

Visualidad y derecho a la ciudad: La narrativa audiovisual de Acapana sobre la protesta social

Visuality and the right to the city: Acapana's audiovisual narrative on social protest

Visualidade e direito à cidade: A narrativa audiovisual de Acapana sobre protesto social

Jonh VIASUS

Ecuador

Universidad Andina Simón Bolívar

joniko17@gmail.com

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 153, agosto - noviembre 2023 (Sección Monográfico, pp. 65-80)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 29-04-2023 / Aprobado: 03-08-2023

Resumen

En este artículo se exponen los resultados de investigación basados en una indagación sobre la relación entre la visualidad y el derecho a la ciudad para el caso particular de Quito-Ecuador. Se tomó como estudio de caso el trabajo comunicativo audiovisual sobre las protestas sociales de los años 2019 y 2022 de la organización Acapana, prestando atención en la manera en que sus producciones colaboraron con el devenir urbano, y en ese sentido, con la relación entre visualidad y derecho a la ciudad. Se concibe que el derecho a la ciudad en torno a la visualidad define realidades y posibilidades para casos como la ciudad de Quito, en donde ciertas prácticas y narrativas audiovisuales pueden estar aportando a esto.

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

Abstract

This article presents the research results based on an inquiry into the relationship between visuality and the right to the city for the particular case of Quito-Ecuador. The audiovisual communicative work on the social protests of the years 2019 and 2022 of the Acapana organization was taken as a case study, paying attention to the way in which its productions collaborated with the urban evolution, and in that sense, with the relationship between visuality and right to the city. It is conceived that the right to the city in relation to visuality defines realities and possibilities for cases such as the city of Quito, where certain audiovisual practices and narratives may be contributing to this.

Keywords: images, urban space, social protest, peoples and nationalities, social networks.

Resumo

Este artigo apresenta os resultados da pesquisa a partir de uma investigação sobre a relação entre visualidade e direito à cidade para o caso particular de Quito-Ecuador. O trabalho comunicativo audiovisual sobre os protestos sociais dos anos de 2019 e 2022 da organização Acapana foi tomado como estudo de caso, atentando para a maneira como suas produções colaboraram com a evolução urbana e, nesse sentido, com a relação entre visualidade e direito à cidade. Concebe-se que o direito à cidade em relação à visualidade define realidades e possibilidades para casos como o da cidade de Quito, onde certas práticas e narrativas audiovisuais podem estar contribuindo para isso.

Palavras-chave: imagens, espaço urbano, protesto social, povos e nacionalidades, redes sociais.

Introducción

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, p. 1), respondiendo además a lo que consideran el *statu quo* ecuatoriano.

Para efectos de la investigación, se consideró 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. Así, la pregunta de investigación que enmarcó el estudio fue: ¿Cómo las narrativas audiovisuales de la organización Acapana fortalecen el derecho a la ciudad en Quito-Ecuador?

Se considera que la exploración realizada aporta 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 en 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.

Marco teórico

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. Solo 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, p. 138)

En la misma línea de Lefebvre, David Harvey (2013) propone que este derecho a la ciudad se base en el poder colectivo como modelador de los procesos de urbanización. 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.

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 sociopolíticas. En tanto concreción física, el espacio público funciona como un mecanismo de clase que permite

diluir las contradicciones que se sostienen dentro de ella, al tiempo que los sectores menos favorecidos lo conciben como instrumento político (Delgado, 2019).

Algunos consideran que el espacio público es también una estructura mediática. 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” se puede ampliar a que “la ciudad es el medio, el mensaje y, además, emisor/receptor, todos ellos actuando de forma simultánea” (2020, p. 34).

En una línea argumentativa cercana, 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. 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. (2008, p. 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. 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.

Aunque 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.

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, p. 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.

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. (2010, p. 7)

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. 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. 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, p. 3).

De allí que sea viable considerar como un campo utópico concreto y espacio de lo posible (Lefebvre, 1978, p. 129), 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.

Metodología

Teniendo en cuenta las intenciones de la investigación planteada en cuanto a la relación entre visualidad y el derecho a la ciudad, la metodología fue planteada en tres momentos básicos. El primero, enfocado en la revisión de la producción audiovisual de la organización Acapana, procurando la comprensión de la configuración narrativa o de narrativas que se han venido trabajando allí. El

segundo momento estuvo pensado para realizar un diálogo directo con los integrantes de la organización con respecto a sus propias narrativas, realizando entrevistas semiestructuradas y utilizando como punto de partida los resultados del primer momento metodológico. El último momento, se enfocó en el circuito de recepción de la producción audiovisual de Acapana, con el mismo énfasis sobre las narrativas de la organización.

