana en los cubrimientos de las movilizaciones sociales, las intervenciones en voz en off resultaban adoptar tonos dramáticos (aceleración, angustia, preocupación, enojo, efusividad, etc.) acordes a las situaciones del conflicto, aunque también en momentos y escenarios de pasividad se mantenían casi invariables. Al respecto, se piensa que el tono es a su vez parte de la construcción dramática, independientemente de que la circunstancia influya en él, partiendo de la concepción audiovisual que argumenta que “**la palabra es acción**, no sólo porque su nivel ilocutivo asocia su sentido al mundo de la acción significativa (universo de las actitudes básicas y de la ética), sino también porque es la sustancia privilegiada del **discurso dramático** (y el drama es acción)” (205; énfasis en el original).

Secuencia y estructura audiovisual

Una de las bases más importantes de la construcción de cualquier material audiovisual (independiente del género) es el movimiento. A diferencia de la fotografía, el audiovisual se caracteriza por su capacidad narrativa partiendo de la posibilidad técnica de generar secuencias de imágenes que permiten registrar parte lo que nos rodea de manera dinámica. Dicho dinamismo se alimenta a su vez del manejo de tiempos y espacios seleccionados y manejados a conveniencia. La percepción de que lo audiovisual es “lo real”, se fundamenta precisamente en esta relación movimiento – tiempo – espacio, y se refuerza aún más cuando hablamos de audiovisual de no ficción. Esto no quiere decir

que desde los ejercicios audiovisuales de corte documental o de comunicación sí se logre una aprehensión legítima de “lo real”, sino que hay un acercamiento a fragmentos seleccionados de acontecimientos cotidianos que son considerados por el realizador como significativos para este. La organización de estos fragmentos registrados (seleccionados arbitrariamente) y tratados con intencionalidades subjetivas, hacen parte del proceso narrativo, lo que permite aseverar que nunca hay una fehaciente “realidad” lograda desde la realización audiovisual.

A su vez, la relación de la imagen-movimiento conlleva al concepto de imagen-acción, en la que predomina el proceso narrativo, teniendo en cuenta que, sin la asociación entre movimiento y acción, no sería posible hablar propiamente de la consecución de una narrativa audiovisual propiamente dicha. García adiciona aquí la idea de la imagen-afección, considerándola importante en la medida que la narrativa audiovisual es capaz de producir también procesos afectivos y expresivos (2003, 247).

Todo esto sería la base de cualquier narrativa audiovisual en cuanto a la idea de secuencia y estructura, permitiendo lograr el efecto de realidad que conocemos. El ordenamiento secuencial de imágenes conlleva a la concreción de una historia que se cuenta (ficcional o no), y que puede generar niveles de afectividad y afinidad con la narrativa que se propone. Esto resulta importante de tener en cuenta para Acapana, ya que su aprovechamiento del lenguaje audiovisual en lo referente a secuencialidad y estructura es lo que los lleva a conseguir la validez del punto de vista narrativo, el posicionamiento político (moral), y la verosimilitud con lo real.

Aunque el papel del espacio será analizado en su especificidad posteriormente, vale la pena comentar que, al hablar de secuencia y estructura, este tiene un rol importante al ayudar a establecerlas, brindando las particularidades de los encuadres, demarcación de fragmentos audiovisuales, y posibilidades de ordenamiento. Así entonces, una calle principal, el parque El Arbolito, o un barrio del sur de la ciudad, pueden ser determinantes en la adopción de una u otra organización de la narrativa audiovisual.

Por otro lado, durante el estudio del material audiovisual producido por Acapana sobre la protesta social, el uso del plano-secuencia es constante en todo momento. Sin importar si hablamos de un fragmento de dos minutos, o de veinte minutos de grabación, es claro que se buscó mantener una secuencialidad rigurosa y evitar cualquier corte. Este uso del plano-secuencia, acerca a cualquier narrativa a la consecución de una realidad asentada audiovisualmente, en la cual la ausencia de cortes como los de cualquier producto cinematográfico en el que secuencias y tomas varían constantemente, produce

una narrativa que se sustenta en la simultaneidad constante. No cortar en ningún momento y mantener un mismo tiro de cámara (punto de vista), es lo más cercano a reproducir la experiencia de una persona en uno o varios días de su experiencia de vida. Rocío Gómez, comentó en su entrevista que, en varios momentos de su trabajo de campo en las protestas sociales, el uso de la cámara en secuencia constante, sin importar las dificultades que se estuvieran presentando, llevó a considerarla como una testigo en sí misma y no simplemente una herramienta de registro de realización audiovisual:

La noción de la cámara como que desaparece, y sin embargo es también como una más que está ahí siendo testigo, por toda la represión que había. La cámara para nosotros implicó un testigo más que un medio como comúnmente se consideraría. (Rocío Gómez 2022, entrevista personal)

Junto con la secuencialidad, la estructura narrativa se puede construir de múltiples formas. Sin embargo, para el caso de estudio las estructuras narrativas son repetitivas y básicas. Más que una estructura preconcebida, las piezas audiovisuales constan simplemente de un inicio y un fin, mientras que lo que pasa entre estas partes dependía de lo que iba sucediendo en el acontecer de la movilización, siendo el lugar en el que no se tenía ninguna posibilidad de control narrativo, ya que el contexto y la dinámica social eran los únicos determinantes. El siguiente esquema simplifica esta estructura:

A (Inicio)-----Contexto/Dinámica social-----**B (Fin)**

Depende de:

-El narrador

-Las circunstancias

Depende de:

-El narrador

-Capacidad técnica

-Las circunstancias

En esta estructura básica de inicio y fin, la narrativa progresa partiendo del relacionamiento entre la acción audiovisual y las condiciones contextuales de cada momento. Con todo, en la producción audiovisual de Acapana el contexto de protesta social delimitó las posibilidades de la acción narrativa del equipo de trabajo. Esta característica nutre al efecto de verdad del que se ha venido hablando, al poner al contexto social como el hilo conductor de la estructura narrativa, pero manteniendo al narrador en primera persona como el personaje principal que se mueve y construye la globalidad narrativa del material audiovisual producido.

Lo anterior significa que a pesar de que el contexto conflictivo del momento brindaba una línea de seguimiento de la dinámica social, fue en las decisiones audiovisuales específicas y habilidades de producción de los integrantes de Acapana, en donde el conflicto social pudo ser traducido en lo que se podría llamar capsulas audiovisuales, caracterizadas por su asociación entre ellas, serialidad, estructura repetitiva (inicio-fin mediados por el contexto), manejo del plano-secuencia en cada registro (continuidad rigurosa), todo en pro de la configuración de un orden narrativo coherente con la idea de evidenciar audiovisualmente la realidad del fenómeno político-social.

