

Taxonomía de la imagen videoactivista. Notas sobre el documental experimental Fragmentos por venir (2020)

Por Miguel Alfonso Bouhaben

#### Resumen

presente investigación está enmarcada en los procesos socio-económicos acaecidos en octubre de 2019 en Ecuador y que desencadenaron un Paro Nacional. En este contexto, el objetivo es pensar las posibilidades críticas y emancipadoras del video y del cine. Para ello, realizamos un desarrollo metodológico en cuatro fases para abordar el rol de las imágenes en el Paro una primera fase investigativa en la identificaron las formas de organización, de registro, de distribución V de reflexión de las videoactivismo; una segunda fase en la que se conformaron las bases para la realización de un documental colectivo; una tercera fase cuyo resultado fue la creación del documental experimental Fragmentos por venir; y, finalmente, una cuarta fase -que es la que acá presentamos- en la que realizamos una taxonomía de las imágenes videoactivistas que supone una continuación y una ampliación de los conceptos sobre el cine formulados por Gilles Deleuze.

Palabras clave: videoactivismo, documental experimental, Paro Nacional del Ecuador, taxonomía de la imagen, cine político

#### Abstract

The present investigation is framed by the socio-economic processes that occurred in October 2019 in Ecuador and that triggered a National Strike. In this context, the objective of

the research is to think about the critical and emancipatory possibilities of video and cinema. To do this, we carried out an investigation in four phases: a first research phase, where the forms of organization, registration, distribution and reflection of videoactivism images were identified; a second phase, where the bases for the creation of a collective documentary were formed; and a third phase, the result of which was the creation of the experimental documentary Fragmentos por venir. And, finally, a fourth phase —which is the one we present here— where we carry out a taxonomy of video-activist images that aims to expand the concepts on cinema formulated by Gilles Deleuze.

**Keywords:** videoactivism, experimental documentary, National Strike in Ecuador, taxonomy of the image, political cinema

#### Resumo

presente investigação está enquadrada nos processos socioeconômicos que ocorreram em outubro de 2019 no Equador e que desencadearam um Paro Nacional. Nesse contexto, o objetivo da pesquisa é refletir sobre as possibilidades críticas e emancipatórias do vídeo e do cinema. Para isso, realizamos uma investigação em quatro fases: uma primeira fase investigativa, onde foram identificadas as formas de organização, registro, distribuição e reflexão das imagens do videoativismo; uma segunda fase, onde foram formadas as bases para a criação de um documentário coletivo; e uma terceira fase, cujo resultado foi a criação do documentário experimental Fragmentos por venir. E, finalmente, uma quarta fase - que é apresentamos aqui - em que realizamos uma taxonomia de imagens vídeo-ativas que visa expandir os conceitos de cinema formulados por Gilles Deleuze.

Palavras-chave: videoativismo, documentário experimental, Greve Nacional do Equador, taxonomia de imagem, cinema político

#### Résumé

La présente enquête s'inscrit dans le cadre des processus socio-économiques survenus en octobre 2019 en Équateur, qui ont déclenché une Grève Nationale. Dans contexte, ce l'objectif de cette recherche est de réfléchir aux possibilités critiques et émancipatrices de la vidéo et du cinéma. Pour ce faire, nous avons mené une démarche en quatre phases : une première phase d'enquête, où les d'organisation, d'enregistrement, de diffusion et de réflexion images de vidéoactivisme ont été identifiées ; une deuxième phase, où les bases de la création d'un documentaire collectif ont été formées ; une troisième phase, qui a abouti à la création du documentaire expérimental Fragmentos por venir; et enfin, une quatrième phase - celle que nous présentons ici - où nous réalisons une taxonomie d'images vidéo-actives qui vise à élargir les concepts sur le cinéma formulés par Gilles Deleuze.

Mots-clés: vidéoactivisme, documentaire expérimental, Grève Nationale en Équateur, taxonomie de l'image, cinéma politique

#### Datos del autor

Miguel Alfonso Bouhaben, doctor en Comunicación Audiovisual, Universidad Complutense de Madrid (UCM), licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía (UCM), es actualmente docente en Investigación Audiovisual (Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL) y en Filosofía y Cine,

Universidad de las Artes de Ecuador (UARTES). Director de la revista científica Ñawi: arte diseño comunicación, indexada en Latindex Catálogo 2.0, DOAJ, EBSCO, Publons y Ulrichweb entre otros. Investigador Principal del Grupo de Investigación Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad (ESPOL), y en los proyectos de investigación Estéticas Subalternas y Artivismos Contrahegemónicos (ESPOL) y Artivismo Audiovisual en Ecuador (UARTES). Miembro del proyecto de investigación I+D+i Interacciones del arte en la tecnosfera (UCM). Es evaluador en una docena de revistas científicas de España, México, Chile, Ecuador, Colombia y Argentina. Ha publicado más de 40 artículos de investigación audiovisual en revistas científicas indexadas en WoS, SCOPUS y LATINDEX. Contacto: malfonso@espol.edu.ec

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2020

#### Introducción

En el año 2019 se han multiplicado las movilizaciones sociales a lo largo de América Latina: huelgas, paros y marchas multitudinarias contra los 'paquetazos' decretados por los gobiernos neoliberales y contra las prácticas económicas diseñadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Ciudadanos de Venezuela, Perú, Honduras, Nicaragua, Chile, Bolivia y Colombia han salido a las calles a manifestar su descontento con sus respectivos gobiernos. Incluso algunos medios como *CNN*, *The Guardian* o el diario español *Público* llegaron a hablar de una "Primavera Latinoamericana".

En este contexto de luchas contra las políticas de las élites neoliberales, destacan las movilizaciones de Ecuador, que desencadenaron un Paro Nacional que comenzó el 2 de octubre de 2019 con la huelga de transportistas tras la proclamación del decreto 883 —fruto del acuerdo del Gobierno de Lenín Moreno con el FMI— y suponía la eliminación del subsidio de la gasolina y el diésel. El paro finalizó el día 13 de octubre, con el acuerdo entre las autoridades indígenas y el gobierno del Ecuador, que dejaba sin efecto dicho decreto. Estas movilizaciones dieron lugar a una fuerte represión por parte de las fuerzas de orden público, que dejaron en el camino un saldo de 14 muertos —aunque los datos de las muertes durante el Paro todavía no son del todo precisos²— y más de mil detenidos y heridos, además de saqueos y destrozos en las ciudades más importantes del país.

Estas problemáticas nos llevaron a pensar la encrucijada político-económica desde nuestro campo de estudios, el cine, la atención centrando en las formas de participación videoactivista durante el Paro Nacional. De este modo, desde proyecto investigación Estéticas Subalternas de Artivismos Contrahegemónicos (Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL) y el proyecto de investigación Artivismo Audiovisual en Ecuador (Universidad de las Artes de Ecuador-UARTES) se diseñó una investigación en cuatro fases teóricoprácticas para abordar el papel de las imágenes en el Paro Nacional.

