

# El estallido de octubre: apuntes críticos sobre la foto emblemática de la protesta

---

The October outbreak: critical notes  
about the emblematic photo of the protest

DOI: <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i22.2915>

## Rommel Omar Quieta Núñez

Comunicador Social con énfasis en educomunicación, arte y cultura por la Universidad Central del Ecuador. Actualmente es maestrante en la Universidad Andina Simón Bolívar en su programa de maestría en Comunicación mención Visualidad y Diversidades. Como periodista ha publicado artículos, crónicas y reportajes para varios medios como: la Barra Espaciadora, Red Kapari Comunicación, Revista Matapalo, Revista Q, entre otras.

Correo: rommelaquietanunez6@gmail.com

## Resumen

El uso de la fotografía como herramienta y testimonio configura una política de la visualidad y la memoria y trabaja para suplir, en algunas ocasiones, la ausencia de las voces desaparecidas en el tiempo. Escarbando en la construcción sedimentada de la historia es importante evidenciar como se puede ir más allá de la narración de los hechos e indagar en la humanidad de los protagonistas. De este modo, se vuelve trascendental el rescate de otras miradas críticas, analíticas y reflexivas sobre una de las fotos más emblemáticas del estallido de octubre de 2019 en Ecuador.

**Palabras clave:** fotografía, memoria, octubre, Ecuador, protesta social.

## Abstract

The use of photography as a tool and as a testimony at the same time configures a policy of visibility and memory, and it sometimes works to replace the absence of voices that have disappeared in time. Digging into the sedimented construction of history, it is important to show how one can go beyond the narration of the events and investigate the humanity of the protagonists. In this way, the rescue of other critical, analytical and reflective looks on one of the most emblematic photos of the October 2019 outbreak in Ecuador becomes transcendental.

**Keywords:** photography, memory, october, Ecuador, social protest

“Una imagen vale más que mil palabras”, dice un adagio popular. Esta frase, repetida una y otra vez, en distintos espacios y entre diversos personajes de la sociedad, periodistas, intelectuales, académicos, funcionarios estatales y gobernantes de turno, lleva siempre a reflexionar y preguntarse sobre la potencia y validez de la misma contemporáneamente. Y es que en una época como la actual, donde la imaginación ha sido mutilada y la información nos desinforma desde una súper-multiplificación de imágenes, nos vemos en la obligación de no creer nada de lo que vemos. Derivado de ello nos hemos negado a mirar mucho de aquello que tenemos en frente y que nos interpela de manera directa.

Dentro de este estratégico contexto es indispensable pensar el valor de las imágenes, ligado a lo que ellas buscan compartirnos o provocar en nosotros. Ya que muchas veces lo que las imágenes quieren en verdad no es igual “que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo que dicen querer. Como las personas, las imágenes no saben lo que quieren; tienen que ser ayudadas a recordarlo a través del diálogo con otros” (Mitchell, 2017, p. 21). Será entonces posible que las imágenes que consumimos y producimos actualmente lleguen, en un punto preciso, a tener tanta trascendencia y valor para superar otro tipo de narrativas o, acaso, su valor depende de la visualidad que podemos otorgarles como espectadores, ayudándolas y otorgándoles un lugar específico dentro de nuestra realidad social, política y cultural.

Según advierte Mario Perniola, dentro de un abordaje crítico de la comunicación contemporánea, en su texto *Contra la Comunicación*, nuestra realidad actual se ha transformado en un escenario donde la

comunicación ha pasado a convertirse en una máquina de contenidos donde todo vale, con discursos que no van al punto, que no dicen nada, y donde todo puede ser dicho. En esta línea, plantea que “la comunicación apunta a la disolución de todos los contenidos” (Perniola, 2006, p. 19). Aquella comunicación presente en nuestra cotidianidad puede ser entendida como un espacio donde se permite que todo entre, es decir, donde todo cabe, donde no hay sensatez y no es posible fijar un significado. Las imágenes y fotografías que son parte de aquel espacio se convierten, por tanto, en una pieza clave de la creación de significados múltiples -semiosis infinita-, donde todo es lo mismo y donde, a partir de una exposición excesiva e incontrolable, la sociedad desarrolla mayor incredulidad y se siente mucho más desinformada.

