

La protesta social y el levantamiento indígena en octubre de 2019 en Ecuador: análisis de una reorganización del régimen de lo sensible*

Pamela Jijón**
Gabriela Ponce***

[RESUMEN]

Este artículo analiza la protesta social ocurrida en octubre de 2019 en Ecuador, en particular en Quito. Se parte de la hipótesis de que una protesta responde a la necesidad de parar con el flujo y la afirmación de una lógica establecida para proponer un cambio de rumbo y nuevas formas de vida común. Las acciones estudiadas en el texto desbordan el espacio de lo político y tocan el ámbito de lo creativo por su capacidad de provocar a lo real y desafiar aquello que está instalado como imposibilidad. Las reflexiones se conciben en diálogo con el pensamiento político y estético de Jacques Rancière, así como con el estudio de las imágenes y los levantamientos propuestos por Georges Didi-Huberman. Desde esta perspectiva teórica, se plantea una reflexión sobre las lógicas que se tejieron durante la protesta de octubre que implicaron nuevas formas de visibilidad y de repartición de lo sensible. La estructura general propone, en primer lugar, un análisis sobre la singularidad de la escena de la protesta, de la configuración del espacio y su ocupación. En segundo lugar, se plantea el estudio del régimen representativo y del régimen estético que están en juego durante el levantamiento y que implican una específica repartición de roles. Por último, se analizan las imágenes de la protesta y su identificación como operaciones que permitieron revertir las lógicas y las jerarquías en la repartición política en toda la materialidad que lo performático vitaliza para manifestarse.

Palabras clave: levantamiento, régimen estético, imagen, escena.

doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.pslj

Fecha de recepción: 28 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

* Artículo de investigación.

** Licenciada en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Quito, magíster en Filosofía y doctora en Filosofía (filosofía política, especialización en filosofía del trabajo) por la Université Paris 8. Profesora de la Universidad de las Américas. ORCID: 0000-0002-2316-5380. Correo electrónico: pamelajijon@gmail.com.

*** Socióloga e internacionalista por la Universidad de San Francisco de Quito y Mater of Fine Arts in Theater Direction and Performance por Universidad de Illinois, Carbondale. Profesora de la Universidad San Francisco de Quito. ORCID: 0000-0002-5259-095X. Correo electrónico: gponcep@usfq.edu.ec.



CÓMO CITAR:

Jijón, Pamela y Gabriela Ponce. "La protesta social y el levantamiento indígena en octubre de 2019 en Ecuador: análisis de una reorganización del régimen de lo sensible." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 94-109. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.pslj>

Social Protest and the Indigenous Uprising in October 2019 in Ecuador: Analysis of a Reorganization of the Regime of Sensitivity

Protesto social e levante indígena em outubro de 2019 no Equador: análise de uma reorganização do regime dos sensíveis

[ABSTRACT]

This paper analyzes the social protest that took place in October 2019 in Ecuador, particularly in Quito. We start from the hypothesis that a protest responds to the need to stop with the flow and the affirmation of an established logic to propose a change of course and new forms of common life. The actions studied in the text overflow the space of politics and touch the realm of creativity due to their ability to provoke the real and challenge what is installed as an impossibility. The reflections are conceived in dialogue with the political and aesthetic thought of Jacques Rancière, as well as with the study of the images and the uprising proposed by Georges Didi-Huberman. From this theoretical perspective, we propose a reflection on the logics woven during the October protests that involved new forms of visibility and distribution of sensitivity. First of all, the overall structure proposes an analysis of the singularity of the scene of the protest, of the configuration of the space, and its occupation. Second of all, we propose the study of the representative regime and the aesthetic regime that are at stake during the uprising and that involve a specific distribution of roles. Finally, we analyze the images of the protest and their identification as operations that made it possible to reverse the logics and hierarchies in political distribution in all the materiality that performance vitalizes in order to manifest itself.

Keywords: Uprising, aesthetic regimen, image, scene.

[RESUMO]

Este artigo analisa o protesto social ocorrido em outubro de 2019 no Equador, principalmente em Quito. Parte-se da hipótese de que um protesto responde à necessidade de parar com o fluxo e a afirmação de uma lógica estabelecida para propor uma mudança de rumo e novas formas de convivência. As ações estudadas no texto extravasam o espaço do político e tocam o âmbito criativo por sua capacidade de provocar o real e desafiar o que se instala como impossibilidade. As reflexões são concebidas em diálogo com o pensamento político e estético de Jacques Rancière, assim como com o estudo das imagens e as pesquisas propostas por Georges Didi-Huberman. Nessa perspectiva teórica, propõe-se uma reflexão sobre as lógicas criadas durante o protesto de outubro que implicaram novas formas de visibilidade e distribuição do sensível. A estrutura geral propõe, em primeiro lugar, uma análise da singularidade da cena de protesto, da configuração do espaço e da sua ocupação. Em segundo lugar, propõe-se o estudo do regime representativo e do regime estético que estão em jogo durante o levante e que implicam uma distribuição específica de papéis. Por fim, são analisadas as imagens do protesto e sua identificação como operações que permitiram reverter as lógicas e hierarquias na distribuição política em toda a materialidade que o performativo vitaliza para se manifestar.