En cuanto al momento de revisión de la producción audiovisual, se propuso acudir al análisis narrativo audiovisual formal para la identificación y caracterización de las narrativas visuales relacionadas con el derecho a la ciudad. Este proceso de análisis tuvo a su vez cinco fases organizadas. La primera, en la que se realizó la visualización de las principales producciones de Acapana y donde se empezó a delinear las distintas líneas narrativas. La segunda, en la que se identificaron aquellas narrativas visuales que se consideraron dialogantes con conceptos propios del derecho a la ciudad. La tercera, en la que se realizó la identificación de las características relevantes de las narrativas estudiadas en segunda fase. La cuarta, que buscó una categorización y organización de las características narrativas relevantes a partir de una matriz conceptual. La quinta, hizo referencia a la sistematización de los resultados.

En el segundo momento metodológico, se conjugó el trabajo etnográfico con el análisis del discurso, en donde se partió de la socialización de los resultados del primer momento (análisis narrativo), para posteriormente realizar entrevistas a varios integrantes de Acapana en las que se dialogó en conjunto sobre los resultados del análisis narrativo. A partir de la sistematización de entrevistas, se identificaron y categorizaron los conceptos emergentes producto del proceso dialógico, para pasar a la depuración de los resultados discursivos.

Finalmente, se acudió a la etnografía virtual para el estudio del circuito de recepción de las narrativas audiovisuales de Acapana, teniendo en cuenta que la mayor parte de sus productos fueron montados y visualizados en plataformas de internet. Las ventajas de esto es que tanto públicos como interacciones sobre los materiales de Acapana se encuentran registrados en entornos virtuales (Facebook principalmente), lo que hizo fácilmente aplicable la metodología a partir de los estudios y la literatura disponible.

El diálogo entre los resultados de los tres momentos metodológicos permitió definir tanto los elementos básicos como implicaciones sociopolíticas de las narrativas audiovisuales de la organización con respecto al fortalecimiento del derecho a la ciudad en Quito-Ecuador.

Discusión

La investigación expone la relación entre el derecho a la ciudad y la visualidad, entendiendo que además de sus características materiales, esta posee una cualidad de imaginabilidad que la hace susceptible a ser formada por multiplicidad de imágenes de sí misma. Lynch concibe que dicha imaginabilidad

está acompañada de un carácter de legibilidad o visibilidad, lo que la convierte en una experiencia notoriamente sensitiva (Lynch, 1998, p. 19). Se entiende entonces que hay una cierta narrativa propia del fenómeno urbano y que puede ser comprendida en términos audiovisuales.

Aunque desde la teoría del audiovisual (cine, video, tv) la narrativa ha sido un concepto problemático en su definición, se le ha encontrado bastante cercanía a la idea de “forma”. Navarro comenta que la narrativa se puede entender como “la forma del contenido”, la historia contada, e incluso, el conjunto de una obra (2006, p. 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, p. 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 (2018, p. 109).

Siendo lo anterior una buena definición de narrativa, las características de forma y no de contenido fueron las preponderantes en la 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, pero además comprendiéndola como un dispositivo crítico que habla sobre el derecho a la ciudad desde lo audiovisual.

Resultados

Aunque la cantidad de elementos puede llegar a ser bastante amplia al momento de hablar de narrativa audiovisual (planos, secuencias, campo, movimiento, composición, transiciones, personajes, escenas, interpretación, montaje, sonido, guion, etc.), para efectos del estudio se dio preponderancia al punto de vista (papel del narrador), el manejo del sonido, la secuencia audiovisual (estructura), y el espacio, siendo estos los preponderantes en el material producido por Acapana.

El narrador como punto de vista

Bajo un estilo periodístico-documental, los integrantes de Acapana comenzaron a generar constantes transmisiones en vivo sobre la protesta social de 2019 y 2022 en Quito, 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. La inclinación política a favor del movimiento indígena es la primera instancia de enunciación, pero al tiempo determina el lugar desde donde se vio e interpretó la protesta social. Acapana se enunciaba como un “medio comunitario, alternativo y militante”, brindando elementos para entender que la organización y sus integrantes adoptaron una perspectiva popular de oposición, desde donde construyeron una narrativa propia.

El detalle de la 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 en 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, p. 121). Así, los cubrimientos y productos audiovisuales realizados por Acapana en momentos de protesta social fueron realizados bajo una narrativa moralizante que ayudaba a distinguirlos de lo que denominaron “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 procuraron una tercera persona que alejara (aparentemente) de toda inclinación o compromiso político directo o explícito, para simplemente narrar lo acontecido.