La imagen ocupa un lugar central en la cultura del capitalismo tardío. Las tecnologías del cine, la televisión, el video, la Internet y los teléfonos celulares han hecho que la imagen se transforme en un insumo imprescindible para el desarrollo de la cultura y las identidades en la contemporaneidad (León, 2015, p. 34).

En la llamada “cultura de la memoria”, las imágenes -en especial aquellas capturadas por la cámara- tienen un papel cada vez más preponderante. A través de fotos y videos, de documentales y programas de televisión, el pasado retorna en imágenes. Las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social (Feld & Stites Mor, 2009, p. 25).

Y es que, en la actualidad, y dentro de lo inmersos que llegamos a estar en un mundo hiperdinámico, y cada vez más co-

nectado, nos hemos transformado en productores y consumidores de imágenes, todo ello facilitado sobremanera por la tecnología. Pero, ¿serán acaso estas imágenes un material visual que nos permita obtener certezas sobre lo que estamos mirando y consumiendo cuando vemos el mundo actual a través de ellas?

Pasamos hoy de la deconstrucción de lo real a la reconstrucción o la composición, una vez que mucho de lo real está deliberadamente oculto en actos criminales o catastróficos parcial o totalmente bloqueados a la visión –guerras secretas, genocidios, desastres ambientales, ocupaciones territoriales, ataques con drones, etc. –, y por lo tanto se vuelve esencial reconstruirlo, desocultarlo, mediante procesos de materialización y mediatización (Speranza, 2019, p. 5).

Cotidianamente vivimos conectados a una red global donde se producen millones de imágenes día tras día. En este marco, es indispensable comprender, como sostiene Gottfried Boehm, que:

La imagen es tan poco inocente o inmediata como el ojo porque está conectada de múltiples formas con los contextos intelectuales, discursivos, culturales, ideológicos y de género, lo que por supuesto no quiere decir que pueda simplemente ser deducida de esos contextos (Boehm, 2011, p. 63).

Siguiendo estas líneas, hablar sobre las imágenes, en nuestro contexto más actual, es ir reflexionando desde un giro que plantea abiertamente el “criticismo de la imagen”, según lo propone Boehm (2011). “Uno de los usos más destacados de la red global consiste en crear, enviar y ver imágenes de todo tipo, desde fotografías hasta videos, comics, arte y animación” (Mirzoeff, 2016a, p. 15). Para tener un acercamiento crítico y reflexivo a esta realidad es

importante conocer algunos datos a partir de los cuales nos podamos ubicar dentro de las lógicas actuales de la conectividad, el consumo y la producción de imágenes.

Cada dos minutos solo los estadounidenses hacen más fotografías que las que se hicieron en todo el siglo XIX. Se calcula que ya en 1930 se hacían en el mundo 1.000 millones de fotografías al año. Cincuenta años después ascendían a 25.000 millones anuales, todavía hechas en película. En 2012 hacíamos 380.000 millones de fotografías al año, casi todas digitales, en 2014 se hicieron un billón de fotografías. En 2011 existían tres billones y medio de fotografías, por lo que el archivo fotográfico global se incrementó aproximadamente en un 25% (Mirzoeff, 2016a, p. 15).

Como se puede evidenciar con estos breves datos estadísticos, nuestra sociedad está cambiando rápidamente y en ella el papel de las imágenes y su producción ocupa cada vez un lugar más importante y central.

Nos guste o no, esta emergente sociedad global es visual. Todas estas fotografías y videos son nuestra manera de intentar ver el mundo. Nos sentimos obligados a representarlo en imágenes y compartirlas con otros, como una parte esencial de nuestro esfuerzo por comprender el cambiante mundo que nos rodea y nuestro lugar en él (Mirzoeff, 2016a, p. 16).

Gran parte de nuestra vida social está influida por lo que vemos. Y eso incluye ver a otros, preprogramados para ser vistos en su otredad, que se nos presenta como natural pero que no es más que cultural. Incluso nuestras actitudes hacia lo natural están estructuradas por medio de los paisajes que nos ofrecen el arte, la fotografía y los medios de comunicación (Bal, 2016, p. 24).

Si las imágenes que producimos y consumimos día tras día son nuestra ma-

nera de intentar ver el mundo, se torna trascendental reflexionar de forma paralela sobre lo que realmente nos interesa cuando estamos frente a una fotografía, mucho más aún cuando nos acercamos a aquellas que influyen en nosotros a partir de lo que vemos en ellas, que intentan mostrarnos el desarrollo de nuestra cambiante realidad ubicándonos en un lugar específico dentro de la misma.