El espacio audiovisual

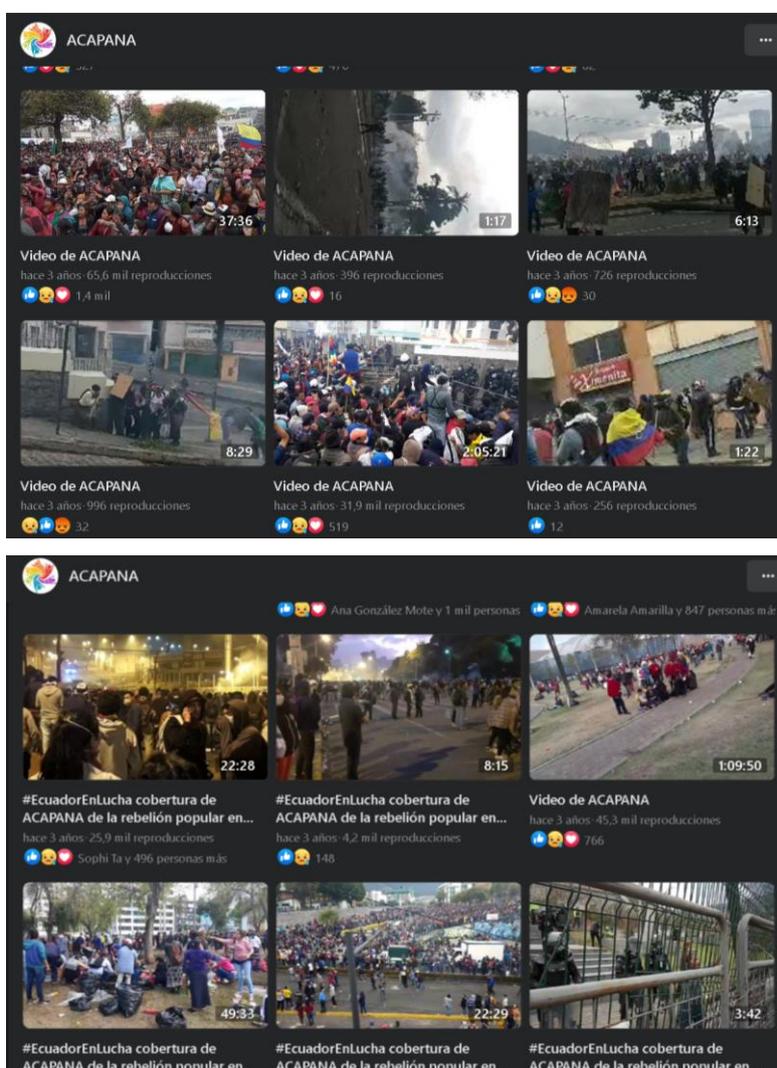
El espacio es posiblemente uno de los elementos morfológicos en donde la narrativa de Acapana logra mayor incidencia en la construcción de una idea de ciudad. Así como se ha revisado con anterioridad el concepto desde la propuesta lefebvriana, fijada en su configuración desde los relacionamientos sociales, aspecto directamente conexo con el derecho a la ciudad como praxis en la decisión, vida, construcción, transformación y renovación de la experiencia urbana; también se han examinado algunas bases teóricas que ayudan a comprender la configuración de la ciudad desde su visualidad, considerándola como imagen en sí misma, al tiempo que es generadora de imágenes desde esta.

Tal como también se ha explicado en momentos anteriores, dichas visualidades de la ciudad son comprendidas como narrativas, permitiendo un análisis de forma con los elementos relevantes para el estudio. Así entonces, el espacio del que se habla en este último apartado se encuentra relacionado estrechamente con la concepción de ejercicios visuales considerados como parte de la praxis social de la ciudad. Bajo estos términos, la primera acepción a tener presente es que, al hablar de narrativa audiovisual, el espacio refiere a un fenómeno urbano creado a partir de imágenes. Al respecto, Fernández y Martínez consideran que lo audiovisual posee el poder de crear nuevas realidades y sugerir nuevas geografías (1999, 37).

Aun así, el poder de creación espacial tiene sus propias limitaciones que parten de los rasgos técnicos de la cámara, que obligan a realizar una selección del espacio encuadrado, mientras se deja al resto de la realidad por fuera del encuadre (39). Este fundamento visual-espacial ha derivado en dos términos trascendentales: campo y fuera de campo. El primero se define como todo aquello que hace parte del encuadre (dentro

del campo de visión de la cámara), mientras el segundo está definido como todo lo que queda por fuera del encuadre, pero que puede ser imaginado en relación con lo que se ve en cuadro (39). Hay que aclarar que estos dos términos están íntimamente ligados, ya que es desde su dialogo constante donde se produce una sinécdoque por la cual los fragmentos de imágenes que vemos en pantalla son fácilmente asociados con una historia global (40).

Acapana, en su producción audiovisual sobre las protestas sociales de 2019 y 2022, convirtió a las calles y recintos públicos de la ciudad de Quito en el espacio narrativo predominante para encuadrar. La multiplicidad de fragmentos audiovisuales tratados, conforman en su conjunto una globalidad narrativa elaborada por Acapana sobre la protesta social realizada en Quito. En esta narrativa en clave Acapana, la ciudad toma el rol de sujeto y objeto sociopolítico como parte trascendental del conflicto.



