



FLACSO
2022

IMÁGENES DOCUMENTALES DE LA PROTESTA SOCIAL EN LATINOAMÉRICA: MOVIMIENTO, CUERPO Y PERFORMATIVIDAD.

PhD. Juan Carlos Arias

Profesor Titular, Politécnico Grancolombiano.

Bogotá, Colombia

Eje temático 07: Comunicación, Ciudadanía y Poder

V Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales. *“Democracia, justicia e igualdad”*

FLACSO URUGUAY. www.flacso.edu.uy. Teléf.: 598 2481 745. Email: secretaria@flacso.edu.uy



Resumen

El estallido de protestas sociales alrededor del mundo en la última década ha generado una inmensa multiplicidad de imágenes que circulan ampliamente a través de medios formales e informales. Como afirma Natalie Fenton, la protesta y sus imágenes ya no pueden pensarse por separado, pues dicha circulación global ha sido parte central para el surgimiento de muchos de estos movimientos. Ahora bien, a pesar de las singularidades históricas de cada protesta, las imágenes de ellas parecen apelar a un mismo modo de ver. En cierto punto, incluso, parecen ser intercambiables entre sí. ¿Protestamos igual en todo el mundo? ¿Producimos el mismo tipo de imágenes de las protestas? ¿Hemos construido códigos de aparición de los movimientos sociales que terminan por componer una imagen familiar de ellos, una imagen esperada que, paradójicamente, los invisibiliza en su efectividad política en tanto los convierte en parte de las actualidades que consumimos cotidianamente? Ante la urgencia de estas expresiones sociales, y la multiplicación de sus imágenes, esta ponencia se pregunta cómo documentar audiovisualmente los movimientos sociales. A través del análisis de imágenes de distinta naturaleza (documentales, notas periodísticas, videos de YouTube), esta ponencia indaga cómo representamos la comunidad de cuerpos que se toman el espacio público para protestar. Comprendemos la imagen como una práctica que da forma a lo real, y no como un conjunto de obras terminadas que registran acontecimientos reales. Así, la ponencia muestra cómo los modos en que producimos imágenes de las protestas revelan cómo comprendemos la acción misma de la protesta social. Proponemos la necesidad de entender la imagen como una práctica colectiva que piensa performativamente (no solo racionalmente) nuestras formas de comprensión de la acción política pública. Esta ponencia es resultado del proyecto de investigación “Imágenes de la violencia” del Politécnico Granacolombiano de Bogotá.

Palabras claves: Protesta social, audiovisual, Latinoamérica, performatividad



Introducción

En octubre de 2018 estudiantes de toda Colombia se unieron para protestar contra el presupuesto de las Universidades públicas del país. Desde 1992, el presupuesto de las universidades públicas no había aumentado, a pesar de que el ingreso de estudiantes se había incrementado en un 130%. De acuerdo con fuentes oficiales, las universidades públicas tenían, para ese momento, un déficit de más de 5 millones de dólares. Dadas estas condiciones, los estudiantes demandaban un aumento presupuestal de 1.5 millones. Después de más de dos meses de manifestaciones públicas masivas, el gobierno aceptó incrementar el presupuesto de educación. Durante las manifestaciones, los medios masivos y las redes sociales reprodujeron cientos de imágenes de las protestas, creando distintas narrativas alrededor de las mismas. Para mí, esas eran imágenes ya conocidas, imágenes que ya había visto circular, no sólo de otros momentos en la historia reciente de Colombia, sino de muchos otros acontecimientos alrededor del mundo.

Gran parte de las protestas de 2018 ocurrieron a pocas calles de mi apartamento en Bogotá. Desde el principio tuve la idea de sumarme a ellas y registrarlas con mi cámara. Sin embargo, debo confesar que no lo hice. No supe cómo grabarlas, cómo moverme dentro de ellas teniendo una cámara en la mano. En ese momento, no logré descifrar qué tipo de imágenes debía producir, más allá de los cientos de videos que ya estaban disponibles en Internet. ¿Debía grabar ese acontecimiento de un modo diferente? ¿Qué significaba “diferente” en ese contexto? ¿O era esa una de esas raras ocasiones en las que todas las imágenes debían verse iguales? Para mí, en ese momento y aún hoy, estas preguntas condensan una inquietud práctica y no solo un interés puramente teórico: ¿cómo documentar los movimientos sociales a través de imágenes, bien sea de seguimientos documentales o de puestas en escena de ficción? ¿Cómo



FLACSO 2022

damos cuenta audiovisualmente de la comunidad de cuerpos que se toman el espacio público para protestar, exigir, transformar?