Casi siempre estamos en escena, emplazados bajo los ángulos de visión de las omnipresentes cámaras de vigilancia o de los dispositivos de captura visual que todo el mundo lleva consigo... nuestros espacios cotidianos de vida se han llenado de aparatos que no cesan de aprehenderlo todo como imagen, de forma continua y automatizada. Cámaras que no son simplemente instrumentos de registro, sino que forman parte de inteligentes sistemas de análisis y rastreo (Prada, 2018, p. 151).

En las primeras semanas de octubre de 2019, en Ecuador, se produjo un estallido de protesta social en contra de varias medidas económicas anunciadas por el gobierno de turno. Las protestas que tuvieron lugar tras el estallido nacional fueron consideradas por la sociedad ecuatoriana como el suceso más importante de 2019, según una encuesta realizada por CEDATOS (2019, fig. 3) que fue publicada en el mes de diciembre. La eliminación del subsidio a los combustibles, a través del Decreto Presidencial 883 de 02 de octubre de 2019, fue lo que provocó las primeras reacciones ciudadanas y sociales en contra de dicha medida. En este contexto, la movilización de la CONAIE fue un eje clave desde donde se catapultó como objetivo central la derogación del decreto.



Foto 1. Una mujer indígena durante las protestas del 9 octubre en el centro histórico de Quito - Ecuador. Fuente: Agencia de Noticias Bloomberg (Díaz, 2019).

Esto marcó todo un hito de análisis y reflexión sobre las manifestaciones y el conflicto que tuvieron lugar en el país durante doce días. Sería precisamente dentro de este marco de convulsión política, económica, social y cultural, donde una fotografía pasaría a la historia, mostrándole al mundo entero un retrato emblemático de todo lo que en aquel contexto se vivió en las calles de la ciudad de Quito, epicentro de las manifestaciones masivas y las protestas emprendidas por parte de diversos sectores sociales, encabezados por el movimiento indígena.

La imagen del fotógrafo documental David Díaz Arcos, que retrata a una mujer indígena de la provincia de Cotacachi, en las protestas del centro histórico de Quito, en medio de una nube de gas, con una mascarilla cubriéndole el rostro, dio la vuelta al mundo al ser enviada a la agencia de noticias Bloomberg y luego publicada en reconocidos medios de comunicación a nivel internacional como *The Washington Post* y *BBC News Mundo*. Se llegó a convertir de esta manera en un símbolo histórico, no solo de las movilizaciones emprendidas, sino también del papel de la mujer indígena dentro de la protesta social, además de transformarse en el emblema con el que miles de personas se identificaron para expresar y representar su postura frente a las protestas desde las redes sociales.

En una civilización logocéntrica como la nuestra la imagen no puede ser sino sucedáneo, simulacro o maleficio. No pertenece al orden del ser sino de la apariencia, ni al orden del saber sino de la engañosa opinión. Y su sentido estético estará siempre impregnado de residuos mágicos o amenazado de travestismos del poder, político o mercantil. Es contra toda esa larga

y pesada carga de sospechas y descalificaciones que se abre paso a una mirada nueva que, de un lado, rescata la imagen como lugar de una estratégica batalla cultural, y, de otro, descubre la envergadura de su mediación cognitiva en la lógica tanto del pensar científico como del hacer técnico (Martín Barbero & Coronado Berkin, 2017, p. 45).

Es precisamente esa nueva mirada a la que se refiere Jesús Martín Barbero sobre la que se busca reflexionar en este ensayo, tomando como punto de partida la imagen como un lugar de estratégica batalla no solo cultural, sino también social y política desde la interacción que provocó como fuente de toda una transmisión de códigos, ideas y valores. Así entonces, la fotografía de David Díaz, capturada el 9 de octubre en el centro histórico de Quito, será tomada como objeto de análisis y eje clave desde donde se pueda revelar a partir de una crítica reflexiva sobre la fotografía, todo aquello que en verdad se esconde detrás de ella.