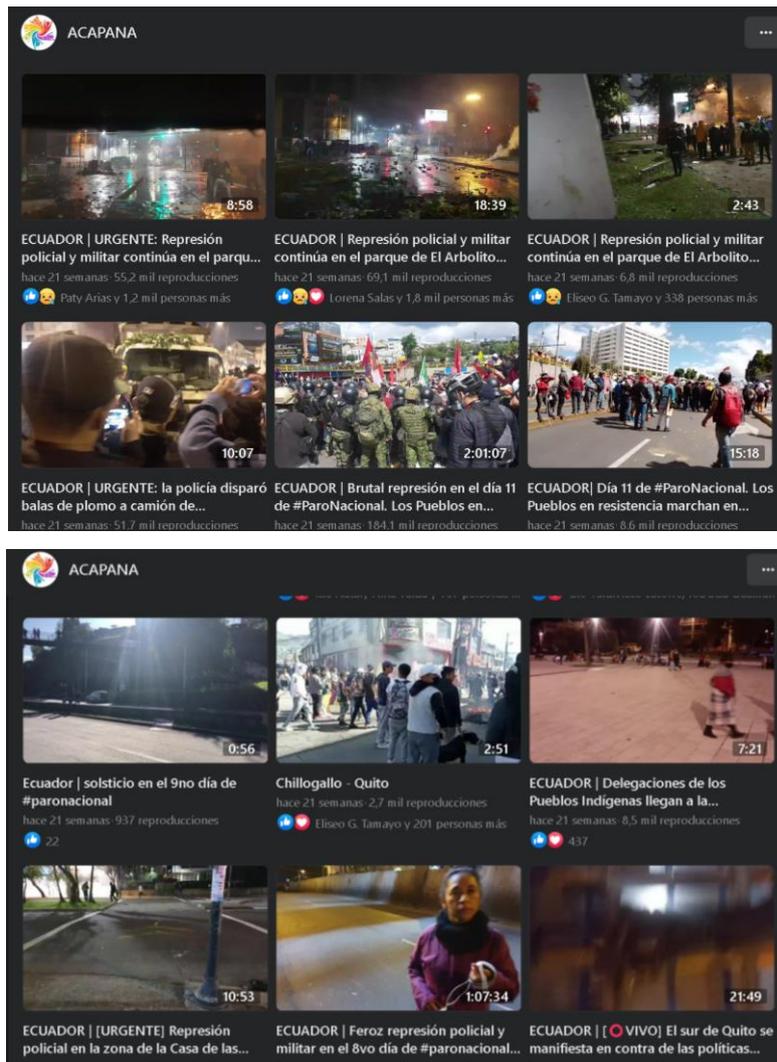


Figura 7. Cuatro pantallazos sobre el cubrimiento de la protesta social por Acapana. Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Desde su primer video, con fecha del 7 de agosto del 2018, hasta el último del 3 de julio de 2022, la producción audiovisual de Acapana publicada en la red social Facebook (343 videos en total) ha estado dedicada en un 79% a las protestas sociales en la ciudad de Quito (272 videos), mientras que solo el 21% (71 videos) ha estado dedicada a temáticas audiovisuales (cine, educación, foros, festivales, reels). Por tal razón, al realizar una revisión de la sección de videos de la página de Acapana en Facebook, lo que se puede encontrar mayoritariamente son un buen número de productos audiovisuales tal como se muestran en las imágenes anteriores. A simple vista, se puede observar en estas capturas de fotogramas que el espacio preponderante es la ciudad, y que mientras los encuadres (campo) llegan incluso a saturarse por la cantidad de tomas de calles, plazoletas, parques y demás espacios públicos, la sensación de sinécdoque como aprehensión total de la ciudad y los conflictos dados en ella es mayor.

Yendo más allá de ideas obvias como por ejemplo que cualquier protesta social se da en espacios públicos, o que en circunstancias de conflicto el manejo de una grabación de video conduce a imágenes espontáneas y artesanales, es necesario recalcar que todo producto audiovisual es, por sus características inherentes, una creación consciente de quien lo realiza, más aún, cuando hablamos de una organización audiovisual como Acapana. Siendo así, la elección de encuadrar en espacios abiertos o cerrados, llenos o vacíos, es completamente narrativa, haciendo uso de las herramientas del espacio audiovisual (García 2003, 348).

El material audiovisual sobre protesta social realizado por Acapana se encuentra dividido espacialmente entre los exteriores, representados como focos de tensión política, violencia estatal, lucha popular; y los espacios interiores, representados como espacios de la resistencia y el encuentro social, la decisión política, resguardo de la represión policial y militar, triunfo popular. Este contraste es ilustrado por las siguientes dos imágenes:



Figura 8. Espacios exteriores e interiores en la narrativa audiovisual de Acapana.
 Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Junto con la calificación de los espacios (abierto/cerrado), la posibilidad de identificación (referenciales, históricos, artístico-monumentales, geográficos y topográficos, nacionales, locales, etc.) (349), hace que la ciudad vaya tomando una forma bastante definida narrativamente. Mediante la focalización de los espacios para brindar una fácil identificación de aquellos, Quito es reconstruida audiovisualmente en momentos de protesta, al mostrarla desde una perspectiva y demarcación específica. En este punto, es posible hablar entonces de un mapeo audiovisual de Quito que sirve para la construcción narrativa de la ciudad por Acapana.

Existen otras dos características del espacio en su papel en la narrativa audiovisual, que son denominadas finalidad y relacionamiento. Mientras que la finalidad dota de sentidos específicos a diferentes lugares (religioso, político, industrial, deportivo), posibilitando con esto exploraciones dramáticas, rítmicas o afectivas; el relacionamiento permite la asociación y articulación entre ellos, desde lo paradigmático (por contigüidad) y lo sintagmático (oposiciones y contrastes), utilizando principios tales como “identidad, analogía, contradicción, contrariedad y equivalencia” (350). Para el caso, los diferentes espacios públicos son comprendidos primordialmente como de conflicto político, dotados de un alto grado de dramatismo debido a las tensiones de la protesta social, pero también vistos desde sus múltiples contradicciones asociadas con las posibilidades de acción en momentos concretos. Acción y tiempo, en la teoría narrativa, son características desde las que el espacio audiovisual detona decisiones, movimientos, sensaciones, y el desarrollo del relato audiovisual (351).

Una de las problemáticas más asiduas tratadas en los trabajos audiovisuales de Acapana tiene que ver precisamente con las posibilidades de acción de la movilización social en la ciudad, pero también de la organización como productora de imágenes sobre aquello. De nuevo, la relación entre la ciudad de Quito como espacio político y la generación de imágenes de esto, evidencia una asociación directa entre las dos cuestiones.

Actuar en la ciudad desde la protesta social, y generar imágenes audiovisuales que decantan en una narrativa específica, conlleva a una praxis audiovisual sobre la ciudad. Por consiguiente, mientras el espacio narrativo audiovisual puede ser definido como mágico, realista, simbólico, ordenador, regulador, íntimo o público, aquí se ha considerado que la tipología más acorde con el material audiovisual estudiado es la moral/política/ideológica, que “remite a modos de presencia/ausencia y proximidad/distancia entre las instancias enunciatoras del texto narrativo” (352).

11 días de #paronacional. Resistencia de los pueblos recupera Casa de la Cultura en Quito.

Con la intención de profundizar en la producción audiovisual de Acapana como objeto de estudio, se ha tomado una muestra en particular del archivo de la organización. El subtítulo de esta sección es exactamente el mismo del producto audiovisual en cuestión, y ha sido seleccionado tanto por su riqueza en la narrativa audiovisual como por su valor para la comprensión de la dimensión simbólica de la protesta en Quito. Sin

embargo, las categorías de análisis expuestas anteriormente (Narrador, sonido, secuencia y estructura, espacio audiovisual) siguen siendo el hilo conductor para el análisis.

El material audiovisual data del 23 de junio de 2022, y es uno de los más largos dentro de la producción de Acapana (2 horas y seis minutos). Además, posee amplios números en reacciones, comentarios y reproducciones (2,6 mil reacciones, 1.9 mil comentarios, 43 mil reproducciones), por lo que también puede ser considerado como uno de los más relevantes en términos de incidencia comunicativa de todo el cubrimiento de la protesta social por parte de Acapana.

Narrador y punto de vista

Como es costumbre en la mayor parte de la producción de Acapana, la primera persona resulta ser el/la protagonista principal de su forma narrativa. Al no considerarse necesario que quien narra aparezca en cuadro, la cámara se mantiene como una espectadora más que hace presencia en la aglomeración. Este encuadre a manera de primera persona conlleva a la idea de que existe un testigo que permite vivenciar los detalles y las intimidades dentro del movimiento social.