Palavras-chave: levantamento, regime estético, imagem, cena.

La libertad de un pueblo está en ser
la fuente siempre renovada
de su propio movimiento.

— Jacques Rancière

Introducción

> La protesta social es una de las manifestaciones del movimiento incesante de los pueblos, en ella reconocemos herramientas históricas reactualizadas, a la vez que nos sorprende su dimensión creativa e innovadora. En la protesta, hay una necesaria repetición que responde a las limitaciones propias del cuerpo y de su accionar. En nuestra historia, protestan las voces, los brazos, las manos, y de esta repetición recursiva se engendra la novedad, se posibilita una relación inaugural.

Cada protesta mantiene una identidad que responde al margen para la aparición de su novedad, en el que emerge la dimensión creativa de la acción. En este sentido, en este artículo, nos proponemos analizar la protesta social ocurrida en Ecuador en octubre de 2019¹ a la luz de los espacios en que el gesto político del levantamiento² se entrelazó con prácticas que podemos calificar de creativas.

Para ello, dialogaremos con el pensamiento político y estético de Jacques Rancière y con el estudio de las imágenes y los levantamientos propuestos por Georges Didi-Huberman. De la mano de ambos autores, indagaremos el encuentro entre el campo político de la protesta de octubre y el campo creativo y su dimensión transformadora. Nos interesa de manera particular preguntarnos qué lógicas tejen este encuentro político-creativo y qué formas de visibilidad y repartición se producen en el levantamiento.

A partir de la hipótesis común de que una protesta responde a la necesidad de parar con el flujo y la afirmación de una lógica establecida para proponer un cambio de rumbo y nuevas formas de vida común, iniciaremos nuestra primera parte con la propuesta de que la construcción de una realidad corresponde a la gestación de una nueva escena que, como en octubre, implica una singularidad que requiere, en un primer momento, una configuración del espacio y su ocupación. En un segundo apartado, analizaremos el paso que se opera en el levantamiento del régimen representativo al régimen estético, y dilucidaremos cómo la nueva repartición de roles se expresa en una forma de intriga a la que le corresponde una profundidad histórica. Por último, una vez que hemos analizado los desplazamientos del espacio-tiempo y de los roles, estudiaremos la particular dislocación que se realiza con los materiales en juego en el levantamiento, y que constituyen un ingrediente principal de la operación de las imágenes creadas en la protesta.

El levantamiento de octubre como escena y la configuración de su espacio de aparición

Podemos analizar la relación entre las acciones artísticas y los movimientos sociales a partir de la idea de Rancière de que en la base de la política hay una estética, pues la política se sostiene en lo que podemos decir y en lo que vemos. De tal manera que la política, antes de plantearse como un espacio de encuentro, es un espacio de aparición, y ese constituye un punto en común con las acciones creativas.

La pregunta por lo estético y lo político surge en el corte sensible de lo común, de la comunidad de las formas de visibilidad. La manera en que las cosas se hacen o no visibles determina el régimen de lo político. El mundo se reparte entre lo que vemos y lo que no, entre lo que se hace visible y lo que no. En esta elección, se juntan las artes tanto con las empresas de dominación y aquellas de emancipación, pues las tres ponen en juego posiciones y movimientos de los cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y lo invisible.

Para ahondar en esta idea, recurrimos al concepto de *escena* desarrollado por Rancière en distintos momentos de su obra y con distintos matices.³ Al elegir pensar sobre lo sucedido en el levantamiento de octubre, de hecho, construimos una escena que es portadora de una singularidad. Desde ahí cabe preguntarnos qué escena/s despliega octubre y qué ocupaciones del espacio, qué redistribuciones de lo sensible y de lo común operan en ella.

La escena de octubre pone en juego espacios, gestos y acciones de un común que alteran el orden de lo sensible. De tal manera que, al decir que octubre constituye una escena, afirmamos que las acciones de la protesta son también parte constitutiva de la escena y, por ello, son objeto de una forma de selección. No toda acción es colocada en escena, no toda acción constituye una escena. La construcción de la escena es en sí misma una elección de las acciones que la conforman.

Al identificar el levantamiento de octubre con una escena, acercamos la manifestación política del hecho teatral, pues la escena política comparte con la escena teatral la centralidad de la acción. Así, para Rancière (2018), “el teatro es el lugar donde se concentran los paradigmas de la acción”⁴ (48).