“Como espectador, sólo me interesaba por la fotografía por <<sentimiento>>; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1989, p. 52). A partir de la búsqueda como espectador a la que se refiere Barthes, se puede entrever lo necesario de profundizar en esa herida que nos provocan las fotografías que consumimos y, dentro de ello, sumergirnos en lo que vemos, en lo que nos hacen sentir, para luego entrar en lo que miramos y analizamos, en lo que notamos, y entonces nos permite generar pensamientos y posturas diversas y críticas al respecto.

Tomando esa búsqueda inicial de Barthes, dentro de la cual nos invita a sumergirnos, se puede decir que la foto de

Díaz, capturada en un instante justo en el desarrollo de las manifestaciones de octubre de 2019, en Ecuador, nos invita a interesarnos en ella a partir de:

Ya sea desear el objeto o cuerpo que la foto representa, ya sea de amar al ser que nos muestra para que lo reconozcamos, ya sea asombrarnos de lo que se ve en ella; ya sea admirar o discutir la técnica empleada por el fotógrafo” (Barthes, 1989, p. 49).

A partir de aquí, Díaz abre un espacio donde nos interesamos por el personaje central de su captura, donde nos reconocemos en él -aunque no sepamos su nombre-, deseando ocupar su lugar o amando el sentido que tiene su estar allí, su presencia y lo que involucra todo lo que en su contexto político, social y cultural representa, o incluso nos permite asombrarnos de lo que deja ver su captura, de aquella figura femenina que es el actor principal de toda una lucha, una protesta y un cambio real que se está gestando en la calle misma en ese momento.

Díaz actúa entonces como todo un artista al capturar su foto. Uno que, como bien reconoce Georges Didi-Huberman en su texto *Arde la imagen*, se transforma en el artista que no “renunció a las imágenes, no dejó de fotografiar, revelar e imprimir estas imágenes, pero introdujo una cuestión relacionada con lo que él llamó la calidad de la información (information quality) que uno debía conferirles” (Didi-Huberman, 2012, p. 39). Si seguimos la cuestión de la calidad de la información a la que se refiere Didi-Huberman, podemos evidenciar claramente que Díaz encuentra con su captura otra manera de expresar su labor como fotógrafo documental, una que “responde efectivamente a la preocupación de generar un arte de la contrainformación, ba-

sado en una aguda crítica de la desinformación que nos rodea” (Didi-Huberman, 2012, p. 39) y que, en el contexto nacional de aquel momento, fue parte de toda la atmósfera que cubrió las protestas y movilizaciones presentes en el estallido de octubre.

La imagen fotográfica que Díaz capturó aquel 9 de octubre en las calles de Quito “al igual que otros objetos y materialidades que se transforman en huellas de lo acontecido [pasó a] transitar dos de las temporalidades fuertes que conjuga la memoria: el pasado y el presente” (Feld & Stites Mor, 2009, p. 25). Es así pues que dicha foto usó, en primer plano, a la contrainformación y, en segundo plano, al registro de la memoria para conjugar, entre ambos, una especie de columna vertebral que sostenga su obra y a la vez le permita golpear al público y despuntar a nivel mundial, desde un hecho real e histórico que se convertiría en un hito de los últimos años de la vida política nacional, construyendo así una memoria desde el presente, una que puede y se permita reconfigurar lo vivido en ese momento del pasado desde materiales e instrumentos que el presente es capaz de suministrar a su creador.

Resulta interesante indagar también en este punto, en el concepto de “aventura” propuesto por el mismo Barthes respecto a la fotografía, ya que será en dicho concepto donde el autor otorgue la verdadera fuerza y atracción de las fotografías que realmente nos atrapan. “La palabra más adecuada para designar la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era aventura. Tal foto me adviene, tal otra no. El principio de aventura me permite hacer existir la fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto” (Barthes, 1989, p. 49).

La foto de Díaz, además de conjugar el pasado y el presente, propone también toda una aventura para el espectador. Y es que, partiendo del principio de aventura al que se refiere Barthes, fotos como estas puede decirse que llegan a nosotros como un verdadero y certero golpe, nos atrapan inmediatamente y ejercen una atracción que nos anima, al mismo tiempo que nosotros también las animamos, es precisamente eso -la animación- la que la vuelve atractiva. Será entonces a partir de esa animación / aventura que la foto de análisis nos remite un interés particular desde lo que Barthes reconoce como el “studium”, es decir, aquello que podemos percibir y mirar en una foto en función de nuestro saber, de nuestra cultura -lo que remite siempre a una información clásica-, “pues es culturalmente como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes, 1989, p. 58). En el caso particular del análisis de la foto de Díaz lo que vendría a ser nuestra idea sobre la protesta, la represión, el uso de gas lacrimógeno como medida de control y orden, el papel de lo indígena como símbolo de rebeldía en la sociedad ecuatoriana y como protagonista central de la idea de identidad de todo un país a lo largo de su recorrido histórico, y de participación política en la esfera pública nacional, en conclusión, es lo que nos remite una emoción impulsada racionalmente por una cultura moral y política.