Figura 9. Inicio de movilización en la Universidad Central del Ecuador.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Como se puede ver en el cuadro anterior, la posición de la narradora -de quien se reconoce solamente en una voz femenina- es la que podría tener cualquier otro asistente al encuentro, con la diferencia de que en esta posición de narración se mantiene una constante intención de comunicar a quienes estén espectando la transmisión. En ese

sentido, quien se encuentra produciendo la narrativa cumple una función de puente o intermediaria entre la acción social y los espectadores de la red social Facebook. Allí, la veracidad de lo que se ve se sustenta en lo que se trató anteriormente como un ejercicio auto-homodiegético, en donde la experiencia del “estar allí” de la productora se conjuga con la preponderancia de la movilización social como historia principal.

Adicionalmente, este acto auto-homodiegético generado por quien se encuentra detrás de cámara también soporta la condición de sujetos políticos desde tres lugares: el de la narradora como productora del material audiovisual, el de la movilización social como acto político preponderante, y el de la cámara como aquel otro sujeto político que hace presencia y al tiempo “muestra” a aquellos que no están allí, la realidad de lo acontecido. En todos los casos, se hace evidente una posición política coherente y concreta: la favorabilidad, legitimidad y necesidad de la movilización social.



Figura 10. Leonidas Iza en discurso por la recuperación de la Casa de la Cultura.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Aunque el producto audiovisual recopila por completo todas las intervenciones que se dieron aquel día, resulta significativa la intervención de Leonidas Iza, al ser la que aúna las de otros líderes presentes en dicho momento, y la que además apunta de manera específica a dos temas relevantes para este estudio: la tensión entre derecho a la ciudad y protesta social, y la dimensión simbólica de esta última en la ciudad de Quito. Aquí un fragmento de la intervención que contextualiza al encuadre anterior:

Ustedes miraron, los que ingresaron por el sur, cuánto apoyo han tenido y quienes apoyan compañeros. Apoyan la gente pobre, la clase media, los que estamos jodidos

económicamente. Miremos en el norte ¿Cómo ha sido el recibimiento? Así mismo, desde los pueblos, desde los sectores populares. Pero ¿Quiénes nos han rechazado? No de ahora, desde todo el tiempo. Son los que tienen condiciones económicas. Ellos si nos dicen “vandálicos”. Nos dicen “delincuentes”. Nos han dicho de todo. ¿Saben por qué compañeros? Porque así suban las cosas, ellos tienen plata para importar su comida. Lo que no pasa con los ecuatorianos. Tenemos que vivir aquí compañeros.

Si es que ellos les falta un centro de salud o un hospital, ellos tienen plata para pagar una clínica. No les afecta. No tienen preocupación en el sistema público de la educación, porque pueden pagar universidades privadas; lo que no pasa con el pueblo. Por eso hemos venido a decir aquí: es un sector popular absolutamente importante en el Ecuador, que estamos dispuestos a dar hasta nuestra vida, pero las condiciones económicas tienen que cambiarse compañeras y compañeros. Por lo tanto, ratificamos en los diez puntos, los puntos neurálgicos: la gasolina, el diesel, tienen que bajar, porque no han tenido capacidad de control en el precio de los productos de primera necesidad.

Así que compañeras y compañeros, en este momento, nos vamos a dirigir a la Casa de la Cultura, vamos a pedir a la policía nacional, a los militares: ustedes son nuestros hermanos, ustedes tienen familia en los que esa aquí. Seguramente, los hijos están en la fuerza pública o en la fuerza militar y los padres estamos luchando aquí, Po lo tanto, no nos enfrenten. Permitan que en este caso este pueblo pueda estar bajo un techo en el Ágora de la Casa de la Cultura. Sin que eso no se garantice, simplemente no se va a poder avanzar a nada más. (Intervención de Leonidas Iza 2022, 40:21)

Este discurso político comienza a determinar aún más a la narración del caso, reforzando varias de las ideas políticas abordadas en materiales de días anteriores, al tiempo que da un sentido concreto al cubrimiento del momento, poniendo como centro de atención a lo que se denominó “la recuperación de la Casa de la Cultura”. Así, el lugar de enunciación desde donde se narra y se ve la movilización social queda declarado por completo, apoyado en este trabajo simultáneo de narrador/espectador constante.

Durante casi todo el video abordado, la labor desde la posición adoptada hace énfasis en el recorrido “de resistencia” que ha sido necesario para llegar a aquel momento considerado como trascendente. La movilización en esta producción posee un plano de contestación al establecimiento político y otro que apunta sobre la ciudad de Quito como espacio material y simbólico sobre el que se concentran problemáticas tales como la segregación, el racismo, el clasismo, la desigualdad social. En el dialogo entre estos

planos, se hace presente una relación intrínseca entre la protesta social, la ciudad (material/simbólica), y el trabajo comunicativo de Acapana desde su forma de construcción audiovisual. Por esta razón, la “recuperación de la Casa de la Cultura” es una especie de narración metafórica desde donde el audiovisual de Acapana pone en juego la necesidad de recuperación del espacio urbano como parte del ejercicio político del movimiento, cuestión que se interpreta aquí como apuesta directa por el derecho a la ciudad. Esta estrategia se repite en algunas otras ocasiones, tomando como protagonistas otros espacios como El Arbolito, la Universidad Central, vías principales del sur y norte de Quito, o el centro histórico de la ciudad.

Finalmente, y para completar la configuración del narrador y punto de vista, se destaca el uso constante del verbo “estamos” durante toda la grabación. Desde esta perspectiva, se entiende que quien narra procura reforzar la sensación de estar presente y en vivo, no como un actor, productor, o medio de comunicación simplemente informativo, sino como parte activa del movimiento social. De allí que sea más evidente que existe una construcción de la perspectiva del narrador como lugar de enunciación del propio movimiento social a manera de canalizador de su multiplicidad.

Sonido

En lo que tiene que ver con el aspecto sonoro sobre la muestra seleccionada, destaca en una primera instancia la preponderancia del sonido ambiente como protagonista a lo largo del audiovisual. Contrario a otros videos de protesta social producidos por la organización Acapana en donde la voz en off posee un balance con las imágenes, para el caso de “Resistencia de los pueblos recupera la Casa de la Cultura” la voz de quien se encuentra cubriendo hace presencia sobre todo en los primeros tres minutos del material. De allí en adelante, son los sonidos propios de la movilización, incluyendo las intervenciones políticas de algunas autoridades indígenas, los que dan forma al recorrido visual.



Figura 11. Intervención de lideresa de la marcha hacia la Casa de la Cultura.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

Es así como la riqueza sonora del producto se encuentra en la recreación de un paisaje sonoro concreto, que dejó en un segundo plano la intervención de la voz en off. A pesar de que en algunos momentos la mujer que acompañó la marcha hacia la Casa de la Cultura intentó generar intervenciones propias para acompañar sus imágenes, estas se perdieron drásticamente en el unísono de las arengas y de las personas que dirigieron el recorrido. A continuación, una lista completa de las arengas protagonistas:

El pueblo organizado; esto no es pagado.