En este sentido, hemos elegido aquellas acciones que tienen una condición poética doble, pues, por un lado, se producen a sí mismas y, por otro, algo nuevo o dislocan aquello que ya está presente:

Está claro que toda escritura, toda producción de forma sensible presupone que intentamos producir un desplazamiento en la manera en que algo está siendo formulado, en que aquello que es percibido está organizado. Es siempre para hacer ver aquello que pensamos no ha sido visto o para hacer ver de manera distinta lo que ya es visto. (Rancière 2018, 62)

El espacio en el que ocurre el levantamiento constituye el lugar de una nueva escena, que opera tanto como contenedor de la acción como marco de aparición y de despliegue de imágenes. El paro, de carácter nacional, encuentra su singularidad en la ocupación específica de Quito. La misma que se estructura alrededor de la llegada de los pueblos y nacionalidades indígenas. Esta ocupación no es radicalmente nueva, pues, a partir del levantamiento de 1992,⁵ se inscribe en la memoria colectiva nacional que la ocupación del espacio capitalino por los indígenas constituye un eje determinante en la lucha popular.

Desde esta perspectiva, la ciudad constituye el escenario del levantamiento, y en él se tramita la distribución del espacio, se negocian y se reconfiguran los roles y símbolos, se conforma un mapa de ocupación. Sostiene Rancière (2011): “La emancipación no implica un cambio en términos de conocimiento sino de ocupación de los cuerpos” (259). En este escenario, los desplazamientos tensionan las coordenadas asumidas históricamente por los cuerpos. Las escenas del levantamiento ensayaron en octubre una redistribución de la territorialidad y sus posibilidades de ocupación, mientras producían una reactivación de discursos que denunciaron los alcances de esa ocupación “impertinente” del espacio, de su contaminación y su vejación.

Una avenida, la Patria, separó el escenario de la violencia del de la normalidad: el sector del centro-norte de Quito, que incluye algunas universidades y la Casa de la Cultura, configuró el triángulo humanitario que se estiraba cuando la multitud avanzaba al centro histórico para enfrentarse con las fuerzas militares y de la policía, y que se recogía cuando esta regresaba a pasar la noche para abastecerse de escudos o víveres. En este traslado, se marcó el ritmo que sostuvo la protesta durante trece días y recortó un paisaje nublado por el gas lacrimógeno y el sonido de la bomba.

Las dos universidades constituyeron espacios de alojamiento, atención médica y cuidado. La Casa de la Cultura, lugar de deliberación pública y toma de decisiones, también fue el lugar donde se celebró el duelo. El parque del arbolito, sitio de organización y producción de la protesta: ahí se congregaron los actores, se pintaron las pancartas, se construyeron las máscaras y los escudos, y se organizaron las estrategias de las marchas.

Ese triángulo que delimitó el espacio de confrontación, y a través del cual se establecieron corredores de circulación de víveres, enceres e información, compuso una cartografía que los cuerpos recorrieron en la repartición establecida de las actividades y el tiempo. Escenas que se entrelazaron en una dramaturgia construida a partir de la confrontación violenta entre las fuerzas del Estado y los cuerpos que encarnaron los gestos históricos de la resistencia, también entre un sector de la sociedad movilizado por el deseo de la revuelta y contagiado por ella, y otro que observó desde la distancia o se sumó a un discurso pacificador o abiertamente racista.⁶

El espacio de la escena de octubre dividió a la ciudad, generó límites claros para la acción y delimitó la intervención de cada uno de los campos. En esta delimitación, se juega la resignificación. No se necesita estar en toda la ciudad para paralizarla. Igual que sobre un escenario, la acción puede ubicarse en un solo punto e inundarlo desde ahí. El paso del levantamiento por cada uno de estos espacios dejó una marca en la ciudad. Es interesante señalar que la ciudadanía opuesta al paro se quejó expresamente tanto de la suciedad como de las marcas o, incluso, la destrucción que trajo consigo el paro en el espacio público. Ante ello, una de las respuestas más simbólicas constituyó la organizada limpieza comunitaria por los manifestantes, quienes unidos limpiaron la Casa de la Cultura y sus alrededores. Este gesto, una vez más, hecho al unísono generó imágenes poderosas de la acción colectiva.

Ahora que hemos delineado el espacio en que se desarrolla la escena, podemos continuar con el detalle del paso hacia el régimen de lo estético y las implicaciones del tratamiento temporal que implica.

Octubre y el traslado hacia el régimen de lo estético

Para Rancière, el régimen de identificación es un modo de configuración sensible que procura un reglaje entre las maneras del hacer, sus modos de visibilidad y de inteligibilidad: una distribución que fija las posibilidades de lo experimentable. Los regímenes de identificación ético, representativo y estético son una tipología para entender cómo ocurre la división de lo sensible en el discurso y de la práctica artística. En cada uno de ellos, la experiencia está mediada por el lugar de ocupación de los cuerpos: quién habla, desde dónde se mira, cuáles son las competencias para hacer y quién tiene el tiempo para crear.

El régimen representacional fija, en este sentido, la politicidad de la representación, precisamente porque inaugura una regulación de la intriga construida a partir de una estricta jerarquía: relación de saber y no saber, actividad y pasividad, necesidad, causalidad.