A pesar de las singularidades históricas de cada marcha, de cada protesta, las imágenes que dan cuenta de ellas parecen apelar a un mismo modo de ver. En cierto punto, parecen ser intercambiables entre sí o incluso reproducibles. No es raro escuchar, por ejemplo, que algunos medios o usuarios de redes utilizan imágenes de otras protestas en momentos y lugares diferentes para manipular las narraciones de lo que ocurre en el presente en un contexto específico. ¿Qué implica que sea posible usar imágenes de protestas en contextos distintos a aquellos en que fueron registradas? ¿Protestamos igual en cualquier parte del mundo? O, más bien, ¿producimos el mismo tipo de imágenes y representaciones de las protestas? ¿Cuál es el problema de reproducir las manifestaciones sociales a través de códigos audiovisuales preestablecidos?

Georges Didi-Huberman (2014) ha acuñado un importante concepto para describir las prácticas de invisibilización de los pueblos contemporáneos: sobreexposición. Didi-Huberman señala cómo, en nuestra época, la invisibilización no funciona solamente a través de procedimientos negativos de sustracción y borrado, como la censura. Nuestra época ha creado una forma de invisibilizar al otro quizás más perversa: el exceso espectacular de las representaciones. En sus propias palabras, Didi-Huberman afirma que “los pueblos están expuestos a desaparecer porque están subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (2014, 14). Este exceso, cabe aclarar, no es un asunto de cantidad. No se pueden tener demasiadas imágenes de la pobreza, por ejemplo. El problema es de sobrecodificación: ciertas representaciones son repetidas y amplificadas dentro de ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellas algo de verdad. Es decir, nos hemos acostumbrado a que el otro aparezca de un modo particular. No a



FLACSO 2022

que aparezca con el mismo contenido siempre, sino a que su imagen adquiriera cierta forma que nos resulta familiar. Ese modo del aparecer es la condición para que lo percibamos legítimamente como ese otro y confiemos en la veracidad de su imagen. Si un hambriento, por ejemplo, no aparece como un hambriento debe aparecer, entonces no confiamos en su imagen y, por lo tanto, no lo legitimamos como hambriento.

¿Puede ocurrir algo similar en el caso de la protesta social? ¿Hemos construido códigos de aparición de los movimientos sociales que terminan por componer una imagen familiar de ellos, una imagen esperada que, paradójicamente, los invisibiliza en su efectividad política en tanto los convierte en parte del panorama de actualidades que consumimos cotidianamente?

Responder esta serie de preguntas implica un importante desplazamiento respecto al modo como normalmente abordamos las imágenes. La mayoría de los análisis de las imágenes de las protestas se concentran en sus contenidos o, en algunos casos, en sus modos de circulación. Pocos dan cuenta de los modos concretos en que fueron creados. Es necesario preguntarnos por la imagen como una práctica, y no simplemente como un conjunto de obras terminadas que representan acontecimientos reales. Como una práctica que da forma a lo real, y no sólo lo registra o representa. Es decir, los modos en que producimos imágenes de las protestas revelan el modo como comprendemos la acción misma de la protesta social. Aunque sea importante usar la imagen para hacer una historia de los movimientos sociales, también es importante pensar la imagen en sí misma, pensar la protesta desde sus modos de aparición y no como algo externo a ellos. Me interesa, entonces, comprender la imagen como una práctica colectiva que piensa performativamente (no solo racionalmente) nuestras formas de comprensión de la acción política pública.



FLACSO 2022

Al enfocarnos en el problema de la performatividad, es posible ofrecer una aproximación diferente a la pregunta por los contenidos narrativos o ideológicos de las imágenes. La pregunta por la performatividad dirige la atención hacia los cuerpos, a su modo de aparición tanto en el espacio público como en el espacio de la imagen audiovisual. ¿Cómo aparecen los cuerpos que protestan en el espacio del encuadre? ¿Cómo se mueven en él? ¿Cómo se mueve o se detiene la cámara respecto a esos cuerpos? ¿Qué papel asume el cuerpo que filma respecto a los cuerpos filmados en el espacio material?

André Lepecki (2013) propone distinguir dos tipos de movimiento en el espacio público que nos pueden ser útiles para nuestro propósito: uno codificado, familiar, que se repite invariablemente en distintos momentos y lugares; y otro que, por el contrario, rompe la normalidad, cuestiona el código e implica la liberación de los cuerpos. El primer tipo de movimiento lo identifica con la función de la policía:

Más o menos persistentemente, más o menos violentamente, en donde sea que la protesta política se ponga en marcha, la policía aparece para romper la iniciativa y para determinar caminos ‘adecuados’ para los manifestantes. Ante una manifestación, la policía funciona primero que nada como un controlador del movimiento. Impone bloqueos, contiene o canaliza a los manifestantes, dispersa a las masas y a veces literalmente levanta y arrastra cuerpo. Tanto coreográfica como conceptualmente, la policía puede ser entonces definida como aquello que, mediante sus habilidades y presencia física, determina el espacio de circulación y asegura que ‘todo el mundo esté en el lugar permitido’. (Lepecki 2013, s.p.)