En la primera fase se identificaron las formas de organización, de registro, de distribución y de reflexión de las imágenes. Se trataba de abordar los siguientes ejes: 1) Definir los modos de organización y las metodologías de acción, en concreto los protocolos de seguridad para registrar las posibles agresiones policiales con teléfono celular y así hacer un uso del video para posibles problemas legales y para

la defensa judicial en caso de arrestos injustificados. 2) Registrar los acontecimientos desde una óptica militante para las contrarrestar imágenes diseñadas por el periodismo mercenario de los medios masivos vinculados a las élites económicas. 3) Apropiarse de las redes sociales distribuir las imágenes de las movilizaciones y así esquivar el silenciamiento, la censura y la manipulación mediática. 4) Reflexionar sobre las imágenes registradas en una asamblea de cine militante con el fin de generar espacios de diálogo y puesta en común de posibles nuevas acciones.

la segunda fase se sentaron las bases operativas y conceptuales para la realización de la obra documental con archivos fotográficos y audiovisuales del Paro Nacional. Durante el semestre de octubre-febrero de 2019/2020, estuvimos trabajando con los estudiantes en torno al poder del cine para reflexionar sobre las imágenes del presente. La valorar las posibilidades creativas para intervenir archivos desde las coordenadas del cine experimental, del documental y del cine-ensayo para pensarlas, discutirlas y criticarlas. El resultado fue la obra Fragmentos por venir, fruto del trabajo colectivo con los estudiantes, quienes, a partir de la directrices que les propusimos, realizaron un trabajo sobre el material de archivo del Paro "a fin de experimentar, retorcer, fragmentar y alterar las imágenes, esto es, crear los fragmentos, para luego recomponerlos" (Bouhaben, 2020: 30). Los resultados investigativos de primera y la segunda fase fueron publicados en la revista francesa Cinémas d'Amérique Latine a comienzos de 2020.

En la tercera fase, una vez sentadas las bases teóricoprácticas en torno a las posibilidades videoactivistas, se
realizó el documental *Fragmentos por venir* de manera
colectiva. Este trabajo iba a ser presentado en el Festival de
Cine Latinoamericano de Toulouse (2020), pero finalmente no

fue posible a causa de la pandemia del covid-19, razón por la cual los organizadores decidieron anularlo. El cortometraje se estrenó en el IV Festival de Cine de Portoviejo y ha sido postulado a una decena de festivales de cine.

En la cuarte fase, que vamos a exponer en las páginas que siguen, realizaremos una taxonomía de las imágenes de Fragmentos por venir, esto es, una clasificación de los conceptos que se derivan de las formas videoactivistas desplegadas en el documental, taxonomía que cerrará, finalmente, la investigación. Pasemos, por tanto, a describir y valorar los conceptos de imagen videoactivista derivados de nuestro documental.

Taxonomía de la imagen videoactivista a través del documental experimental Fragmentos por venir (2020)

#### I. Imagen-glitch

En la imagen aparece la ministra de Gobierno del Ecuador, María Paula Romo, el 9 de octubre de 2019, disculpándose por la violencia policial:

Quiero empezar la rueda de prensa disculpándome, porque hace unos minutos bombas lacrimógenas han caído cerca de dos universidades y de la Ágora, Casa de la Cultura. De ninguna manera esto se va volver a repetir, lo he dicho con toda firmeza. En este momento, me disculpo.

Esta disculpa fue tan sólo un espectáculo diseñado para los canales de televisión, casi todos —tanto los públicos como privados— alineados con el Gobierno ecuatoriano, sin un mínimo matiz crítico ante los graves acontecimientos acaecidos. Los ataques contra las zonas de paz continuaron, pero los medios de comunicación estaban, sobre todo, preocupados por crear el acontecimiento: registrar, montar, ajustar y controlar las

noticias con fines ideológicos. Como sostiene Eliseo Verón (2002: 56): "Los medios no copian nada: producen la realidad social". En consecuencia, ante estas imágenes de estos medios ideologizados, cabía preguntarse: ¿cómo es desactivarlas e invertirlas? Esta idea de invertir la visión sesgada, ideológica y post-verdadera de los llevó a Micaela Ruiz a tomar el archivo ecuatorianos, televisivo de la disculpa de Romo para redefinirlo. Ante la radical post-producción de los medios, la propuesta trata de responder con más post-producción: primero, enmarcando imagen, simulando así la forma de un televisor; segundo, introduciendo un efecto glitch: una barra negra horizontal que se desplaza verticalmente sucesivas veces (fig. 1). Así, se conforma una escenografía cuadrada y un telón descendente que pretende invertir tanto la puesta en escena y la pose del Estado ecuatoriano ferviente vocación como su por espectáculo y por la creación del acontecimiento. El glitch en la imagen de la ministra, como imagen del error fundamentada en el "fallo del código" del programa, sirve como metáfora para explicar el "fallo de sistema" del Estado ecuatoriano.



Figura 1. Fallo de código, fallo de sistema: la ministra María Paula Romo con efecto *glitch* 

### II. Imágenes-temporalidad: imagen-repetición, imagenaceleración, imagen-ralentización e imagen-rebobinado

elocución del presidente Moreno "vamos construir un Ecuador de paz y armonía" es sometida a intervención inmisericorde del montaje: la última parte esta, "paz y armonía", se va a repetir en bucle más de treinta veces. Sobre ese bucle sonoro, Alex Zambrano va a confeccionar cuatro rupturas de la temporalidad y el estatus representativo la imagen: ruptura por medio de repeticiones, de aceleraciones y rebobinados, de de ralentizaciones encarnan, respectivamente, lo que vamos a denominar la imagenrepetición, la imagen-aceleración, la imagen-ralentización y la imagen-rebobinado. Entre estas rupturas de la temporalidad, la imagen-repetición se ejerce a través de un bucle sobre un archivo videográfico de un manifestante arrojando un cóctel molotov hasta en cinco ocasiones, mientras la presidente redunda en la circularidad visual con un insistente y casi hipnótico "paz y armonía". Pero, ¿qué implica esta repetición sobre los archivos? Si, para Freud, la repetición es un signo de represión inconsciente, para Kierkegaard "la repetición es la solución de toda concepción ética" (2009: 16). Esto es, la repetición de un acto es la que constituye nuestra existencia moral. Por ello, si en el tiempo del mundo nada se repite, en el tiempo de la libertad -y, por tanto, de la moral en tanto que *conditio* de la libertad- todo repetición. Y, justamente, lo que se subraya en la imagen es la repetición de un signo de lucha y, por ende, un signo de libertad y de moral. Por su parte, la imagen-aceleración y la imagen-ralentización suponen un cambio en el estatuto temporal de la imagen por medio de una mutación en la velocidad: aceleraciones de la imagen de manifestantes huyendo de la policía y ralentizaciones de un joven golpeando con una barra metálica sobre el cartel del Banco de Guayaquil. Como en la

imagen-repetición, estas imágenes son expresión de signos de lucha que son destacados simbólicamente por mediación de la velocidad. En ambos casos, se trata de ir más allá de las apariencias y los tópicos de la imagen para descubrir otros desconocidos. Como movimientos apunta Walter "tampoco el retardador (ni el acelerador) se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos" (1989: 43). Finalmente, imagen-rebobinado abre una opción en principio imposible para la ciencia -decimos "en principio" porque se ha demostrado recientemente que las correlaciones cuánticas invierten flecha de tiempo-: la reversibilidad del tiempo. En suma, el cine facilita una disonancia de las apariencias a través de estas rupturas: imágenes de un grupo de manifestantes corriendo de manera invertida, o como en los ejemplos anteriores, huyendo acelerados, actuando decelerados arrojando cócteles molotov en bucle. Una disonancia sonora y visual de la "paz y armonía" impostada, falsa y hegemónica del presidente Moreno.