Al hablar del desplazamiento del régimen de la representación al régimen estético, Rancière se refiere a una desorganización en el reglaje de esa representación: no se deja de representar, se plantea una nueva relación de sustitución en los modos de la presentación. El régimen estético desorganiza la representación en cuanto tensiona sus modos tradicionales de distribución y articulación, y produce desplazamientos en su sistema de operación: se problematizan la intriga y la ficción en tanto modos de organización de la experiencia, pero, además, se desordenan también todos sus mecanismos jerárquicos.

Figura 1. Jorge Martín, Ecuador:
*Levantamiento obrero-campesino,
el Gobierno abandona la capital.*
Fuente: In defence of Marxism,
<https://www.marxist.com/ecuador-levantamiento-obrero-campesino-el-gobierno-abandona-la-capital.htm>
(consultado el 8 de enero de 2021)



Como vimos en el apartado anterior, uno de los elementos emblemáticos de esta dislocación es el espacio y su ocupación. El paro deviene marcha, el acto de caminar es esencial en el levantamiento, se des-organiza el pensamiento cuando se camina, y cuando se camina con otros, se acompaña la complicidad (figura 1).

La marcha trae consigo el desplazamiento con el que se abandona su lugar tradicional de ocupación para habitar la ciudad y pervertirla: si las élites y los sectores medios acomodados se quejaron de la suciedad y las consignas que mancharon las paredes, existió en el gesto de quien ocupó la calle algo que barruntó que las posibilidades de su acción se alojaron precisamente en su capacidad simbólica de apropiación, disrupción y negociación.

El lugar de representación, que ubica al indígena afuera de la ciudad, que encierra a las clases populares en sus barrios y a los estudiantes en sus aulas, se tensionó, mientras se desplazaron los imaginarios sobre las potencias de los cuerpos que se recrearon a partir de lo performativo.

En octubre, se desestabilizó el régimen de la representación desde la potencia que buscaba hacerse sensible (Didi-Huberman 2020, 232). En las escenas que ocurrieron, se da lo que según Rancière sería el paso del régimen representativo al régimen de lo estético, no como un paso de la representación a la presencia, sino como el cambio en las funciones de los roles, gestos y significados. Es justamente en ese cambio en que se gesta la intriga como la reconfiguración de los roles que protagonizaron la escena y que permite ejemplificar una repartición de lo sensible.

En el levantamiento, el cuerpo hizo aquello que no debía hacer, caminó distancias inauditas, cantó, escribió, recitó y entró en un ritmo: el que se levantó fue un cuerpo que gritó y un cuerpo que cantó. En este desajuste, se halla el acontecimiento poético. Es en este sentido que la teatralidad como condición liminal (Diéguez 2014) y escénica que implica un instinto de transfiguración se despliega para que la multitud opere a través de las formas de expresión que producen, por un lado, renovados afectos de comunidad y, por otro, maneras de resubjetivación singular.⁷ No nos referimos a *performances* que se organizan en estas protestas y que acompañan de modo más o menos planificado su devenir, sino al surgimiento de momentos en los que se despliegan escenarios poéticos en los cuales la teatralidad aparece frente a la mirada como la manera de reconfiguración espontánea e improvisada del orden de las cosas: teatro como acontecimiento vivo en el que los cuerpos recomponen representaciones.

En octubre, se denunció la estructura tradicional marcada por la injusta repartición de roles y de acciones, y se delineó una nueva intriga en la que los personajes implicados cumplieron con roles que les habían sido negados e hicieron las cosas que no debían hacer según el régimen establecido. Participar en el debate político, levantar su voz, ocupar la ciudad y exigir un lugar de aparición son algunas de las acciones que vinieron a construir la historia que inauguró la escena de las manifestaciones. Y esta como historia se inscribe en la memoria colectiva y se alista para ser actualizada. Vemos hoy, un año y medio más tarde, que el espectro de esta historia permanece en la vivencia colectiva. Actualizar el movimiento de octubre es una posibilidad latente, que se hace sentir en los sectores de oposición al Gobierno. Existe un corte en la historia colectiva que se inauguró a partir de octubre, la intriga cobró un nuevo giro y este es definitivo al inscribirse en el imaginario general.

A la par de la dislocación del lugar opera aquella del tiempo. La amenaza que implica la violencia del que se levanta aparece encarnada en una singularidad que camina junto con otros y que es capaz de desorganizar el tiempo de la productividad. En el gesto del levantamiento, el cuerpo que resiste, que mira hacia adelante y avanza, trastorna la noción de *sometimiento* que ese cuerpo ha recibido históricamente. La singularidad de la escena de octubre está, como toda escena, marcada por la profundidad de lo que acontece en ella. Una manifestación social puede tener una infinitud de manifestaciones, sin embargo, lo que nos interesa es pensar aquello que constituye la profundidad de estas muestras, aquello que lleva latente y configura el movimiento perpetuo del pueblo.⁸ Uno de esos elementos es la singularidad de su temporalidad.

