

## Miradas en resistencia: movilización social y cultura visual

### Caso de estudio: fotografía de la revuelta de 2019 en Ecuador del fotógrafo David Díaz

Karolina Romero Albán

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

**Resumen:** El presente trabajo propone un análisis de la fotografía de una mujer indígena en la revuelta popular de octubre de 2019 en Quito, del fotógrafo David Díaz, a partir de los usos sociales que emergen a través de su apropiación y circulación masiva, “viralización”, en las redes sociales digitales. En la segunda parte, se plantea pensar la relación entre la fotografía, las miradas y su dimensión histórica en la cultura visual contemporánea.

**Abstract:** This paper analyzes the photograph of an indigenous woman in protests in Quito, in October 2019 by photographer David Díaz, based on social uses that emerge through its appropriation and mass circulation, “viralization”, on digital social media. In the second part, it is proposed to think about the relationship between photo, gaze and its historical dimension in contemporary visual culture.

El objetivo del presente trabajo es indagar en la construcción del campo de lo visual mediante el análisis de una fotografía que tuvo una amplia circulación y *viralización*, a través de las redes sociodigitales, en el contexto de movilización social ocurrido en octubre de 2019 en Ecuador. La [fotografía del fotoperiodista David Díaz](#) muestra a una mujer indígena de la provincia de Cotopaxi, en medio de las protestas en el centro histórico de Quito, quien al momento de escapar de la represión policial se detiene para mirar de frente a la cámara en un gesto de insurrección. El siguiente análisis se enfoca en los usos sociales, así como la relación con la mirada que articula dicha fotografía en el contexto de la cultura visual contemporánea.

W.J.T. Mitchell (2014) señala que el campo de la cultura visual enfatiza la dimensión social de lo visual. Entiende que lo visual no es un subproducto o reflejo de la realidad social, sino un constituyente de la misma. Mitchell plantea, de este modo, que el estudio de la cultura visual precisa pensar las imágenes como mediadores de relaciones sociales.

Desde esta perspectiva, resulta primordial entender cómo se inserta la imagen de Díaz en la cultura visual contemporánea, y sus relaciones visuales e históricas, a partir de su coexistencia dentro de regímenes visuales y modos de ver a las mujeres indígenas en los

---

---

medios masivos, así como en la producción de imágenes en América Latina. Es importante definir, como punto de partida para el siguiente análisis, las imágenes de indígenas como prácticas discursivas situadas históricamente, teniendo en cuenta su relación con las representaciones y la construcción de otredad realizadas desde la visión hegemónica moderno-occidental.

### *Apropiación y usos sociales de la imagen*

La *viralización* de la fotografía capturada por David Díaz durante las protestas de octubre de 2019, en Quito, se inscribe en la circulación masiva de imágenes en el capitalismo global; la misma que ha generado un consumo cada vez más creciente de imágenes digitales y prácticas visuales dentro de las redes sociodigitales. La apropiación de dicha imagen, en distintos casos y contextos, se convirtió en ícono de las protestas sociales que emergieron en 2019 en América del Sur.

Una de las apropiaciones más significativas resultó de la incorporación del texto “Soy del páramo”, dentro de la fotografía, para cuestionar el comentario de un ex-alcalde de la ciudad de Guayaquil quien señaló, de manera displicente, que la marcha indígena no debía llegar a esa ciudad. El funcionario, Jaime Nebot, respondió textualmente a un periodista: “Recomiéndoles que se queden en el páramo”, respecto a la llegada de un grupo de indígenas a Guayaquil en el contexto del paro nacional convocado por el Movimiento Indígena del Ecuador en octubre de 2019. El paro nacional rechazó la eliminación del subsidio a la gasolina, medida tomada por el gobierno del presidente Lenin Moreno, en atención a los requerimientos de una carta firmada entre el gobierno y el Fondo Monetario Internacional (FMI).