#### III. Imagen-borramiento

Sobre un conjunto fragmentario de archivos audiovisuales extraídos de los medios de comunicación dominantes de Ecuador, como Ecuavisa o TeleAmazonas, Charles Bonilla establece una doble intervención. Por un lado, en la banda de sonido introduce frases proferidas por periodistas y políticos que están fragmentadas, pues entre ellas parece no haber conexión alguna: "Lanzaron botellas en contra de los servidores policiales"; "Paralización de los transportistas"; "Perfecta, juego de dominós"; "Autoridades realizan chequeos". Por otro lado, en la banda de imagen observamos cómo la silueta de los presentadores de los informativos y los rótulos textuales televisivos aparecen borrados, ocultados por

manchas negras (fig. 2). Esta última intervención es la que nos interesa, ya que supone la inversión del sistema de connotaciones del mensaje fotográfico en televisión. Roland Barthes (1986: 12) sostiene que en la fotografía de prensa se establecen dos determinaciones del mensaje. En primer lugar, se da una hilazón entre dos estructuras heterogéneas, a saber, la verbal, constituida por palabras, y la fotográfica, conformada por líneas, superficies y tonos; pero entre ambas el nexo es asimétrico, ya que es desde la palabra —que aporta una mayor fuerza racional— desde donde se interpreta la imagen.



Figura 2. Borramiento del sistema de connotaciones ideológicas textuales y visuales de la televisión ecuatoriana

Apunta además Barthes (1986: 16) que la imagen de prensa está atravesada por todo un sistema de connotaciones: trucajes, poses, fotogenias y composiciones que encauzan el sentido de lo que vemos. Y lo mismo ocurre en las imágenes televisivas con las que trabajamos en Fragmentos por venir: la materia textual de los rótulos y los trucajes, poses y composiciones de las imágenes determinan ideológicamente el sentido. Por ello, con el fin de bloquear el sentido de los

informativos ecuatorianos, instrumentos de propaganda de las élites dominantes, se establece un sistema de borramiento: lo que denominamos imagen-borramiento. Si con el error de código del glitch se mostraba una correlación con el error de sistema de gobierno, con la ocultación a través de manchas negras sobre rótulos y siluetas se determina una inversión del sistema de connotaciones del mensaje fotográfico que pretende construir el acontecimiento.

### IV. Imagen-garabato

Mayro Romero, por su parte, trabaja un conjunto de imágenes de agresiones policiales en blanco y negro que son sometidas a una serie de trazos, tachaduras y garabatos de color rojo. Estos trazos marcan las siluetas de los ciudadanos que son agredidos por las fuerzas del Estado; escenas de violencia y brutalidad que son contrabalanceadas con los acordes sutiles de Chopin (fig. 3). Estos garabatos recuerdan las tácticas de creación del tachismo y del action painting, que tienen como característica definitoria la creación espontánea instintiva. Ahora bien, las marcas de la imagen-garabato son conscientes, pues marcan solamente al sujeto que padece la acción violenta. Por ello, su praxis está emparentada más bien con el raspado consciente de la imagen que Stan Brakhage desarrolla en Reflections on Black (1955), cuando raya los inexpresivos ojos del actor amateur Don Redlich:

Durante años había raspado los títulos de crédito sobre la película y me encantaba porque significaba que el espectador se podría involucrar directamente con el ritmo del proyector [...]. Y así, de repente, se me ocurrió, ¿y por qué no los ojos? Así que comencé a raspar ojos (Brakhage, 2004: 27).

Apuntemos que el raspado también indica una falta o carencia en el sujeto. En nuestro caso, señala una falta democrática, ya que estos garabatos irregulares sobre los

cuerpos violentados pretenden mostrar la invisibilización, la negación v la eliminación de aquellos que no tienen importancia para el Estado. Es lo que Achille Mbembe (2011: 20) denomina 'necropolítica', a saber, la capacidad para definir quién tiene importancia y quién no la tiene. Si en la imagen-borramiento el color negro marcaba al sujeto emisor de la violencia informativa, sostenida por las connotaciones ideológicas de los medios de comunicación dominantes afines al Estado, en la imagen-garabato el color rojo señala al sujeto paciente de la violencia física del Estado: una violencia que se apropia incluso del derecho a matar. En suma, el uso del garabato supone un gesto necropolítico que revela los modos de omisión del rostro de los enemigos potenciales del Estado que se manifestaron durante el Paro Nacional en Ecuador.



Figura 3. El garabato rojo como signo de la violencia física del Estado ecuatoriano

#### V. Imagen-exploración

Las intervenciones sobre los archivos fotográficos también pueden ejercerse mediante un movimiento de exploración y auscultación que revele un concepto. Sobre el discurso de

María Paula Romo ya mencionado (en el que declara "es el deber de la policía garantizar el trabajo de la prensa, pero también muy difícil mantener el control veces es circunstancias cuando tenemos enfrentamientos violentos"), Leo Mejía dispone una serie de imágenes de ataques de la policía a periodistas independientes. Dichas fotografías son exploradas a través de movimientos con la cámara -paneos, barridos, zooms- para describir la violencia policial: la cámara primero se posa en el policía que sostiene su escudo (fig. 4), y va descendiendo hasta el suelo, donde se encuentra retenido un periodista agarrando su cámara (fig. 5).



Figuras 4-5. Imagen-exploración que muestra el movimiento descendente del rostro del policía al cuerpo del periodista

Estos movimientos de cámara -que guardan cierta relación con el concepto deleuziano de 'imagen-percepción sólida', con la salvedad de que ésta se aplica a los usos del plano secuencia en el ámbito de la ficción- suponen actos demostrativos, decir, es el movimiento consciente es autónomo de la cámara el que selecciona qué elementos de la fotografía se van a mostrar y de qué modo. En esta praxis de la imagen-exploración resuenan las tácticas de creación de Now! (Álvarez, 1965), film en el que el cineasta cubano explora el espacio de un archivo fotográfico para mostrar la relación entre un policía y un joven afroamericano agredido por éste (figs. 6-7), a través de un movimiento panorámico que vincula el campo y el fuera de campo (Bouhaben, 2014: 149).