Durante la manifestación opera un tiempo marcado por lo asincrónico que instala un tiempo dramático, en tanto es tiempo de elección. Sostiene Ranciére (2018), “la injusticia más radical sufrida por aquellos que están sometidos a la injusticia de la explotación es la injusticia de no tener tiempo, la injusticia de distribución de las temporalidades” (24). El levantamiento es, en este sentido, un momento en el que se habilita una nueva distribución: el tiempo de la marcha es el tiempo activo de aquel que no tiene tiempo, de aquel que fractura la cronología para ensayar en una escena que tradicionalmente lo ha excluido.

El tiempo dramático de las jornadas de octubre habilitó el cruce de distintas temporalidades, que dieron cuenta del espesor de la manifestación, de aquello que se encuentra en la base, en la memoria colectiva, y que surge en la cresta de la acción. Uno de los ejemplos más claros de esta actualización de la memoria que muestra las profundidades de la acción ocurrió durante la marcha autoconvocada de mujeres por la paz (figura 2).⁹

La manifestación arrancó temprano, desde la Casa de la Cultura y eligió como escenario el sector comercial, que había mantenido un cómplice silencio frente a la revuelta.

Al cruzar el parque de La Carolina, al apresurar el paso para conseguir el ritmo común, alguien entonó una consigna que apeló a la memoria política que tomó fuerza en el grito y en el efecto alegre que produjo: “Si Dolores viviera / con nosotras estuviera”. La consigna refiere a Dolores Cacuango (1881-1971), una de las primeras mujeres que luchó por la tierra y los derechos de los pueblos indígenas. La figura de Dolores Cacuango como presentificación de una ausencia histórica desata narrativas alternas, incluso, a las del propio movimiento indígena y sus formas tradicionales de simbolizarse a través de referentes principalmente masculinos.

Figura 2. Florencia Luna, *Marcha de mujeres*, 2019, fotografía.



Con la consigna, se invocó una ausencia que cobró cuerpo en la colectividad. El grito se repitió una vez más y luego la marcha paró y se concentró porque por la avenida contraria pasaban camiones y camionetas, hombres y mujeres indígenas entraban en el norte de la ciudad dirigiéndose a la zona del conflicto para reforzar la lucha. Ellos se encontraron con el grito que llamaba al pasado, mientras el presente asentado sobre las calles se desestabiliza por una escena tan desafiante como efímera, tan poética como real: a un lado cientos, miles de mujeres, en la primera línea mujeres indígenas y luego agrupaciones feministas, artistas, mujeres que cargaban a sus hijas y otras que tocan tambores, pañuelos verdes y camisetas moradas, todas cantando, otra vez, “Si Dolores viviera / con nosotras estuviera”; al otro lado, una caravana de camionetas con banderas de colores (Pachakutik) que aplaudían y avivaban el canto. Esta escena enfrentó dos miradas que por segundos se cruzaron para alterar el escenario normado de la ocupación y cantaron juntas, esta vez el canto se disparó para ambas direcciones: “Si Dolores viviera, con nosotras estuviera”. Se dispararon también emociones que reforzaron la potencia del cuerpo. ¿Cuánto se es capaz de caminar? ¿Qué puede la voz?

El colectivo violeta adquirió la morfología de la ola mientras evocaba la imagen de Cacungo, una fotografía gigante de su rostro se levantó:

Es entonces justamente cuando se forma la ola. Es una composición de fuerzas: a la injusticia inscrita en la queja misma se superpone la injusticia o el dolor ligados a su fin de no-recibir. Dolor nuevo sobre dolor antiguo: ello produce una exclamación de afectos por encima de la reclamación formal inscrita en el cuaderno de quejas. (Didi-Hubermann 2020, 173)

El levantamiento opera como una ola y arrastra aquello que está abajo y que constituye su profundidad, su espesor. Siguiendo a Didi-Huberman (2020), son las profundidades las que desencadenan los deseos, que a su vez producen los gestos y que operan el levantamiento. En el siguiente apartado, analizaremos aquellas imágenes producidas durante la protesta social y que protagonizan los gestos que levantan.

El levantamiento de los materiales y las imágenes que operan con ellos

Siguiendo a Rancière, los espacios, los objetos y las materialidades son medios a través de los cuales se reconfiguran las representaciones, pero son también superficies de conversión o de traducción problemática que inauguran en el contexto de las protestas nuevas relaciones y nuevas formas de entrar en escena.

Todo se levanta en el levantamiento: el cuerpo que camina se acompaña de la pancarta que se alza para sistematizar una consigna, del escudo con el que se protege a ese cuerpo, de la piedra con la que se arma la barricada y de la bandera, símbolo en disputa que en el contexto de la crisis también se eleva. Esta elevación implica una complicidad con ciertas materialidades en un flujo que, a la vez, desfigura su funcionalidad: la primera línea sostiene escudos que han sido fabricados, muchos de ellos *in situ*, detrás de la barricada, mientras llegan los materiales recogidos. Son barriles cortados por la mitad, son pedazos de madera y lata, son fabricados con cartón y con papel. Los escudos también llevaban consignas como “guardia indígena,” “guardia popular” y “defensa popular,” frases que habilitan nuevas funciones de la palabra, nuevas reparticiones que se escriben en los cartones reciclados y que transgreden lo que se puede decir, el deseo político “de dejar de ser lo que se es” (Didi-Huberman 2020, 413).