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, 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.

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

desde una primera persona parcializada, la manera en que se dio la movilización social y las respuestas a ella.

Sonido

Como se puede ver y escuchar en los trabajos disponibles de la organización, los esfuerzos se dieron en 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 sobre la movilización social y la ciudad como escenario.

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 (1999, p. 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 (1999, p. 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 la mayor sincronía posible con los eventos en desarrollo.

También fue posible identificar cortos audiovisuales en los que el narrador comentaba lo que acontecía mientras trataba de grabar todo aquello que consideraba 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, p. 100)

García detalla 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 (2003, p. 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 acompañando como espectador, y ayudando a entender lo que estaba sucediendo, a pesar de que las imágenes no fueran las mejores. El siguiente fragmento transcrito, colabora en la comprensión del protagonismo del efecto acusmático contingente del caso:

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, si se pudo no? Si se pudo. Esa es la emoción de la gente que se vive en este momento en el parque El Arbolito. (Acapana, 2022, 0:58)

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 solo 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)” (García, 2003, p. 205).

Secuencia y estructura audiovisual

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 la idea de la imagen-afección, considerándola importante en la medida que la narrativa audiovisual es capaz de producir también procesos afectivos y expresivos (García, 2003, p. 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.

Durante el estudio del material audiovisual producido por Acapana sobre la protesta social, el uso del plano-secuencia fue constante. 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, produce una narrativa que se sustenta en la simultaneidad. 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 una entrevista que, en varios momentos de su trabajo de campo en las protestas sociales, el uso de la cámara en secuencia constante 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, entrevista personal, noviembre de 2022)

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:	Depende de:
-El narrador	-El narrador
-Las circunstancias	-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, poniendo al contexto social como 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.

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, manejo del plano-secuencia en cada registro, 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 del que se habla en este último apartado se encuentra relacionado con aquellos ejercicios visuales, considerados como praxis social en 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, p. 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 (1999, p. 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 de un encuadre, mientras el segundo está definido como todo lo que queda por fuera de él, pero que puede ser imaginado en relación con lo que se ve encuadrado (1999, p. 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 (1999, p. 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.

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). Al realizar una revisión de la sección de videos de la página de Acapana en Facebook, lo que se puede encontrar mayoritariamente son un gran número de productos audiovisuales donde 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, p. 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.

La calificación de los espacios (abierto/cerrado) y la posibilidad de identificarlos claramente, 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.

Para Acapana, los diferentes espacios públicos fueron 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 (2003, p. 351).

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, y que “remite a modos de presencia/ausencia y proximidad/distancia entre las instancias enunciadoras del texto narrativo” (2003, p. 352).

Conclusiones

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 foco de 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.

Las divergencias sobre la ciudad de Quito en momentos de movilización 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, 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.

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, p. 34).

En correspondencia con lo anterior, la condición material de la ciudad se encuentra asociada a sus formas de producción y organización narrativas, considerándola entonces como 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 (2020, p. 35). Sin embargo, desde la posición sostenida en esta investigación, se considera que el derecho a la ciudad deviene en el contenedor que aúna aquellas otras múltiples expresiones de derechos propios de la noción de ciudadanía.

Acapana apostó por una comunicación informal y de coyunturas, enfatizando en el levantamiento social. Sus formas audiovisuales de “cámara en mano” se posicionaron dentro de la 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.

Referencias bibliográficas

- Acapana. (2022). 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>.
- Carrión-Mena, F. & Benítez-Telles, N. (2020). Urbs, civitas y polis en la ciudad como sistema global de comunicación. En N. Medranda-Morales & N. Valbuena-Bedoya (Coord.), *Comunicación y ciudad. Lenguajes, actores y relatos* (pp. 31-45). Quito: Abya-Yala.
- Delgado, M. (2013). El espacio público como representación: Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre. Ponencia presentada en *A Cidade Resgatada: Ordem dos Arquitetos-Seção Regional Norte*, Oporto, mayo. http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf.
- Dipaola, E. (2010). Visualidades de la ciudad contemporánea: imágenes, estéticas y espacios en la cinematografía reciente. *Revista LIS. Ciudad Mediatizada*, (5): 1-10.
- EC. (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Artículo 31.
- Fernández-Díez, F. & Martínez-Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- García-Jiménez, J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Catedra.
- Harvey, D. (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, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones península.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martínez, S. (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/>.
- Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ordóñez, G. (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>.