Esta exploración sobre las fotografías de la violencia policial implica no sólo cierto grado de libertad sobre una imagen determinada y concluida, sino también la posibilidad de encontrar nuevas asociaciones, resultado de volver a mirar las fotografías de otro modo. Un simple movimiento descendente puede ser suficiente para cuestionar la violencia de la policía ecuatoriana.





Figuras 6-7. *Now!* (Santiago Álvarez, 1965): imagen-exploración que muestra el movimiento descendente del rostro del policía al cuerpo del periodista

#### VI. Imagen-apertura

La imagen-apertura es una inversión estética y conceptual del *iris shot* utilizado en las comedias románticas del cine mudo que, como sabemos, consiste en un círculo negro que cierra para finalizar la escena (fig. 8). La inversión del *iris shot* propuesta por la imagen-apertura se da en todos los niveles: se trata de abrir, en vez de cerrar; se utiliza un rectángulo, en vez de un círculo; se usa en el drama, en vez de en la comedia romántica: el drama de la violencia entre los policías y los militares agrediéndose mutuamente en las calles de Guayaquil (fig. 9).

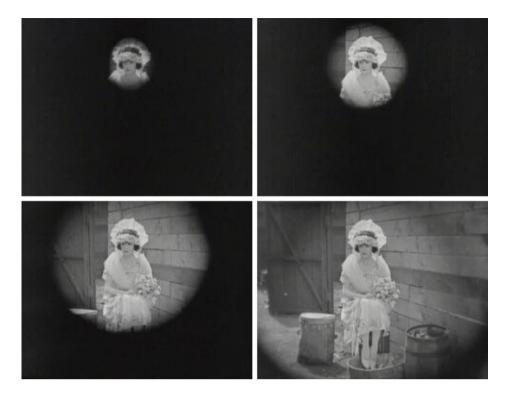


Figura 8. El cierre del círculo del *iris shot*. Imágenes tomadas de Cruz Henriques (2005: 18)

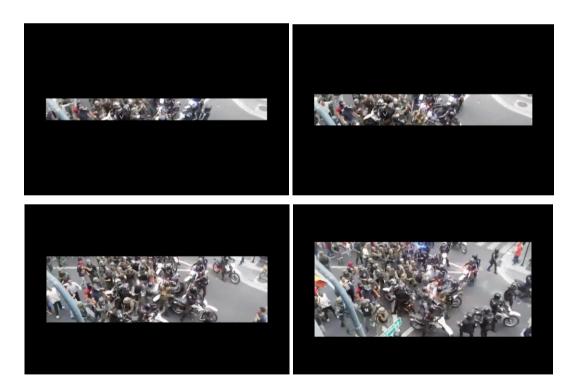


Figura 9. La imagen-apertura de la violencia entre los policías y los militares

### VII. Imagen-diferencia

Dada una imagen, se trata de buscar otra imagen o un sonido que diferencie el sentido de aquella primera imagen. En la siguiente secuencia de Byron Sánchez, escuchamos al presidente Lenín Moreno sostener que "nuestro país empleó la fuerza apegado a estándares internacionales". El final de la frase, "estándares internacionales", es recortado y repetido en bucle catorce veces, mientras que en la imagen aparece una serie de imágenes de violencia policial internacional. consiguiente, se forja la imagen-diferencia que nace del intersticio entre imagen (la violencia policial una internacional) y un sonido (la elocución del presidente Moreno). Esta imagen-diferencia guarda similitudes con lo que Deleuze denomina método godardiano del 'entre':

El método del ENTRE, "entre dos imágenes", conjura a todo cine del Uno. El método del Y, "esto y después aquello", conjura a todo cine del Ser = es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera (Deleuze, 1987: 241).

Esa frontera es la imagen-diferencia. Veamos a continuación dos de sus concreciones: la imagen-parpadeo, que relaciona de forma encadenada y veloz dos imágenes antagónicas por medio de un plano en negro; y la imagen-superposición, que relaciona estas mismas imágenes antagónicas a través de su superposición.

### VIII. Imagen-parpadeo

Para mostrar el vínculo causa-efecto entre las imágenes de las acciones de la policía y las imágenes de las reacciones de los manifestantes, la imagen-parpadeo funciona encadenando ambas (en periodos de 0,1 segundos de tiempo) por medio de

imágenes en negro, para imprimir en el espectador la sensación de pestañeo, de instantes en el tiempo y poses en el espacio que transcurren a gran velocidad. Junto a esta imagenparpadeo, se dispone la voz distorsionada del presidente Lenín Moreno declarando con una inequívoca tonalidad totalitaria: "; No vamos a dialogar con los que le robaron al pueblo sus recursos, esa pandilla de delincuentes que le robó al pueblo recursos, con ésos no a dialogar! vamos delincuentes no se dialoga, con los delincuentes se impone". Hay que apuntar que la imagen-parpadeo imprime una sensación de aceleración vaporosa de las imágenes, que circulan a gran velocidad generando una sensación de fluctuación, de devenir, de variación. Dicha imagen-parpadeo (que, al mostrar tensión entre policías y manifestantes con tanta celeridad, promueve un crudo informalismo) guarda similitudes con imagen-gaseosa deleuziana. Para explicitar el concepto 'imagen-gaseosa', Deleuze toma como ejemplo las interválicas Dziga Vertov, pues éstas de definen multiplicidad interconectiva de cualquier imagen del universo con cualquier otra, llegando así a "un estado gaseoso, definido por el libre recorrido de cada molécula" (Deleuze, 1984: 126). O, lo que es lo mismo, al libre recorrido del átomo-fotograma. Ahora bien, aunque a primera vista carácter fluctuante de ambas imágenes es similar, hay un fino matiz entre la imagen-parpadeo y la imagen-gaseosa. La imagenparpadeo trabaja una diferencia por mediación de una imagen en negro: la fuerza visual de la policía frente a la fuerza resistente de los manifestantes, conectadas por un plano en negro. La imagen-gaseosa, por su parte, conecta una imagen cualquiera -no hace falta que sea contraria, ni contigua- con cualquier otra. Además, la imagen-parpadeo no imágenes, ya que en ella siempre hay un encadenamiento trepidante entre la imagen de los policías, la imagen en negro y la imagen de los manifestantes; mientras que en la mayoría

de las ocasiones la imagen-gaseosa es la expresión diferencial de una superposición de imágenes.