Los cuerpos que ocupan un lugar que no les es normalmente permitido están acompañados de la declaración. El lenguaje acata su función performativa y nombra las acciones y las nuevas funcionalidades de los cuerpos. La subjetivación ocurre por la acción y por la palabra.

En medio de las jornadas de protesta que escalaban día a día en violencia, empezó a correr una pequeña leyenda alrededor del “hombre del escudo de cartón”. Se trataba de un hombre al que las cámaras capturaron el momento en el que caía en el piso después de que le alcanzara una bala de goma en la cabeza. El video que capturó este momento fue difundido por redes sociales y visualizado múltiples veces. Se trataba de un hombre al que la bala no mató y que días antes ya había sido atravesado por tres balas de goma que le quemaron el pecho y le desencajaron la mandíbula. El hombre, que además llevaba una bandera en el cuerpo y que perdió ocho dientes por agresiones sufridas en las protestas, en declaraciones que hizo desde el hospital, cuando decidió salir del anonimato, aseguró que el cartón le salvó la vida. En esa afirmación, una jerarquía estalla. La feminista Elizabeth Grosz (2015) apunta, pensando en los materiales, que estos siempre se encuentran en el estado de devenir, atravesados en redes de relaciones, en medio de sus propias ecologías y políticas (146). El cartón, el papel y la lata que acompañaron a los manifestantes dieron cuenta de la potencia de la precariedad que en esos materiales aloja una complicidad emancipadora, una pequeña reconfiguración sensible frente a la parafernalia del poder.

La oposición entre la fuerza reconocida de los materiales propios de uso del Estado y aquella de los materiales movilizados por el pueblo se desplaza al reconocer en un material débil como el cartón la “capacidad” de salvar una vida. Se habilita en ese relato la posibilidad de romper con el dúo fuerza-potencia y habitar potencias que puedan emerger desde la fragilidad.

Los materiales y los gestos que estos acompañan y los relatos que surgen de su encuentro también son el objeto de imágenes. Cabe indicar con Didi-Huberman que en los procesos como los de un levantamiento existen imágenes que ocurren y otras que son creadas. Estas últimas son el resultado de un proceso que permite dar una nueva capa de espesor al acontecimiento, pues se refiere a un montaje en el que la imagen no es estática, sino que constituye una operación.

Cuando hablamos de imagen y nos preguntamos sobre sus distintas funciones, vemos que una de ellas encaja sobre todo en el campo del arte. Rancière (2003), en referencia a la imagen cinematográfica, nos invita a pensar en la imagen no solo como un soporte en el que aparecen personajes, ni una técnica, sino más bien como una operación.

Al pensar en las imágenes que se crean en el levantamiento de octubre nos resulta pertinente movilizar la idea de la imagen como operación, pues esta permite dar cuenta de los distintos desplazamientos de los que hablamos en los apartados anteriores. Las imágenes como operaciones lo que hacen es acercar o alejar su contenido hacia lo visible y su significado. Es decir que las imágenes operan como relaciones entre lo decible y lo visible. Es en la imagen donde se da el puente entre lo que vemos y lo que somos capaces de nombrar. Este encuentro lo vimos al de referirnos a las inscripciones de los distintos carteles.

Las imágenes al ser operaciones implican distintas funciones. En nuestro caso de estudio, nos concentraremos en aquella función que hace que la imagen produzca parecidos que relacionan un ser con su proveniencia y su destino.

Como ejemplo, podemos citar de nuevo la marcha de mujeres, pero esta vez en su etapa final en la que llegó a su lugar de destino, el monumento a Isabel la Católica. En ese momento, algunas de las mujeres indígenas que estaban en la primera línea se subieron a una tarima improvisada alrededor del busto y lo bañaron de pintura roja, mientras quienes observaban avivaron nuevamente el canto que acompañó todo el caminar. Inmediatamente, subieron al monumento un



V
V

Figura 3. Esteffani Bravo en *Teatralidades femeninas cuerpo y resistencia en Latinoamérica*. Fuente: ¡Adelante! Festival Iberoamericano de teatro, <https://www.adelante-festival.de/es/debate/ensayo-es> (consultado el 5 de mayo de 2021)

hombre y una mujer indígena con una pancarta que tenía escrita la palabra “resistencia” y una fotografía de Dolores Cacuango. La pareja llevaba también un churo, instrumento musical ancestral, que produjo en ese momento una convocatoria que resonó en la multitud, otra vez desde una apelación a la profundidad de la memoria sonora. Esto nos hace pensar en la afirmación de Didi-Huberman (2020) al citar a Bataille: “en las grandes ocasiones la vida humana se concentra entonces bestialmente en la boca, la cólera hace rechinar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz hacen de la boca el órgano de los gritos desgarradores” (415) (figura 3).