Esta intervención de la fotografía da cuenta de los usos sociales a las que están expuestas las imágenes en la circulación masiva en medios digitales. Lo interesante de dicha apropiación radica en su crítica y referencia a relaciones históricas ligadas a un modo hegemónico de ver al indígena fundado en el racismo. De esta forma, el enlazamiento entre texto e imagen revierte el comentario de un reconocido político ecuatoriano para hacer evidentes esas relaciones históricas de desigualdad social instituidas en el racismo sistemático y la discriminación hacia los pueblos indígenas en el Ecuador. La resignificación reveló el comentario racista del ex-alcalde y lo convirtió en un mensaje de rebeldía y empoderamiento en el contexto del levantamiento indígena que estaba emergiendo.

Siguiendo a Hito Steyerl (2016), se puede decir que lo político en esta imagen tiene que ver, justamente, con la apropiación, con el uso social y con su cualidad de “imagen pobre”. A partir de su condición de imagen degradada que circula masivamente, gracias a su baja resolución, la fotografía de Díaz logró establecer relaciones visuales que conectaron públicos dispersos: “redes globales anónimas”, como las denomina la autora.

Esta condición masiva permite, además, la posibilidad de que este tipo de imágenes circulen en circuitos transnacionales. Por ejemplo, podríamos pensar la apropiación de la fotografía de David Díaz, tanto en el contexto nacional ecuatoriano como su posible conexión con las redes de producción de imágenes que, pocos días después, formaron parte de las protestas de Santiago de Chile. Así, se podría hablar de una economía de las imágenes de las revueltas populares, sucedidas entre 2019 y 2020, en varios países de América del Sur como Ecuador, Chile, Colombia y Bolivia.

Cabe mencionar que la producción y circulación de imágenes en el caso ecuatoriano — fotografías, videos y memes compartidos a través de redes sociales digitales—, se tornaron en un importante dispositivo de crítica al gobierno en medio de los fuertes niveles de violencia y represión, en manos de la policía, que se vivieron en esos días y que desencadenaron la crisis social y política más importante del Ecuador de los últimos 20 años.

La cantidad de imágenes que circularon en el transcurso de los doce días de la revuelta popular, paralelamente al hermetismo del gobierno aliado con los grandes medios de comunicación, advirtió la relevancia del uso social de las imágenes en ese contexto de crisis para contrarrestar los discursos oficiales. De este modo, la crisis política implicó, también, una guerra de las imágenes en el espacio digital.

Lo anterior evidencia que la relación entre cultura visual y movilización social, en la actualidad, significa observar cómo los usos sociales de las imágenes están insertos en distintos regímenes visuales de producción, circulación y consumo. Por ejemplo, en el contexto de la protesta social de 2019 en Ecuador, los usos de las imágenes dan cuenta del hecho de que la construcción del campo de lo fotografiable, así como la práctica de su difusión masiva en las redes sociodigitales, están atravesados por un modo de ver vinculado con la supremacía de lo visual, la obsesión y la fascinación de que todo sea una imagen.

Precisamente, dichas prácticas de la cultura visual permiten comprender que las imágenes median relaciones sociales. Esto ratifica lo que Susan Sontag (2006) señaló acerca de que, en la actualidad, un acontecimiento público equivale a mirarlo en forma de fotografía.

*El encuentro entre lo mirado y el que mira*

---

La relación con la mirada que articula la fotografía del fotoperiodista ecuatoriano David Díaz, en la cultura visual contemporánea, puede examinarse a partir de la definición de la fotografía que propone Elisenda Ardèvol como “una compleja yuxtaposición de formas de mirar” (2004: 24). Tomando en cuenta dicha definición, se propone un acercamiento a la mirada para indagar las relaciones entre fotógrafo-espectadores-sujeta retratada.