Detengámonos por un momento en este punto y retomemos a Martín Barbero, ya que sus ideas sobre el relato y el contar de las imágenes nos permitirán aquí adentrarnos a descifrar algo más en la fotografía de Díaz. “La identidad es una construcción que se relata” (Martín Barbero & Coronado Berkin, 2017, p. 45) y,

entonces, será a partir de la imagen que Díaz capturó que podemos ver reflejada la identidad indígena-ecuatoriana que también existe presente en la sociedad, que está contada en la foto y cobra vida auto-revalorizándose y exigiendo una mayor autodeterminación, que es a la vez, como dice Barbero, “derecho a contar en las decisiones económicas y políticas y a contar-nos sus propios relatos” (Martín Barbero & Coronado Berkin, 2017, p. 45).

Las representaciones visuales y las interacciones, las presentaciones basadas en los sentidos y los ensimismamientos dan forma al mundo tal como lo vemos. Imágenes de posturas, rostros, cuerpos y ropas deseables de luces parpadeantes de colores, caras sonrientes y caras sin sonrisas colman nuestras fantasías antes de que podamos tener alguna. Algunas de estas imágenes nos atrapan un poco más que la mayoría, mientras que otras fugazmente, no sin antes dejar su marca (Bal, 2016, p. 28).

La imagen de Díaz, entonces, nos atrapa no sin antes dejarnos una marca como dice Bal, nos hierde y nos provoca interés y aventura como afirma Barthes, mientras que al mismo tiempo nos cuenta y nos invita a escuchar y ser parte del propio relato de la identidad cultural de todo un pueblo como reconoce Martín Barbero. La cámara de este fotógrafo documental, puede decirse, por tanto, que se convirtió en un arma contra los excesos de poder -en el momento mismo de la captura fotográfica- haciendo posible como bien lo reconoce Prada, “que muchos vean atrocidades o abusos gubernamentales (que en otros tiempos habrían quedado sin imagen e impunes) en una frecuente priorización de la función comunicativa de la fotografía sobre su antes más común función de fijación de recuerdos” (Prada, 2018, p. 160).

Asistimos a un espacio nuevo y contemporáneo, dinámico y conectado, somos protagonistas dentro de él. Estamos aquí conviviendo entre imágenes que nos invitan a reconciliar a la fotografía con la sociedad. Desde ese marco, será la fotografía de Díaz, un llamado urgente a mirar la realidad a partir de ella, a analizarla desde distintas funciones, entre esas la de informar, representar, sorprender y significar.

Como espectadores críticos, queda claro que no podemos únicamente quedarnos en ellas, debemos provocar un giro como diría Boehm, uno que nos permita comprenderlas en su profundidad y explorarlas, pero también que nos deje espacio para reconocerlas y dedicarles nuestro “studium” como haría Barthes. Será, por tanto, una parte fundamental de cualquier tipo de primer ejercicio de acercamiento a ellas superar la superficialidad e ir más allá y buscar toda una gama de sorpresas, adentrándonos en la herida que cada una de las fotografías que tengamos delante nos provoque.

La imagen ha adquirido una importancia cada vez mayor en los procesos comunicativos, de modo que en parte ha subsanado el defecto que tan a menudo se le reprochaba con justicia: pese a que la imagen era capaz de representar un sentido, era incapaz de funcionar como medio de un discurso sobre el sentido, es decir, de funcionar como una meta-instancia (Boehm, 2011, p. 64).