A parar para vencer; viva el paro nacional.

El pueblo unido, jamás será vencido.

Fuera Lasso, fuera.

Pueblos del Ecuador, presentes.

¿Qué se necesita para ser presidente? Ser un banquero que le mienta a la gente.

Corruptos y banqueros, devuelvan los dineros.

A la lucha y a la unión, a la lucha y a la unión, que nosotros somos muchos y ellos solo son patrón.

Unase al pueblo, unase a luchar, contra este gobierno antipopular.

El pueblo lo dice, y tiene razón, primero lo primero, salud y educación.

Libertad, libertad, a los presos por luchar.

Ahí están, esos son, los que saquean la nació.

Vamos pueblo carajo, el pueblo no se agüeva carajo.

Mujeres unidas, jamás serán vencidas.

Al tener en cuenta que estas arengas conforman la mayor parte del espectro sonoro, es posible determinar que, para el material en particular, existe primordialmente un sentido de acentuación sobre el dramatismo sonoro por encima de la producción visual. Más aún, en muchos momentos del cubrimiento audiovisual, este uso contundente de lo que anteriormente se expresó como sonido directo, logra poner a las imágenes como simples acompañantes del mismo. A su vez, la capacidad de sincronía constante entre encuadres y arengas, lleva al sonido de la producción a su máxima expresión diegética en relación con la movilización, estructurando la sensación de un paisaje sonoro realista, emocional, atronador, e incluso entrópico, teniendo en cuenta que más que darse una orquestación planificada de los sonidos de la marcha, las arengas van apareciendo una tras otra, tomando fuerza, repitiéndose y desvaneciéndose aleatoria y orgánicamente.

En sentido contrario, la intención inicial de hacer uso de la voz en off por parte de la persona que tuvo a cargo el cubrimiento de la recuperación de la Casa de la Cultura, se va perdiendo progresivamente a medida que avanza la movilización. Después del minuto cincuenta de iniciada la transmisión, los sonidos de la protesta social absorben toda intención de explicación de quien se encuentra realizando el trabajo comunicativo en campo, imposibilitando la función acusmática o de mensaje propio de la autora con el fin de dar mayor contextualización y perspectiva propia de lo que acontece. Ya fuera por problemas técnicos de los equipos de sonido, o por la potencia sonora de la marcha hacia la Casa de la Cultura, la pérdida de intención acusmática es particular de este producto, ya que en casi todos los demás si prepondera sobre el sonido ambiente, dándole la tarea dramática a la persona que se encuentra transmitiendo.

Junto con lo anterior, aparece la dimensión del espacio sonoro como fenómeno producto de la propia producción en campo. Teniendo en cuenta que existe detalle en la veracidad o fidelidad del sonido de la fuente, determinada como la movilización social y su capacidad de “hacerse sentir” desde el ámbito sonoro, se puede decir que los sonidos registrados conforman un espacio sensitivo desde donde el aspecto de la ciudad es transformado momentáneamente. De allí que se hable de una perturbación de esta, al cambiar el paisaje sonoro urbano acostumbrado por otro excepcional y de semblante contestatario. En otros términos, la importancia de la movilización social en este material es definida tanto por su presencia visual como por su potencia sonora, brindando así una impresión de ciudad trastocada.

Secuencia y estructura

Para la comprensión de la secuencia y estructura del producto audiovisual escogido, vale la pena recordar que la triada movimiento-tiempo-espacio es la base esencial sobre la que se sustentan. Sin embargo, no siempre hay un balance sostenido en ella, ya que puede pasar que en el mundo audiovisual se haga más notorio el movimiento y el espacio, mientras que el tiempo pasa desapercibido. Es ya bien conocido que cualquier narrativa audiovisual ficcionada o no, reduce los tiempos reales de los sucesos narrados, sin que muchas veces los espectadores se den cuenta de ello.

En el caso de la movilización de la protesta social hacia la Casa de la Cultura, el uso del plano-secuencia (generalizado en todos los cubrimientos de Acapana) hace que sea bastante notoria la temporalidad, mostrando el minuto a minuto de la ocasión. Sumado a esto, el plano-secuencia posee también un sentido de rigor sobre el registro del movimiento social, apoyando así la idea de sinceridad comunicativa que es contraria a la del “corte y edición”, muchas veces tomado en términos comunicativos como herramienta de ocultamiento y manipulación.

El plano-secuencia trabajado en la Recuperación de la Casa de la Cultura funciona en concordancia con la forma de narración auto-homodiegética, reforzando la idea de espectador/narrador a partir de la estructura detallada en este esquema:



Figura 12. Estructura audiovisual del producto audiovisual Recuperación de la Casa de la Cultura.

Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con el esquema, el plano-secuencia cuenta con una estructura tradicional en la que se delimita con claridad la intención de la transmisión del día. El hilo conductor de toda la grabación es el recorrido de la movilización hacia la Casa de la Cultura, definiendo la organización de la secuencia y estructura narrativa desde allí. Sin

embargo, para el producto específico estudiado, la secuencia está definida desde un recorrido de dos puntos geográficos claves: La Universidad Central del Ecuador como punto de partida y la Casa de la Cultura como punto de llegada.

Este recorrido y definición de lugares estratégicos para la movilización es altamente significativo, ya que es en el valor dado a estos espacios físicos de la ciudad de Quito desde donde la estructura audiovisual toma fuerza como una narrativa urbana. Los espacios “tomados” de la ciudad, reflejan los éxitos logrados por la manifestación política, al tiempo que enriquecen y brindan de momentos cúlmenes de la producción audiovisual. En el siguiente fragmento extraído de una intervención realizada por una de las líderes y organizadoras de la movilización en momentos en que se dirigían hacia la Casa de la Cultura, refleja la importancia de hacer presencia en el espacio urbano:

Compañeras, compañeros. Hemos tenido que abandonar nuestras casas. Y eso tiene un responsable: Guillermo Lasso es el responsable de lo que está sucediendo acá, de haber abandonado nuestros hogares. No venimos porque nos gusta venir a Quito, venimos porque las decisiones de este gobierno nacional no solo puede tomarlas Quito. Si de pronto los supermercados están vacíos, es porque de pronto los “vagos” que dicen estamos aquí, movilizadas y movilizadas compañeras. No somos “vagos”, y si no nos vamos a trabajar, ustedes no comen en las grandes ciudades. Que viva la lucha compañeras. (Líder de marcha a la Casa de la Cultura 2022, 1:05)

Como se puede observar, en el medio de la estructura narrativa del fragmento audiovisual se procura la generación de una descripción minuciosa del recorrido, lograda desde los detalles del caminar, de la presencia en las calles, la organización interna de la marcha que para dicha ocasión estuvo encabezada por mujeres indígenas, y aquellos aspectos políticos puntuales que sustentan la movilización, dentro de los que destaca la importancia y razón fundamental del hacer presencia en la ciudad y la relevancia de quienes se encuentran marchando para el sustento de la misma. Siendo así, y aunque dentro de esta estructura el personaje principal es la marcha en sí misma, la ciudad de Quito se configura como aquel epicentro sobre la que se sustenta buena parte de la discursividad política del caso, y que por tanto, sirve como hilo conductor permanente entre el inicio y el final del cubrimiento.