Quito, la calle Isabel la Católica, el monumento que sostiene la herencia colonial, que repartió y marcó una jerarquía de los lugares en el proyecto de modernización republicana, activa en ese *efímero instante poético* la posibilidad de otros imaginarios en la construcción de lo colectivo. El monumento como instancia simbólica sagrada, que estaciona la historia y otorga sentido a la sociedad gobernada, a unos valores que reparten los lugares (colonizados/colonizadores y en medio de ellos una sociedad mestiza cuyo deseo ha apuntado históricamente al blanqueamiento), se vio afectado por la vitalidad transformadora de la *performance* social, que se produjo en ese instante y que lo pudo dislocar al pervertir la vieja representación y proponer un montaje de imágenes: interrupción, re-encadre, desplazamiento, tensión y choque de temporalidades, devenires de la imaginación política, el deseo religando la memoria (Didi-Huberman 2008).

Por último, es interesante traer la afirmación de Didi-Huberman para quien lo propio de la imagen es su apertura. La imagen no se cierra, su naturaleza no culmina, permanece inacabada (241). De ahí que hay un segundo nivel de las imágenes producidas durante el levantamiento de octubre. Se trata de aquellas que constituyeron las fotografías de las jornadas de protesta. Algunas de estas fotografías adquieren un carácter al que podríamos calificar de artístico, siguiendo a Didi-Huberman, pues la fotografía se vuelve arte cuando hace hablar a la cara de gente anónima dos veces: como testigo de una condición inscrita en sus trazos, ropas y paisajes, al igual que como propietarios de un secreto que no conoceremos nunca.

Podemos referirnos como ejemplo a una imagen del levantamiento que fue aquella que hizo la portada de distintos periódicos, y que capturaba el momento en que en el centro de la calle inundada por las bombas lacrimógenas estaba de pie, firme, una mujer indígena con su traje típico y con una mascarilla antigases (figura 4).



V
V

Figura. 4. David Díaz Arcos en *Crisis en Ecuador: ¿qué hay detrás de la foto más emblemática de las protestas indígenas? (y por qué las mujeres son clave en este movimiento)*. Fuente: BBC News, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50040317> (consultado 22 de marzo de 2021)

Esta imagen corresponde claramente a este doble testimonio del que habla Didi-Huberman, pues, por un lado, da cuenta de la condición social, política y económica de la mujer, ya que esta se plasma en su ropa, su gesto y el paisaje en el que se inscribe; y por otro, nos enfrenta el secreto que no nos será develado y que solo le pertenece a ella; mujer a la que por más que veamos múltiples veces, y por más que nos despierte distintos afectos, no deja de escapárse nos. Además, hay un elemento emancipatorio en esa imagen, que pone algo fuera de su lugar y revoca, nuevamente, el orden de la representación de los cuerpos, habilitando nuevas potencias de significación y también de efectos sobre lo real.

Conclusiones

La protesta de octubre de 2019 estuvo conformada por varias acciones que provocaron un desajuste en los modos de representación, a saber, los regímenes de distribución de lo sensible, abrieron el paso hacia un nuevo modo de repartición.

Estas acciones tocan el ámbito de lo creativo desde su capacidad para provocar a lo real y desafiar aquello que está instalado como imposibilidad. Como indica Ranciére, aquello que es imposible para la política es lo posible para el arte. De ahí que en las prácticas creativas de las manifestaciones podamos reconocer la potencia de lo inaugural.

En octubre, la manifestación política fue el momento de una serie de escenas que habilitaron la eclosión de temporalidades, la distribución de lugares y la impugnación de una jerarquía de la representación. En esos escenarios de la amistad y la resistencia, se precipitaron momentos de potencia estética para alumbrar una configuración simbólica y también un efecto político transformador. Lo memorable de la manifestación se encuentra alojado en esos momentos y en esas imágenes que invirtieron las lógicas y las jerarquías en la repartición política de la voz, en las potencias inauditas que expresaron los cuerpos al ocupar y pervertir la ciudad, en toda la materialidad que lo performático vitaliza para manifestarse.

La dimensión creativa del levantamiento constituyó la fuente de generación de una nueva subjetividad, de ahí que podemos afirmar con Ranciére que no deberíamos referirnos a los levantamientos del pueblo, sino a los levantamientos que hacen pueblo.

[NOTAS]

1. El 1 de octubre de 2019, el presidente Lenín Moreno emitió el Decreto 883 con el que se eliminaba el subsidio a los combustibles. Esta medida era parte de la lista de compromisos adquiridos con el Fondo Monetario Internacional (FMI), dentro del acuerdo de un préstamo de US\$4.200 millones. La protesta social y el levantamiento indígena se desarrollaron en Quito durante 13 días. Las medidas fueron derogadas.