No podemos olvidar que estamos inmersos en un tipo de actualidad donde “montamos un mundo a partir de diversas piezas, asumiendo que lo que vemos es coherente y que además equivale a la realidad. Hasta que descubrimos que no es así” (Mirzoeff, 2016a, p. 18). ¿Una fo-

tografía vale entonces más que mil palabras? la respuesta podría ser sí, pero solo en aquellos casos en los que como espectadores tenemos la capacidad latente de ir más allá de la superficialidad que nuestro propio saber y bagaje cultural nos permiten analizar y reconocer en ella. Solo cuando la imagen exige también de nosotros un enfrentamiento con el peligroso espacio de la implicación y la participación, mientras nos arriesgamos a caer en su potente poder de identificación teniendo como única arma nuestra capacidad crítica y analítica. “A pesar del nuevo material visual, a menudo cuesta tener certeza de lo que vemos cuando miramos el mundo actual” (Mirzoeff, 2016a, p. 16), por ello, es importante avanzar más allá de lo que salta a la vista de forma súbita y en primera impresión. Permitirnos mirar, sentir, pensar y criticar es clave a la hora de descubrir todo lo que esconde la profundidad analítica.

La foto de Díaz debería abrirnos paso a todo un nuevo centro de análisis y reflexión que nos permita obtener más dudas que certezas sobre lo que estamos mirando y consumiendo cuando vemos la problemática actual de todo un país desde y a través de ella. No es solo la mujer indígena de pie en medio de una calle del centro histórico en plena protesta y en un momento particular de la historia de las movilizaciones de octubre en Ecuador. Es la realidad de un niño que también está allí -aunque nadie lo haya mencionado en la lectura y el análisis internacional de la foto- soportando el gas de una bomba lacrimógena, sin ninguna protección y en medio de un levantamiento que dejó cientos de heridos e incluso muertos. Son las fuerzas sociales organizadas y representadas en hombres y mujeres diversos dentro de la foto. Es lo urbano y lo rural

unidos por una misma reivindicación y lucha, todo capturado en un instante exacto por el disparador de un fotógrafo que, a su vez, y en el mismo momento, es también capturado por la cámara de un celular en ese instante preciso.

Ciertas imágenes devienen al cabo de un tiempo las más representativas de algunos acontecimientos, unos dignos de celebración, muchos otros trágicos, como guerras o crisis humanitarias. Imágenes, sobre todo las de estos últimos, de las que, por su capacidad para agitar conciencias, a veces se dice, en una plausible exageración, que <<han cambiado el mundo>>. Lo que sí es indudable es que la comunicación icónica puede ser enormemente efectiva para, desde lo sensible, desde la dimensión de los afectos, llamar a la concientización respecto a determinadas causas. Ver no es sólo acceder a tener constancia de algo, es sentirlo de una determinada manera (Prada, 2018, p. 166).

Permitamos que este tipo de trabajos -usando la memoria como centro de gravedad- escurben en el pasado reciente y, aunque no necesariamente cambien al mundo, vayan abriendo espacios para observar los cambios que ocurren a nuestro alrededor. Identifiquémonos con las fotografías, dejemos que ellas nos ayuden a reivindicar el derecho a mirar, como dice Nicholas Mirzoeff, lo cual implica, a su vez, “defender el derecho que tenemos a lo real” (Mirzoeff, 2016b, p. 31).

Puede parecer una reivindicación extraña después de lo que hemos presenciado en la primera década del siglo XXI tanto a través de las pantallas analógicas como en las digitales, desde la caída de las Torres Gemelas a la inundación de ciudades enteras o al desfile permanente de la violencia. Sin embargo, este 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 (Mirzoeff, 2016b, p. 31).

Es momento de develar otros relatos de nuestra historia, aquellos donde los conflictos sociales, políticos, económicos y culturales albergan una parte del pasado que se oculta de manera intencional y, muchas veces, cae en el total olvido de forma lenta y progresiva. Descubramos también a las imágenes y fotografías que representan y contienen todo lo que no queremos ver por temor y antipatía, develemos ese contenido que día a día somos obligados a olvidar intencionalmente. Con ello, podremos repensar la proyección hacia cambios y transformaciones urgentes, la construcción de sociedades donde el olvido no sea más un actor protagonista y donde nunca se vuelvan a repetir episodios tan oscuros y represivos como los que ha vivido nuestro continente durante las últimas décadas.

Solo así podremos desencadenar una respuesta fuertemente empática con imágenes y fotografías que superen la construcción sedimentada de la memoria y el pasado, una respuesta que nos lleve a mirarlas de manera amplia y nos permita interrogarlas, una que admita poner de manifiesto nuestra subjetividad política y, sumado a ello, nos ayude a construir sentidos propios en la memoria social y colectiva, invitándonos, en última instancia, a repensar y analizar el valor de la presencia y el sentido que el pasado juega en la configuración de nuestra realidad actual.