Espacio audiovisual

De manera muy cercana a las ideas desarrolladas sobre la estructura narrativa y el papel que juega la ciudad de Quito en aquello, el espacio audiovisual y sus principales características se encuentran determinadas por este lugar que es entendido aquí como espacio narrativo predominante. Los múltiples encuadres logrados desde la utilización del plano-secuencia convierten a Quito y sus lugares de relevancia para la movilización, en un sujeto sociopolítico clave para el sostenimiento de la protesta social.

Así, el acto de encuadre y fuera de cuadro es el fundamento visual-espacial desde donde se construyen o crean las imágenes de ciudad y lo que hay o no en ella, o también, lo que hace presencia o irrumpe políticamente. Para el caso, es completamente explícito que los encuadres del material audiovisual reconstruyen de inicio a fin el recorrido (casi solemne) hacia la “recuperación” de la Casa de la Cultura, proporcionando el efecto de una apropiación de la ciudad.



Figura 13. Recopilación de encuadres del recorrido a la Casa de la Cultura.
Fuente: Página de Facebook de Acapana.

En los doce cuadros tomados de distintos instantes del material audiovisual y que ilustran en buena medida el recorrido realizado por los manifestantes, puede observarse cómo fue manejado el espacio audiovisual, manteniendo una construcción de encuadres desde adentro de la marcha, y paneando desde allí los lugares circundantes. Aunque es evidente que no se dio en ningún momento una irrupción total de la ciudad sino una concentración en lugares estratégicos, la producción de esta forma de espacio visual

“desde adentro” y en plano-secuencia permanente, favorece con la consecución de efecto de sinécdoque, que es lo que permite pensar que la multiplicidad de fragmentos (encuadres) logrados, son un buen reflejo de la totalidad espacial, convirtiendo al entorno urbano en un lugar desbordado por la movilización y protesta social.

El encuadre como campo de lo visual se encuentra cargado de significado simbólico al llenarse de espacios significativos para la protesta social en Quito. La Universidad Central del Ecuador es referenciada como el lugar de inicio de la marcha por la recuperación de la Casa de la Cultura, y a su vez el espacio de encuentro del discurso político para encausar las finalidades y puntos políticos clave del día. El recorrido por las calles Av. América, Av. Pérez Guerrero, Av. Patri y Av. 12 de Octubre, es el espacio para el desarrollo de arengas, discursos políticos espontáneos, interacciones con la ciudadanía de a pie e intervención del tránsito público. Mientras tanto el arribo a la Casa de la Cultura, el espacio más relevante de todo el cubrimiento, se encuentra establecido como lugar de resiliencia, reunión de múltiples grupos de manifestantes, de decisión política, como recinto y logro de lo popular.

En la perspectiva de Domingo Soler, para el caso ecuatoriano las reivindicaciones populares comprendidas como performance, añaden episodios narrativos a los espacios públicos, convirtiéndolos en íconos conmemorativos con valor metafórico, simbólico e identitario, dando vida y permanencia a un espacio ritual. El espacio concreto utilizado para la protesta social es determinante en la supervivencia de las ideas políticas, en el recuerdo de los acontecimientos como marcos interpretativos de contextualización y en el poder de evocación que permite la subsistencia discursiva y la capacidad de interpelación política (2019, 46).

En correspondencia, las imágenes de la Recuperación de la Casa de la Cultura desde el análisis del espacio visual, resultan en un mapeo audiovisual que consigue construir narrativamente la ciudad desde la producción de Acapana. Así, el espacio no es inerte, sino que se encuentra cargado de un dinamismo sustentado en la acción política, la presencia del movimiento social, el derecho a estar allí, al apropiarse, tomarse, utilizarse, y trastocar-transformar. La creación del espacio visual estudiado es entonces una labor morfológica del entorno urbano en protesta social como fenómeno de creación desde las imágenes, recordando la potencia de lo audiovisual para crear nuevas realidades o sugerir nuevas geografías de la ciudad de Quito.

Conclusiones

Esta investigación partió de la necesidad de explorar la relación de la visualidad y el derecho a la ciudad desde el caso de estudio de la organización audiovisual Acapana (Asociación de Creadores Audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades). Las conclusiones que se presentan a continuación son producto de un acercamiento particular a una ciudad que viene siendo objeto de tensiones políticas en los últimos años y que siguen sustentadas desde tensiones históricas, entendidas aquí como generadoras de distintas limitaciones relacionadas con el derecho a la ciudad.

Las protestas sociales de 2019 y 2022 fueron causadas por aspectos que van más allá de la ciudad como lugar en disputa (políticas económicas con poca aceptación, altos costos en la canasta familiar, poblaciones con dificultades socioeconómicas en parte del territorio nacional, etc.), pero también lograron sacar a flote, casi de manera colateral, un conjunto de elementos que comenzaron a trazar nuevas perspectivas sobre el papel del acontecer urbano en la sociedad actual.

Al momento en que las protestas comenzaban a aumentar en número de personas participando en ellas y diseminarse por varias partes de la ciudad o prolongarse en el tiempo, iban surgiendo progresivamente distintas opiniones sobre la influencia de estas en las dinámicas urbanas. Así, se hizo común escuchar cosas tales como “la ciudad se cuida”, “la ciudad se respeta”, “fuera de la ciudad”, “deberían devolverse a sus casas”, “dejen trabajar”. Más que la protesta social, sus objetivos políticos y las posibles discrepancias al respecto, parte de la población quiteña comenzó a enfocarse en la ciudad como el punto crítico de principal interés.

Lo anterior puede ser leído como la manera en que parte de la población entiende a la ciudad, sus características y posibilidades; haciéndola objeto de culto y protección, al tiempo que se monopoliza como si perteneciera a un grupo social específico. Esto contrasta con ideas más globales de corte legislativo como las que se pueden encontrar en la constitución del Ecuador, directamente inspiradas en el derecho a la ciudad:

Art. 31.- Las personas tienen derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, bajo los principios de sustentabilidad, justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas y equilibrio entre lo urbano y lo rural. El ejercicio del derecho a la ciudad se basa en la gestión democrática de esta, en la función social y ambiental de la propiedad y de la ciudad, y en el ejercicio pleno de la ciudadanía. (EC 2008, art. 31)

Si se resaltan los aspectos de justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas, la gestión democrática y función social, resulta difícil pensar que el ejercicio de protesta social de grupos determinados, en su mayoría pertenecientes a Pueblos y Nacionalidades, no hace parte de la praxis del derecho a la ciudad. Los traumas circunstanciales consecuencia de una movilización social son comunes y hacen parte de los encuentros y desencuentros propios de un sentido democrático de la ciudad.