### IX. Imagen-superposición

la imagen-superposición se yuxtaponen dos archivos audiovisuales antagónicos. En nuestro documental vemos una secuencia donde, por un lado, se muestra el archivo del ataque a las zonas de paz, y por el otro, el archivo televisivo de la ministra Romo en el que afirma que esos actos de violencia policial no se van a volver a repetir (fig. superposición entre dos imágenes rompe los datos figurativos introduciendo lo que Deleuze (2000: 160) 'Figura', esto es, una zona de indiscernibilidad formal. En el análisis de la obra pictórica de Francis Bacon, el filosofo francés define 'Figura' como el intersticio entre dos formas, la cuales son liberadas de su estatuto representativo en pro de un devenir asignificante. En nuestro ejemplo de imagensuperposición se va a establecer una Figura y, por tanto, una superposición entre la representación del ataque a la zona de paz y la representación de Romo en televisión. Esta Figura es una no-forma, no-lugar constituido por la un conexión heterogénea entre representaciones que pierden representacionalidad: ya no tenemos ni el sentido de imagen -el ataque- ni el de la otra -la disculpa-, sino un devenir, una paradoja del sentido instalada entre ambas. Como sostiene Robert Bresson en sus imprescindibles Notas sobre el cinematógrafo, "Es preciso que una imagen se transforme al contacto con otras imágenes" (1997: 20). En suma, la imagendiferenciación, la imagen-parpadeo y la imagen-superposición subrayan la importancia del intervalo como lugar de creación estético-política.



Figura 10. Imagen-superposición de ataque a las zonas de paz y de la ministra Romo

#### X. Imagen-fragmentación

igual que en los ejemplos de imagen-diferencia, imagen-parpadeo y de imagen-superposición, en el ejemplo de imagen-fragmentación asistimos a una tensión entre la banda de sonido, en la que escuchamos la voz de un periodista aludiendo a la violencia de los manifestantes, y la banda de imagen, que visibiliza la violencia policial invisibilizada por medios. En su pieza, Marilyn Rodríguez pretende generar un conflicto entre la reiteración en un bucle que abstrae del discurso del periodista la frase "aquí todo transcurre con absoluta normalidad", que resuena hasta trece veces, y la reiteración visual de las imágenes de la violencia policial que a cada repetición del periodista va dividiendo la pantalla en dos, tres, cuatro, hasta siete imágenes (fig. 11). Así, cada repetición del periodista de la palabra 'normalidad' supone la división de la verdad de los hechos ocultados: la palabra falsa, post-verdadera y simulada como un cuchillo que fragmenta lo real. Las posibilidades que brinda la imagen digital a la hora de plasmar la disposición simultánea de varias imágenes supone una "ruptura con sistemas ancestrales

de representación" (Català, 2004: 82). Ruptura que, como ya señalamos en un trabajo sobre Jean-Luc Godard, consiste en "liberar a las imágenes, en mostrar varias imágenes a la vez" (Bouhaben, 2013: 62). La tesis de Godard, de un regusto benjaminiano y similar a la propuesta planteada en nuestra investigación, parte de la idea de que el cinematógrafo no permite pensar las imágenes, ya que estas están encadenadas unas a otras. Por ello, para pensar hay que desencadenar: hay que disponer varias imágenes en una (fig. 12).

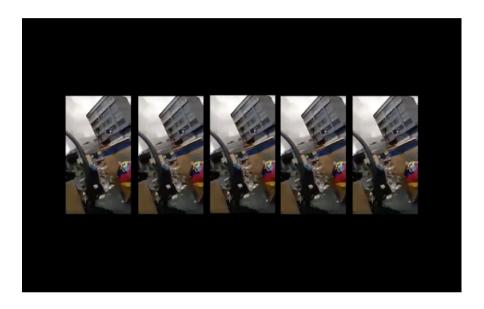


Figura 11. La imagen-fragmentada como división de los hechos ocultados por los medios de comunicación



Figura 12. La imagen-mosaico en *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, 1974)

### XI. Imagen-sonoridad: imagen-disparo

La táctica de creación aplicada por Grecia Vega consiste en disponer un conjunto de imágenes de la violencia policial y de los políticos que la abanderan al ritmo sincopado de disparos. Por cada disparo, una imagen. De este modo, la imagen-disparo es el resultado de un ejercicio de sincronía imagen/ruido con hermenéutica estético-política. Si la exploración suponía una reactualización de los movimientos de cámara sobre las fotografías de Now!, la imagen-disparo reformula la praxis creativa de las impactantes imágenes finales de 79 primaveras (Álvarez, 1969), que suponen el descarrilamiento metafílmico de las imágenes al compás de los bombardeos (Bouhaben, 2014: 150). Igualmente, cabe señalar que el compás de los disparos de nuestra secuencia crea condiciones para leer la imagen. Como afirma Michel Chion, "el sonido hace ver la imagen de un modo diferente a lo que ésta muestra sin él" (1993: 31). Y, por tanto, esa manera de ver la imagen a la luz de los disparos nos sensibiliza y nos moviliza contra la guerra y la violencia.

#### XII. Imagen-sonoridad: imagen psicofónica

Jimmy Franco trabaja con registros sonoros de las manifestaciones acaecidas durante el Paro Nacional, en la calle 9 de octubre, en el centro de Guayaquil: ruidos de cargas policiales, de gritos de bocinas y de sirenas intervenidos por medio de distorsiones, bucles y cambios de tonalidad. Por un lado, dicha intervención construye en el espectador la sensación de una psicofonía, de sonidos que no tienen una causa aparente y resuenan irreales. Por otro lado, esos sonidos fantasmales son representados visualmente por medio de la imagen de la evolución de la intensidad de la

señal de sonido en el tiempo (fig. 13). Como en el caso anterior, la maraña de sonidos es la que permite que valoremos la imagen: esa línea temblorosa es el resultado visual del enfrentamiento violento entre manifestantes y policiales, o bien, de deconstrucción sonora: más su su distorsionado, su resto fantasmal. Una maraña que es posible gracias a la "tendencia de los sonidos a absorberse los unos a los otros" (Chion, 1999: 31). En suma, la imagen psicofónica es la combinación de una variedad de sonidos registrados en la realidad social que, bajo diversas transmutaciones, adquiere sonoridad que ni es significante ni está vinculada causalmente a elementos físicos conocidos.

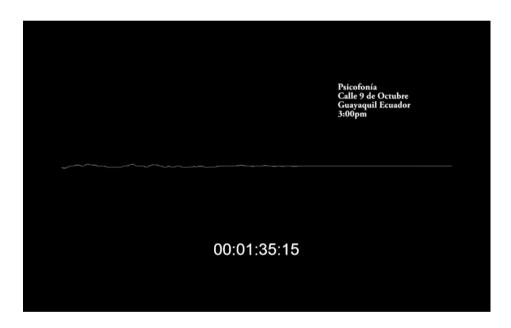


Figura 13. La representación de la intensidad de la señal de sonido en el tiempo en la imagen psicofónica

### XIII. Imagen-sonoridad: imagen-deconstrucción

La pieza experimental de Luis Medida, como en los dos casos anteriores, parte de un elemento sonoro, el himno del Ecuador, que es doblemente transformado: primero, es reproducido al revés; después, acelerado. Asimismo, sobre esa base sonora se instalan archivos audiovisuales, también acelerados y

remontados, donde se ve a los manifestantes protestando, así como sonidos de disparos por parte de la policía. La disposición de estos archivos caotizados de las marchas adopta la forma de tríptico y son resignificados con pequeños cuadrados con los colores de la bandera ecuatoriana (fig. 14).