Explorar esas complejas relaciones implica abordar la fotografía en tanto cruce de miradas; es decir, requiere de la comprensión de las particularidades y las contradicciones que abarca el encuentro entre lo mirado y quien mira. Respecto a la relación de las imágenes con lo real, Didi-Huberman lo plantea como un vínculo necesario: “al tener las imágenes que ser comprendidas en el acto mismo que las ha hecho posibles” (2004: 185). Justamente, pensar el encuentro entre miradas en la fotografía de la mujer indígena en las protestas de Quito permite acercarse a sus condiciones reales de existencia y, en esta medida, indagar su dimensión histórica y política.

El encuentro irrumpe, en la fotografía de Díaz, para mostrar el cruce de miradas; la *implicación*: ver sabiéndose mirado; quedarse, mantenerse, habitar en las miradas, en los sujetos y en el tiempo. Didi-Huberman (2012) añade respecto a la definición que hizo Walter Benjamin de la fotografía como “una experiencia y una enseñanza”: “Estar en el lugar, sin duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia” (28).<sup>1</sup>

La mirada de la mujer, en medio de la represión y la violencia, se encuentra con la mirada del fotógrafo y comunica la urgencia del tiempo de crisis. La mujer mira a la cámara en su condición de subalterna y, reconociéndose como Sujeta histórica, manifiesta su agencia política para que se mantenga ese momento de revuelta, violencia y lucha. El fotógrafo y la mujer se quedan habitando ese tiempo del encuentro para hacerlo perdurable: “Pequeña chispa de azar, de aquí y ahora”, como lo advirtió Walter Benjamin.

Dicho encuentro establece una relación particular entre fotógrafo-espectador-sujeta retratada que configura una política de la mirada. De este modo, la imagen del fotógrafo interioriza una forma de mirar que señala el lugar histórico de las mujeres indígenas en las luchas sociales en Ecuador.

Con todo lo anterior, se puede decir que el encuentro entre lo mirado y el que mira constituye el reconocimiento de la dimensión histórica en la conformación de la mirada. La fotografía se despliega en su calidad de documento. El estatuto del documento se configura

---

<sup>1</sup> Cursivas en el original.

en la fotografía analizada, en su carácter de contra-información, así como en su diálogo y relación con la historia de las miradas y las memorias de movilización social contra el sistema colonial-capitalista en América Latina.

La potencia de la imagen de la mujer, del cruce de miradas que establece en medio de la revuelta de 2019, articula una relación histórica con imágenes ligadas, por ejemplo, con el primer levantamiento indígena de Ecuador de 1990, así como con la historia de la comunicación popular. También se vincula con las imágenes de líderes indígenas mujeres como Dolores Cacungo y Tránsito Amaguaña, consideradas referentes históricos de las luchas por los derechos de los pueblos indígenas en el Ecuador.

En este sentido, la dimensión histórica comprende también el lugar de ese encuentro de miradas en la circulación masiva de imágenes en la actualidad. Siguiendo las ideas de Didi-Huberman, esta imagen “toma posición” a partir de su correlación entre contra-información y descentramiento de la mirada en el marco de la sublevación popular. De esta forma, la fotografía de David Díaz se instala como una interrupción en la circulación y consumo acelerados de imágenes digitales en el capitalismo global. El tiempo del encuentro irrumpe y las miradas emergen como resistencias: “una obra resiste si sabe “desabrigar” la visión; es decir, *señalarla* como “aquello que nos mira”, rectificando de paso el mismo pensamiento” (Didi-Huberman, 2012: 32).<sup>2</sup>

Para finalizar, se puede decir que la relación entre cultura visual y movilización social da cuenta de la necesidad de entender la visualidad como un campo de disputa y preguntar no únicamente por el lugar de las imágenes en los contextos de movilizaciones sociales actuales en América Latina, sino también por las relaciones visuales e históricas que involucran las miradas de las mujeres en las memorias de las luchas políticas y sociales.

## Fuentes

---

<sup>2</sup> Cursivas en el original.

- Ardèvol, E (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC: Barcelona.
- Didi-Huberman, G (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. España: Editorial Paidós.
- Didi-Huberman, G (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A.
- Mitchell, W.J.T (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?*. Mexico: Cocom.
- Sontag, S (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Steyerl, H (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.