2. Marcamos una distinción entre el concepto de protesta social y el de levantamiento, por el sentido histórico que este último cobra en el contexto latinoamericano y que lo asocia con la acción política de los pueblos y nacionalidades indígenas. Levantamiento es un término utilizado en la Colonia para referirse a los levantamientos en la hacienda. En la década de 1990, el levantamiento indígena se orquestó en distintos países latinoamericanos y se articuló alrededor de la protesta ante la celebración de los quinientos años del descubrimiento de América. Este levantamiento se asoció con la marcha: no se trató más de una acción local vinculada a la lucha agraria, sino de una marcha de los indígenas hacia la capital. La figura de la marcha muestra el avance paulatino anunciado, también permite cubrir la distancia física y material que separa a los indígenas, tradicionalmente confinados en el campo, y la ciudad, que afirmó la capacidad política del sujeto indígena. Desde el levantamiento de la década de 1990, las protestas sociales que se han realizado en Ecuador adquieren una diferente naturaleza cuando cuentan con la presencia de los pueblos y nacionalidades indígenas.
3. En esta sección, nos referiremos al término escena tal como ha sido expuesto por Rancière (2018) y en aquella propuesta en Rancière (2013) en que se refiere a una escena como a una “pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable ese tejido” (11).
4. Las traducciones son nuestras.
5. Cabe señalar que la lucha indígena antes de la década de 1990 estuvo atravesada por la cuestión central del acceso a la tierra. Esa lucha que tomó forma en las décadas de 1960 y 1970 se completó en la década de 1990 con el ingreso de un reclamo político de alto espectro, pues no se trataba de reclamar por el acceso a la propiedad de la tierra, sino de exigir una participación política. En la década de 1990, el levantamiento se asoció a la marcha: ya no era una acción local, sino que se trataba de la marcha de los indígenas hacia la capital. La figura de la marcha muestra el avance paulatino anunciado, también permite cubrir la distancia física y material que separa a los indígenas, tradicionalmente confinados en el campo, y la ciudad. Los sujetos indígenas que ahora se reconocen capaces de marchar en la ciudad y de derrocar a un gobierno con su acción ven, como nos dice Marx sobre los campesinos que participaron en el golpe de Estado en Francia en 1848, que, habiendo sido por un momento los héroes activos del drama revolucionario, ya no pueden ser relegados al papel pasivo y dócil del coro. Esta marcha también permite que los demás, los blancos y mestizos de la ciudad, vean aparecer al otro indígena, mediante un movimiento constante que muestra a la vez organización, resistencia y esfuerzo.
6. Es oportuno traer a colación la afirmación de Santana (1992): “El indígena no es solamente explotado como campesino, sino que es víctima de discriminación en cuanto indígena y de ahí que se ve sometido a una explotación económica exacerbada y a una marginalización política de hecho” (79). Podemos ir más lejos y afirmar que esta marginalización se ancla en la vivencia racista herencia de la Colonia y se extiende hasta nuestros días, y episodios como el levantamiento la reavivan.

7. Diéguez (2009) plantea que en los momentos de la teatralidad de lo real se reconoce una poética que ocurre precisamente en esos estados de reconfiguración, y que desde la espontaneidad desafía varios órdenes de organización y de jerarquización política. "Aunque las acciones se insertan en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el phatos que lo anima y la producción aurática que lo marca, implican la emergencia de una efímera instancia poética".
8. Para ejemplificar esta estructura entre oportunidad e infinitud de manifestaciones, tanto Rancière como Didi-Huberman recurren a la imagen de la ola del mar, cuya cresta es visible y de maneras infinitas, y su potencia es portada por la profundidad de un movimiento incesante.
9. Es importante señalar que uno de los aspectos emblemáticos de los levantamientos indígenas ha sido la participación de mujeres y niños. Desde la década de 1990, se ha tratado de familias enteras que se desplazan a la capital. Las manifestaciones sociales que en su mayoría eran ocupadas por hombres, en respuesta al imaginario de que la mujer debe permanecer en seguridad en su casa al cuidado de sus hijos, es cuestionado por esta nueva forma de aparecer y acercar el dominio privado del público.

[REFERENCIAS]

- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, I*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. 2020. *Desear desobedecer: Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Abada.
- Diéguez, Ileana. 2009. "Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socio estéticas". Archivo Artea. <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>.
- Diéguez, Ileana. 2014. *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de Gato.
- Grosz, Elizabeth. 2015. "The Thing". En *Materiality, Documents of Contemporary Art*, coordinado por Petra Lange-Berndt, 146-149. Cambridge: MIT Press.
- Lange-Berndt, Petra. 2015. *Materiality*. Cambridge: MIT Press.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. París: La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2018. *La méthode de la scène*. Fécamp: Lignes.
- Rancière, Jacques. 2011. *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Herder.
- Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. 2017. *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Madrid: Shangrila.
- Santana, Roberto. 1992. *Les Indiens d'Equateur, citoyens dans l'ethnicité?* Toulouse: Editions du Centre national de la recherche scientifique.