Figura 14. La imagen-deconstrucción del himno y de la bandera nacionales

De este modo, la pieza propone una doble deconstrucción: la deconstrucción del himno y la deconstrucción de la bandera. Y no es, simplemente, un ejercicio de deconstrucción porque se descompongan los elementos visual (la bandera) y sonoro (el himno) para después recomponerlos de forma creativa. Lo es, sobre todo, porque para Jacques Derrida (1978: 79) la deconstrucción es, literalmente, una descomposición de metafísica occidental y no hay nada más metafísico ni más occidental que los Estados y sus representaciones simbólicas: los himnos y las banderas. La deconstrucción tiene la virtud de rasgar los discursos y las representaciones hegemónicas —en este caso, de los Estados- para develar signos ocultos y marginales. Los colores de la bandera ecuatoriana son fragmentados y remontados junto con imágenes de las marchas; el himno es transmutado y remezclado con los sonidos de

aquéllas con fines críticos: como ruptura con la falsa empatía 'patriotera'. Por último, cabe apuntar que si la imagendisparo nos sensibilizaba contra la violencia, y la imagen psicofónica nos aportaba una sensación de irrealidad, con la mezcla sónica y visual de la imagen-deconstrucción la sensación es de caos y sinsentido patriótico: así, la función del himno y la bandera no es más que el simulacro simbólico y un significante despótico de la representatividad unívoca.

### XIV. Imagen-texto: imagen-montaje

Para valorar el concepto de imagen-montaje vamos a recurrir a dos trabajos de nuestro film colectivo. En primer lugar, el trabajo de Leo Mejía, que se centra en confrontar la versión oficial de los medios de comunicación del Ecuador con las informaciones de las redes sociales, a través de fotomontajes críticos con dicha versión.



Figura 15. La imagen-montaje como interconexión heterogénea del rótulo televisivo falso, la imagen de presidente y su plana mayor, y la bandera de Estados Unidos

En uno de los fotomontajes aparece Lenín Moreno en un discurso que disponía el toque de queda a nivel territorial, intervenido con la bandera de Estados Unidos al fondo y con un falso rótulo televisivo en el que leemos "No hay texto", haciendo una humorística alusión al video que circuló en las redes sociales, previo al discurso, y en el que el presidente del Ecuador miraba el teleprónter y no veía el texto que tenía que leer (fig. 15). El segundo trabajo, de Byron Sánchez, es fotomontaje a partir de fotografías que diversos entretejiendo con textos: en unos de contemplamos el torso de un joven ecuatoriano agredido por la policía y con visibles marcas en su cuerpo, que son remontadas por medio de etiquetas textuales que nos hablan de las cifras de detenidos, de heridos y de muertos (fig. 16). Ambos trabajos son fruto del remontaje de imágenes y de textos heterogéneos, recogidos de la prensa y de la televisión mainstream, en un ejercicio que guarda similitudes con praxis de la imagen-deconstrucción en la medida en que trata de deconstruir las formas dominantes de los medios de comunicación como crítica a su poder despótico. remontajes de imágenes establecen en el espectador el poder de activar su perspectiva crítica, ya que es él quien construye y reconfigura la síntesis creativa entre imágenes y textos. Si, defiende Benjamin (1989**:** 23) es imposible para fotografía mostrar la verdad, entonces resulta imprescindible implementar otro modo de visibilización: una visibilización en la que se muestren, como en estos ejemplos, las suturas entre las imágenes y los textos. De igual modo, la praxis de estos fotomontajes se ajusta a la definición de collage de Max Ernst (1982: 210), la idea de que en el choque de dos imágenes diferentes emerge la chispa de la poesía, esto creativo, la sutura. La alteración y el montaje de imágenes mediáticas dominantes, sacadas de la quietud de su contexto, es la condición de posibilidad de la verdad social

gracias al continuo rasgar del sentido de la ideología de las élites por medio de la mutación de sus representaciones. Esto es, la estructura textual —por su carácter racional— es la que permite la lectura de la estructura fotográfica: la estructura textual "No hay texto" es la que permite leer el montaje de Lenín Moreno y sus acólitos con la bandera de Estados Unidos al fondo, y, de igual modo, la estructura textual de las cifras de muertos, detenidos y heridos es la que sirve para leer las heridas en el cuerpo del manifestante.



Figura 16. La imagen-montaje como interconexión del torso de un manifestante herido y las etiquetas textuales del número de detenidos, heridos y muertos

#### XV. Imagen-texto: imagen-escritura

Kevin Quezada también trabaja las relaciones imagen-texto, pero en vez de optar por el montaje, opta por la escritura. Se trata de tomar diversas imágenes del Paro Nacional para después transformarlas mediante frases escritas con un rotulador rojo (fig. 17). Esta escritura en la imagen revela una posición crítica frente a las imágenes diseñadas y codificadas por los medios de comunicación: es un modo de

reapropiación del sentido a través de la fractura de las imágenes del poder mediático, por medio de la escritura, de recodificación y reutilización a través de la fisura semántica creada por el gesto escritural. Asimismo, cabe apuntar que esta reapropiación es una reproducción de la reproducción en la medida en que toma una imagen fotográfica —y, por ende, reproductiva— para volver a trabajarla con los trazos de la escritura, provocando así la crisis de la relación original-copia.



Figura 17. La imagen-escritura como sobreescritura crítica de la palabra sobre la imagen hipnótica y alienante

En cierta medida, la imagen-escritura es un concepto cercano al de palimpsesto de Gérard Genette, aunque con una diferencia: la imagen-escritura es una sobreescritura alfabética pero sobre una escritura no alfabética sino icónica y, por tanto, compuesta por un sistema de puntos, líneas y superficies. Así, la huella escritural subjetiva y críticoracional atraviesa la imagen fotográfica, más emocional. Como escribe Susan Sontag (2002: 284), "el elemento visual es emocional, inmediato; pero las palabras (incluidos signos, textos, narraciones, dichos) son menos candentes. En tanto que

las imágenes invitan al espectador a identificarse con lo que ve, la presencia de las palabras lo convierten en un crítico". Cuando sobre las imágenes de los políticos socialcristianos (que fueron en cierta medida cómplices del Gobierno, ya que durante el paro optaron por generar crispación y por tomar los medios de comunicación para tergiversar la realidad) se escribe: "bobos", "falsos", "mentirosos", lo que se pretende es evidenciar una posición crítica frente/contra la imagen. En suma, lo que llamamos imagen-escritura destapa la tensión que se establece entre el carácter emocional e hipnótico de la imagen y la palabra en tanto materia crítica y contra-alienante.