Tengamos siempre presente además que “las imágenes visuales en ocasiones son capaces de subvertir el poder o burlar la censura, pero a veces también sirven para manipular porque resulta más difícil desambiguar su significado” (Bal, 2016, p. 24).

Busquemos, por ende, generar significados a partir de las imágenes interrelacionando en todo momento la conciencia y el sentir, con lo familiar y lo extraño, con lo interior y lo exterior, desde una interacción constante que nutra nuestra reflexión cada vez que como espectadores de una fotografía construyamos sentidos.

Hagamos este ejercicio de forma constante, seamos críticos con las fotografías e imágenes que tenemos frente a nosotros, solo así podremos descubrir que una foto como la de Díaz llegara a alcanzar un valor imponente y real cada vez que arda frente a un nuevo espectador.

Arde con lo real a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, “te estás quemando” en lugar de “casi encuentras lo que está escondido”). Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (como cuando se dice “ardo por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el resplandor, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse (como una vela que nos alumbra pero que, al arder, se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo movimiento, incapaz como es de detenerse a medio camino (o

de quemar etapas), capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir (como cuando se dice de alguien que debió irse porque “está en llamas”). Arde por su audacia, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”). Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo... Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que estoy en llamas?” (Didi-Huberman, 2012, pp. 42-43).

Aventurémonos entonces, cuando produzcamos y consumamos fotografías e imágenes, a buscar algo más en ellas, algo que nos permita realmente comprender el cambiante mundo que nos rodea y transformar el lugar que estamos ocupando en él. Opongamos, a cada fotografía capturada y observada, una imagen de la realidad ante la imagen de la apariencia.

Busquemos acción en las imágenes y las fotografías, para que desde ellas tengamos acceso a la verdadera realidad, ya que solo así dejaremos de ser simples espectadores y usaremos a la acción como única respuesta válida para apreciar el registro de una huella visible de lo real.

Generemos lenguajes nuevos que nos posibiliten traducir lo oral y escrito que se halla inmerso dentro de lo audiovisual. Permitámonos, como dice Prada,

“mediante una inevitable y poderosa identificación con las imágenes” (Prada, 2018, p. 168), acercarnos también a los horrores de la realidad, a los conflictos, a la proyección de los cambios y las

transformaciones sociales, ya que solo así podremos desencadenar una respuesta fuertemente empática con ellas, una que nos lleve a mirarlas de manera más profunda, crítica y perturbadora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bal, M. (2016). *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. España: Ediciones Akal.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Recuperado de: [///C:/Users/Home/Downloads/barthes-la-camara-lucida.pdf](C:/Users/Home/Downloads/barthes-la-camara-lucida.pdf)
- Boehm, G. (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En García Varas, A. (Ed.). *Filosofía de la Imagen*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cedatos. (2019). Encuesta de fin de año hechos y personajes 2019. Recuperado de: <https://cedatos.com.ec/blog/2019/12/23/cedatos-encuesta-de-fin-de-ano-hechos-y-personajes-2019/>
- Díaz, D. (2019). [Agencia Bloomberg]. Recuperado de <https://www.bloomberg.com/news/articles/2019-10-12/ecuador-s-scorned-indigenous-rise-up-as-moreno-s-biggest-threat>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Madrid: Ediciones VE.
- Feld, C., & Stites Mor, J. (Eds.). (2009). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales. *Post(s)*, 1, 32-57.
- Martín Barbero, J. & Coronado Berkin, S. C. (2017). *Ver con los otros: Comunicación intercultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, N. (2016a). *Cómo ver el mundo*. Barcelona: Ediciones Paidós. Recuperado de: [https://www.planetadelibros.com/libros\\_contenido\\_extra/33/32442\\_Como\\_ver\\_el\\_mundo.pdf](https://www.planetadelibros.com/libros_contenido_extra/33/32442_Como_ver_el_mundo.pdf)
- Mirzoeff, N. (2016b). El derecho a mirar. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 29-65.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Perniola, M. (2006). *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. España: Ediciones AKAL.
- Speranza, G. (2019). Visible / Invisible. Arte y cosmopolítica. *Revista Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(84), 1-14.