Así entonces, las divergencias sobre la ciudad de Quito en momentos de movilización social expusieron una división radical de grupos sociales en contra y a favor. Desde los primeros, quienes la apoyaron fueron pensados como enemigos de la ciudad y el orden social, mientras que los disidentes se concebían como individuos trabajadores y responsables con su ciudad. Por el contrario, los grupos a favor de la protesta e involucrados en ella se consideraron organizaciones en lucha social legítima, designando a sus detractores como pertenecientes al establecimiento.

Bajo este contrapunto social, Quito comenzó a representarse desde multiplicidad de imágenes audiovisuales que la configuraba como una ciudad estropeada y en caos, o, por el contrario, una ciudad agenciada y en pie de lucha. Cada lugar es generador de narrativas diferenciadas, logradas mediante el uso de elementos formales puestos en función de los propios objetivos narrativos.

Siendo así, la organización Acapana a través de su ejercicio audiovisual, concentró sus esfuerzos en evidenciar la pugna por la ciudad y sus espacios representativos. El hacer presencia, estar allí, registrar y difundir en tiempo real la lucha social en el entorno urbano, respondió a una necesidad de visualizar los argumentos políticos que dieron sentido a la acción en la ciudad. Esto es reconocido desde ciertas perspectivas como el producto de una ciudad convertida en un “complejo comunicacional articulado” en el que es posible la multiplicidad de significados. Al momento de ejercer una praxis audiovisual, la ciudad como espacio urbano se transforma en un medio/mensaje/ y emisor/receptor, todo al tiempo, comportándose como un ensamble complejo de medios audiovisuales que ejercen influencia en su carácter sintáctico y gramatical (Carrión-Mena y Benítez-Telles 2020, 34).

En correspondencia con lo anterior, la condición material de la ciudad se encuentra asociada directamente a sus formas de producción y organización narrativas, considerándola entonces como el sostén de procesos comunicacionales y del reconocimiento de los derechos políticos, de libertad de expresión, a la información, a la comunicación, y a la ciudad (35). Sin embargo, desde la posición sostenida en esta

investigación, se considera que el derecho a la ciudad deviene en el contenedor que aún aquellas otras múltiples expresiones de derechos propios de la noción de ciudadanía. No sería posible hablar de un derecho a la ciudad, sin tener en cuenta las posibilidades y necesidades comunicativas en ella, pero también su constante como herramienta política de legitimidad de la lucha social de los pueblos y nacionalidades que hacen presencia en Quito.

Desde el caso de estudio, Acapana apuesta por una comunicación informal y de coyunturas, enfatizando en el levantamiento social. Sus formas audiovisuales de “cámara en mano” se posicionan dentro de la propia movilización social, poniendo en primera persona la interpretación subjetiva de quien maneja la cámara, y en tercera persona a la ciudad como personaje principal que congrega a grupos sociales con objetivos políticos afines. De allí que se vislumbre una correspondencia entre visualidad y derecho a la ciudad, partiendo de la manera en que los integrantes de Acapana llevaron su producción audiovisual a una narrativa de ciudad específica, en la que el espacio urbano es epicentro de la protesta social.

Este ejercicio o praxis audiovisual realizado por Acapana generó un buen número de imágenes de la ciudad de Quito, cargadas de ideas políticas congruentes con propuestas de vida, práctica, transformación, renovación y realización práctico-sensible de la experiencia urbana, ideas propias del derecho a la ciudad. Esta manera de entender y ver la ciudad se traslada hacia el uso de elementos narrativos de forma, regularizados en el material audiovisual producido en 2019 y 2022.

La narrativa concretada, aporta al derecho a la ciudad en Quito, al estar pensada como una manera de forjar una idea de ciudad en la que el movimiento indígena y la protesta social tratan de reivindicar su lugar en el entorno urbano. Allí, lo urbano es entendido como un espacio en el cual el derecho a la ciudad es viable, siempre y cuando existan posibilidades reales de ejercer prácticas sociales diferenciadas enmarcadas en la democratización del espacio urbano como lugar de encuentros/desencuentros sociales. En ese sentido, la práctica audiovisual es relevante al posibilitar la creación de imágenes diferenciadoras de la ciudad, en las que pueden quedar plasmadas ideas de inclusión, diversidad, poder político, participación y procesos de construcción social de lo urbano.

Este tipo de narrativas audiovisuales plasmadas en imágenes diferenciadas de ciudad, conducen hacia el reconocimiento de vivencias urbanas bajo sentidos diferenciados de valores tradicionales como el orden, el control, la transitoriedad, o la segregación espacial. Por el contrario, se apuesta por nuevas formas de pensar los límites

y posibilidades del quehacer social en la ciudad, procurando una mayor democratización y apertura a la acción social, en detrimento de las posturas restrictivas del despliegue político del sentido urbano.

Como última conclusión, se considera que propuestas audiovisuales indígenas como la de Acapana resultan ser una herramienta política para el diálogo y el agenciamiento de uno de los espacios en los que históricamente han sido más relegados los pueblos y nacionalidades a partir de construcciones simbólicas de blanquitud, estratificación social, estructuración desigual de poderes sobre la gestión urbana. Por estas razones, se considera que la narrativa audiovisual de Acapana sobre la protesta social en Quito se encuentra en relación directa y dependiente con lo urbano, con las relegaciones históricas de la población indígena de dicho lugar; todo traducido a manera de contestación desde el espacio de la visualidad.

Obras citadas

- Acapana. 2019a. “ACAPANA”. *Facebook Acapana*. Accedido 21 de septiembre. <https://www.facebook.com/ACAPANA>.
- . 2019b. “Acapana videos”. Accedido 21 de septiembre. *Facebook Acapana*. <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos>.
- . 2019c. “Cacerolazo contra la violencia estatal”. *Facebook Acapana*. 12 de octubre. <https://www.facebook.com/watch/?v=3137668876275690>.
- . 2022a. “11 días de #paronacional Resistencia de los pueblos recupera Casa de la Cultura en Quito, secuestrada por la policía nacional hace días”. *Facebook Acapana*. 23 de junio. <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos/539598237823436>.
- . 2022b. “Brutal represión en el día 11 de #ParoNacional”. *Facebook Acapana*. 23 de junio. <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos/1437775860071929>.
- . 2022c. “Policía Nacional golpea y arrebató celular de Patricia Yallico, comunicadora de ACAPANA”. *Facebook Acapana*. 24 de junio. <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos/995735241055530>.
- . 2022d. “Comunicado: el rol de los medios comunitarios, alternativos y militantes en el paro nacional 2022”. *Facebook Acapana*. 28 de junio. <https://www.facebook.com/ACAPANA/photos/a.300598720592743/1034403303878944/>.
- . 2022e. “ACAPANA”. *Facebook Acapana*. 27 de septiembre. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=606502884602338&set=a.606502847935675>.
- . 2022f. “Celebración de los rebeldes populares luego que el Movimiento Indígena le torciera el brazo al gobierno nacional”. *Facebook Acapana*. 13 de octubre. <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos/1333500173476840>.
- Achig, Lucas. 1983. *El proceso urbano de Quito (ensayo de Interpretación)*. Quito: Colegio de Arquitectos de Pichincha.
- Aguirre, Milagros, Fernando Carrión, y Eduardo Kingman. 2005. *Quito Imaginado*. Bogotá: Taurus.
- Berroeta Torres, Héctor, y Tomeu Vidal Moranta. 2012. “La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad

- y disputa”. *Polis: Revista Latinoamericana*, 11 (31): 57-80.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682012000100004.
- Block, Bruce. 2008. *Narrativa visual*. España: Ediciones Omega.
- Buck-Morss, Susan. 2009. “Estudios visuales e imaginación global”. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, (9): 19-46.
<https://www.redalyc.org/pdf/814/81413110002.pdf>.
- Carrión, Fernando. 1987. *Quito: crisis y política urbana*. Quito: Editorial El Conejo.
- Carrión-Mena, Fernando, y Nicanor Benítez-Telles. 2020. “Urbs, civitas y polis en la ciudad como sistema global de comunicación”. En *Comunicación y ciudad. Lenguajes, actores y relatos*, coordinado por Narcisa Medranda-Morales y Nelly Valbuena-Bedoya, 31-45. Quito: Abya-Yala.
- Cinemateca Nacional del Ecuador. 2022. “Sala pública: cortometrajes Acapana”. *Cinemateca Nacional del Ecuador*. 9 de junio.
<https://cinematecanacionalce.com/evento/sala-publica-cortometrajes-acapana/>.
- Delgado, Manuel. 2013. “El espacio público como representación: Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre”. Ponencia presentada en A Cidade Resgatada: Ordem dos Arquitectos-Seção Regional Norte, Oporto, mayo.
http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf.
- . 2019. *El espacio público como ideología*. Madrid: La Catarata.
- Dipaola, Esteban Marcos. 2010. “Visualidades de la ciudad contemporánea: imágenes, estéticas y espacios en la cinematografía reciente”. *Revista LIS. Ciudad Mediatizada*, (5): 1-10.
- Domingo soler, Carlos. 2019. “Las calles: (des)movilización ciudadana en Quito (2015-2019). Una perspectiva comparada de los movimientos populares de indignación”. *Democracias*, (7): 41-67.
- EC. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Artículo 31.
- García Jiménez, Jesús. 2003. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Catedra.
- Fernández Díez, Federico, y José Martínez Abadía. 1999. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Garnier, Jean Pierre. 2012. “El derecho a la ciudad desde Henri Lefebvre hasta David Harvey. Entre teorizaciones y realización”. *Ciudades*, (15): 217-225.
<https://doi.org/10.24197/ciudades.15.2012.217-225>.

- Harvey, David. 2008. "El derecho a la ciudad". *New Left Review* (53): 23-39. <https://newleftreview.es/issues/53/articles/david-harvey-el-derecho-a-la-ciudad.pdf>.
- . 2013. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- IBERCULTURAVIVA. 2019. "Colectivo ACAPANA". *IBERCULTURAVIVA*. 17 de junio. <https://mapa.iberculturaviva.org/agente/3106/>.
- Jacobs, Jane. 2011. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Jenks, Chris. 1995. *Visual culture*. Londres: Routledge.
- Lefebvre, Henry. 1978. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones península.
- . 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros
- . 2020. *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lévi-Strauss, Claude. 1997. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- León, Christian. 2015. "Poéticas y políticas del video indígena del Ecuador". Informe de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4313/1/PI-2015-11-Le%c3%b3n_Po%c3%a9ticas%20y.pdf.
- Lynch, Kevin. 2008. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martínez, Sergio. 2016. "El derecho a la ciudad como derecho a mirar. Visualidad, materialidad y protesta en el espacio público". *Congreso Internacional Contested cities*, (5-503): 1-9. <http://contested-cities.net/working-papers/2016/el-derecho-a-la-ciudad-como-derecho-a-mirar-visualidad-materialidad-y-protesta-en-el-espacio-publico/>.
- Mirsoeff, Nicholas. 2016. "El derecho a mirar". *IC - Revista científica de información y comunicación*, (13): 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>.
- Molano, Frank. 2016. "El derecho a la ciudad: de Henri Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea". *Revista Folios*, (44): 3-19. <https://www.redalyc.org/pdf/3459/345945922001.pdf>.
- Muenala, Alberto. 2018. "Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6180/1/T2609-MEC-Muenala-Experiencias.pdf>.

Navarro, Jordi. 2006. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Ordóñez, G. J. 2018. "Narrativa y narración en el relato audiovisual: Apuntes para la distinción de forma y contenido". *URU: Revista de Comunicación y Cultura*, (1): 102-121.

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru/article/view/26312514.2018.1.6>.

Ortega, H., y Pilar Riaño-Alcalá. 2007. "El refugio desde la experiencia de la población". En *Migración forzada de colombianos. Colombia, Ecuador, Canadá*, coordinado por Pilar Riaño-Alcalá y Marta Inés Villa Martínez, 63-91. Ecuador: Publicaciones Flacso.

Oviedo, Gilberto Leonardo. 2004. "La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt." *Revista de Estudios Sociales*, (18): 89-96. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81501809>.

Regalado, Fabián. 2015. "Origen estructural de la segregación espacial en Quito: una hipótesis". *Cuestiones Urbanas*, 3 (1): 73-92. <http://www.institutodelaciudad.com.ec/documentos/revistaq/rcv3n1/files/assets/basic-html/page73.html>.

Santillán, Alfredo. 2015. "Quito, materialidad y ficción de una ciudad segregada. Un balance de la bibliografía disponible". *Cuestiones Urbanas*, 3 (1): 93-115. <http://www.institutodelaciudad.com.ec/documentos/revistaq/rcv3n1/files/assets/basic-html/page93.html>.

———. 2015. "Imaginarios urbanos y segregación socioespacial. Un estudio de caso sobre Quito". *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 8 (16): 246-263. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-16.iuss>.

———. 2019. *La construcción imaginaria del Sur de Quito*. Quito: FLACSO-Ecuador.

Últimas noticias. 2019. "Moreno decreta el estado de excepción en Ecuador". *Últimas noticias*. 3 de octubre. <https://www.ultimasnoticias.ec/las-ultimas/moreno-decreta-excepcion-ecuador.html>.

Universidad Nacional de La Plata. 2021. "Formas breves del arte - Capítulo 5: El espacio en las artes visuales". Video de YouTube, sobre el espacio en las artes visuales. <https://www.youtube.com/watch?v=Lpsaz72h-TQ&list=LL&index=7>.