### XVI. Imagen-texto: imagen-código

A partir de los efectos de la Ascii Art Cam, Fernando Villacres decodifica el material visual de un programa de televisión donde interviene el líder indígena Leónidas Iza (fig. 18). Allí critica la represión de las fuerzas policiales ecuatorianas, el ataque mediático racista que sufrieron por parte del sector político socialcristiano y el sistema socioeconómico capitalista:

La movilización de octubre realmente ha permitido reconocer lo que realmente somos. ¿Qué somos? No son pueblos indígenas luchando aquí de manera violenta, no es así. Aquí es un problema socio-económico, no es un problema cultural de que los indígenas salen por violentos. Un problema socioeconómico que permitió unir los indígenas, los mestizos, los cholos, los blancos, sobre todo los que estamos siendo empobrecidos. ¿Cuánto es el porcentaje general de la sociedad ecuatoriana que son banqueros? Seguramente 0,0001 % (MemoTV, 2019)<sup>3</sup>.

Si el discurso televisivo de Leónidas Iza supone una vindicación de una nueva mirada de la política y de la cultura, esto es, la necesidad de un "cambio de código", correlativamente los efectos de la *Ascii Art Cam* implican un

cambio de código de la imagen, que pasa a ser representada por medio de símbolos, números y letras:

La imagen-código visualiza, dándoles forma, las posibles traducciones directas e inmediatas de los diferentes lenguajes-máquina de la computadora. Entre estas, podemos citar [...] las imágenes basadas en los códigos ASCII, que utilizan las letras del abecedario para representar las formas visuales (Alcalá Mellado, 2014: 126).

De ahí que la imagen-código, en tanto que imagen-texto, sea la traducción de la estructura fotográfica en estructura verbal. Ahora bien, esa imagen-código expresa una mezcla: recuerda al código deseante que mezcla todos los códigos en un deslizamiento rápido (Deleuze y Guattari, 2004: 23): mezcla deseante que, en nuestro caso, conlleva un "cambio de código" más allá de los definidos por el poder hegemónico expresado en los medios televisivos.



Figura 18. La imagen-código con síntesis de lo visual y lo verbal aplicada al líder indígena Leónidas Iza

#### XVII. Imagen-cómic

Ya terminando con nuestra taxonomía de las imágenes del videoactivismo, vamos a proponer dos últimas categorías ligadas a la interconexión del video, la fotografía y el cine con otras disciplinas, en este caso, el cómic y la poesía. Respecto a la imagen-cómic, hay que decir que bien podríamos haber utilizado un concepto más ligado a lo estético, como el de imagen-marco, o quizá otro más político, como el de imagenencierro. Ahora bien, antes de explicar de qué modo la imagencómic se vincula con la imagen-marco y con la imagen-encierro, hay que describir, siguiera brevemente, la aportación de Alberto Lincango al documental experimental Fragmentos por venir. La obra de Lincango es un video-cómic que muestra Paro Nacional de Ecuador imágenes del -sobre todo manifestantes perseguidos por la policía- intervenidas con encuadres de viñetas y con bocadillos de onomatopeyas propias de las caricaturas (fig. 19).



Figura 19. La imagen-cómic como marco y encierro del cuerpo y la voz de los manifestantes

De este modo, el marco de la viñeta es la forma estética que determina el encierro del cuerpo y de la voz de los manifestantes, esto es, que representa lo que no podemos ver: la inversión de lo que sí nos dejan ver en los medios de comunicación. Pascal Bonitzer (2007: 17) llama marco-límite a demarcación material de la imagen que regula dimensiones, las proporciones y la composición. En nuestro caso, el encierro del marco-límite de las tiras blancas del cómic es lo que facilita la composición de las escenas de violencia policial. Una imagen-marco cuyo encierro estético tiene su contraparte política en una imagen-encierro. Los manifestantes, sus protestas, sus reivindicaciones están encerradas, son perseguidas y silenciadas por los medios dominantes. Por tanto, hay un encierro más allá de la prisión, un encierro semiótico y simbólico. Señala Michel Foucault que "la prisión no ha funcionado jamás sin cierto suplemento punitivo que concierne realmente al cuerpo" (2000: 17). Es decir, la imagen-cómic, en tanto imagen-marco e imagenencierro, supone un control y un dominio sobre la voz y el cuerpo del pueblo.

#### XVIII. Imagen-poema

En su pieza para Fragmentos por venir, Gaby Carrión vuelve sobre un poema escrito por ella misma durante el mes de octubre de 2019: un poema que plasma una crítica al regionalismo, el racismo, los saqueos y la represión policial y que se compone con las imágenes de los manifestantes. El poema, que suena a lo largo de toda la pieza, es el siguiente:

A los uniformes, botas, cascos, armas y toletes

lo llamamos represión.

Llega una madre con su hijo

y no puede amamantarlo, pues la primera bomba lacrimógena

cae en medio del descanso. ¡Son las chapas!, se grita al Estado y duele porque hay ancianos heridos y refugiados hambre, frío y gritos desesperados. Y entonces alguien pierde a su niño alguien pierde a su madre alquien pierde a su padre la sangre, el gas y el vómito se condesan en sollozos que no van a ninguna parte. Al mismo tiempo algunos se olvidan de dónde vienen y otros miran hacia otro lado pero unidos gritaremos nos robaron el fuego nos robaron el agua nos robaron la tierra pero nuestro coraje nuestro coraje nadie podrá robarlo jamás.



Figura 20. La imagen-poema como desborramiento de los rostros de los manifestantes del Paro Nacional

La imagen-poema supone una inversión de la imagenborramiento, ya que visibiliza una imagen-desborramiento que

nace de las imágenes de rostros de manifestantes manchados con pintura negra que, a cada golpe de verso, se desvanece (fig. 20). Ahora bien, ambas imágenes, a pesar de las diferencias estéticas, tienen la misma funcionalidad crítica. imagen-borramiento consistía en tachar los rótulos siluetas de los periodistas domesticados por los fácticos, esto es, el sistema de connotaciones del mensaje fotográfico; la imagen-desborramiento libera a los rostros información tachados y amordazados por los sistemas de dominantes.

### Conclusión

Para finalizar, creemos que es necesario hacer un breve apunte sobre las relaciones entre docencia, investigación, creación y política que se establecen en el trabajo realizado con los estudiantes. Creemos que la docencia debe ser un territorio para implementar nuevas pedagogías críticas frente al extremo instrumentalismo y adocenamiento de las pedagogías neoliberales implementadas a nivel mundial. Por ello, en las asignaturas de Investigación en cine y de Filosofía y cine tomamos la decisión de hacer del aula un espacio para la reflexión crítica en torno los acontecimientos acaecidos recientemente en Ecuador. Es ahí, en el aula, donde comenzamos una investigación sobre las posibilidades de intervención estético-políticas de los archivos del Paro Nacional a través de una serie de directrices conceptuales que desembocan en la creación del documental y que, posteriormente, permitido pensar los acontecimientos políticos desde perspectiva crítica y emancipadora.

Por ello, tras la creación del documental experimental y colectivo *Fragmentos por venir*, decidimos realizar, como último proceso, una taxonomía de los conceptos de imagen que

allá se plasmaban. A la hora de exponer dichos conceptos de imagen, consideramos que había que adoptar una formulación sincrónica y sistemática, sin tener en cuenta el orden narrativo del documental. De este modo, la taxonomía organiza los conceptos según los siguientes ejes: 1) intervenciones visuales: imagen-glitch, imagen-temporalidad, imagen-borramiento, imagen-garabato, imagen-exploración imagen-apertura; 2) intervenciones en las relaciones entre imagen-diferencia, imagen-parpadeo, superposición e imagen-fragmentación; 3) intervenciones en las relaciones entre imagen y sonido: imagen-disparo, imagen psicofónica e imagen-deconstrucción; 4) intervenciones en las relaciones entre imagen y texto: imagen-montaje, escritura e imagen-código; 5) intervenciones У transdisciplinares: imagen-cómic e imagen-poema.

Con la presente taxonomía teníamos la pretensión de continuar y ampliar los conceptos cinematográficos propuestos por Gilles Deleuze en sus obras La imagen-movimiento y La imagen-tiempo. Esta ampliación categorial es parte de un proyecto de largo alcance y aliento que iniciamos en la tesis doctoral Entre la filosofía de Gilles Deleuze y el cine de Jean-Luc Godard. Introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos (2011) y que hemos continuado en el ámbito del cine expandido (Bouhaben, 2019) y del cineensayo (Bouhaben, 2017).

En suma, el presente trabajo pretende establecer un vínculo transversal entre la filosofía, la política y la imagen siguiendo aquella idea formulada por Deleuze en su conferencia "¿Qué es un acto de creación?": dado que todas las disciplinas tienen en común el trabajo de las ideas, todas ellas son, de algún modo, lo mismo: la filosofía, el arte, la política, la pintura, el cine y la ciencia.

### Bibliografía

- Alcalá Mellado, José Ramón (2014), "La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación", en *Icono 14. Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 12, 113-140.
- Barthes, Roland (1986), Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces, traducción del francés de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, primera edición: 1982.
- Benjamin, Walter (1989), La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en Discursos interrumpidos I, traducción de Jesús Aguirre, Barcelona, Taurus, 15-57, primera edición: 1973.
- Bonitzer, Pascal (2007), Desencuadres: cine y pintura, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2020), "Prácticas de videoactivismo estudiantil. El papel de los estudiantes de cine de la Universidad de las Artes en las movilizaciones del Paro Nacional de Ecuador (2019)", en Cinémas d'Amérique Latine, 28, 19-35.
- (2019), "Devenires de la instalación fílmica en Andrés Denegri", en *La Fuga*, 22 (en línea).
- (2017), "Cine-ensayo y holocausto. Políticas estéticas en Resnais, Godard y Farocki", en La belleza múltiple, L. Álvarez y L. López Farjeat (eds.), Barcelona, Bellaterra.
- (2014), "Santiago Álvarez y el cine-ensayo", en Toma Uno, 3, 145-161.

- (2013), "Las formas de la enunciación colectiva en Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard, 1974)", en Cine documental, 7, 46-78 (en línea).
- (2011), Entre la filosofía de Deleuze y el cine de Godard: introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Brakhage, Stan (2004), "Entrevista con Bruce Jenkins", en *Stan Brakhage*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bresson, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, traducción del francés de Saúl Yurkiévich, Madrid, Ardora Ediciones, primera edición: 1975.
- Català, Josep Maria (2004), "Formas de la visión compleja. Genealogía, historia y estética de la multipantalla", en Archivos de la Filmoteca, 48, 76-101.
- Chion, Michel (1999), *El sonido*, traducción del francés de Enrique Folch, Barcelona, Paidós, primera edición: 1998.
- (1993) La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, traducción del francés de Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, primera edición: 1990.
- Cruz Henriques, N. A. (2005), A Multimedia Production System

  Using Evolutionary Computation, tesis de doctorado, New

  University of Lisbon.
- Deleuze, Gilles (2000), *Lógica de la sensación*, traducción del francés de Ernesto Hernández, Madrid, Arena, primera edición: 1984.
- (1987), La imagen-tiempo, traducción del francés de Joaquím Jordá, Barcelona, Paidós, primera edición: 1985.

- (1984), La imagen-movimiento, traducción del francés de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, primera edición: 1983.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (2004), El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia, traducción del francés de Francisco Monge, Barcelona, Paidós, primera edición: 1972.
- Derrida, Jacques (1978), *De la gramatología*, traducción del francés de Ó. del Barco y C. Ceretti, Barcelona, Siglo XXI, primera edición: 1971.
- Ernst, Max (1982), *Escrituras*, traducción de P. Gimferrer y A. Sargatal, Barcelona, Poligráfica, primera edición: 1982.
- Foucault, Michel (2000), Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión, traducción del francés de Aurelio Garzón, Barcelona, Siglo XXI, primera edición: 1976.
- Genette, Gérard (1989), Figuras III, traducción del francés de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, primera edición: 1971.
- Kierkegaard, Søren (2009), *La repetición*, traducción del danés de D. Gutiérrez Rivero y J. del Palacio, Madrid, Alianza Editorial, primera edición: 1843.
- Mbembe, Achille (2011), Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto, traducción del francés de Elizabeth Falomir, Barcelona, Melusina, primera edición: 1999.
- Sontag, Susan (2002), *Estilos radicales*, traducción del inglés de Eduardo Goligorsky, Madrid, Suma de Letras, primera edición: 1969.
- Verón, Eliseo (2002), Construir el acontecimiento, Barcelona, Gedisa.

### Filmografía

Álvarez, Santiago (1969), 79 primaveras, ICAIC (Cuba), 24 min.

- (1965), Now!, ICAIC (Cuba), 5 min.

Bouhaben, Miguel Alfonso, y estudiantes de cine de UARTES (2020), Fragmentos por venir (documental experimental), Universidad de las Artes (Ecuador), 17 min.

Godard, Jean-Luc (1974), *Ici et ailleurs*, Gaumont (Francia), 53 min.

#### Notas

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Tom Phillips, "An explotion of protest, a howl of rage - but not a Latin American spring", en *The Guardian*, 24 de octubre de 2019 (en línea); Miriam Salgado, "Una ola de protestas histórica en Latinoamérica: ¿qué está pasando y por qué ahora?", en *Público*, 10 de diciembre de 2019 (en línea); CNN Español, "¿Primavera latinoamericana? 2019, un año de protestas en la región", 22 de noviembre de 2019 (en línea).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Véase "Datos imprecisos y contradictorios en informes que citan muertes en el paro en Ecuador", en *El Universo*, 20 de febrero de 2020 (en línea).

 $<sup>^3</sup>$  Véase el video "Leónidas Iza le da paliza y con argumentos a asambleísta" (MemoTV, en línea).