No debe pensarse, sin embargo, que el concepto de coreopolicía apunta a una especie de represión exterior que define los modos del movimiento de los cuerpos que protestan. La noción de “policía”, como en el pensamiento de Jacques Rancière (2010), no se refiere simplemente a la institución policial, sino a todo cuerpo social que cumpla la función de mantener un reparto de lo sensible ya dado. Lo importante de la noción de coreopolicía es que muestra la introspección del control diagnosticada por Gilles Deleuze (1996) en su reflexión sobre las sociedades contemporáneas: la



FLACSO 2022

multitud no necesita de la represión policial directa para moverse dentro de lo permitido, para reproducir las formas de la acción que se han determinado como adecuadas para la protesta legítima.

Todos hemos experimentado esta máquina abstracta que se materializa en cuerpos colectivos y movimientos concretos. Las marchas de protesta cada vez están más reguladas. Sus recorridos son definidos de antemano con la policía local, y cada vez aparecen más voces que piden protestar “pacíficamente” para no interrumpir el flujo cotidiano de la ciudad, o para no dañar “innecesariamente” los bienes públicos o privados. Algo similar pasa con las imágenes de las protestas sociales, y aquí radica mi propuesta reflexiva: hay un código familiar en estas imágenes, definido no solamente por el lenguaje audiovisual desde el que están compuestas, sino por el lugar performativo que asume la cámara respecto a las acciones que registra.

El 9 de septiembre de 2020 la televisión colombiana reportaba una intensa jornada de protestas en las calles de Bogotá. La noche anterior, algunos miembros de la Policía Nacional habían asesinado al ciudadano Javier Ordoñez por uso desmedido de la fuerza en un procedimiento de detención policial. Al conocerse la noticia al día siguiente, una multitud de personas inundó las calles para protestar contra la violencia policial. Algunas estaciones de policía fueron quemadas y destruidas en una clara manifestación de impotencia y rabia. Uno de los noticieros que cubrió más activamente las protestas mostró en una transmisión en directo lo que ocurría cerca de la estación de policía donde había sido conducido Javier la noche anterior, y de donde salió gravemente herido hacia el hospital donde finalmente falleció. La imagen mostraba un enfrentamiento entre la policía y un grupo de personas que protestaban. El periodista narraba en vivo, mientras la cámara se ubicaba del lado de la policía, detrás de ellos y desde ahí, mostraba a los que protestan. La cámara no se desplaza de su lugar. Usa el zoom para enfocar a los que el periodista llama “vándalos”. El estatismo de la cámara coincide con la quietud de los policías que miran



FLACSO 2022

pasivos el movimiento frente a ellos. A pesar de que la imagen ha escogido un lugar desde el cual muestra y narra los hechos, la retórica de la narración es la de la neutralidad.

No solo es importante el contenido de las imágenes o sus modos de composición (en el encuadre o en el montaje), sino el modo como son producidas, la materialidad-corporalidad del dispositivo.

¿Cómo se mueve la cámara, el cuerpo-cámara, respecto a una protesta colectiva? ¿Está dentro?

¿Mira desde fuera? ¿Cómo está “dentro” y cómo construye un “afuera”? Podríamos pensar que, si las imágenes de protestas que producimos entran, en su gran mayoría, dentro de códigos familiares, es porque el cuerpo-cámara se mueve de un modo coreografiado respecto a las acciones de protesta, al igual que se mueven los cuerpos que marchan cuando se adaptan a los espacios designados para ello. El cuerpo-cámara ha interiorizado un modo codificado de ubicarse y moverse en el espacio público y, por lo tanto, un modo de disponer a los otros cuerpos dentro del encuadre. La imagen, en tanto práctica, funciona como una máquina policiva.

En contraposición a la coreopolicia, Lepecki se pregunta por la posibilidad de pensar una coreopolítica, un tipo de movimiento que “requiere una redistribución y reinención de los cuerpos, afectos, sentidos mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo sentido (significado y dirección) es el espacio experimental de la libertad” (2013, s.p.). Siguiendo los conceptos de Rancière (2010), la política se opondría a la policía en tanto transforma (y no solo administra) la repartición de lo común, los espacios de circulación y aparición de los sujetos. La coreopolítica designa, entonces, la posibilidad de un movimiento que reclama espacios para la movilidad, que transforma los espacios de



FLACSO 2022

movilidad en espacios de libertad. Para el tema que nos interesa, la pregunta no es solamente cómo movernos políticamente, sino cómo registrar audiovisualmente esos movimientos. Dicho de otro modo, no se trata de cómo filmar la acción política, sino de cómo pensar la posibilidad de filmar políticamente la acción social. Cómo pensar, desde la práctica, la imagen como un dispositivo coreopolítico.

El video de las protestas en Bogotá, transmitido en el noticiero de televisión, contrastaba radicalmente con los múltiples videos de usuarios de las redes sociales que transmitían en directo durante las manifestaciones. La gran mayoría de ellos fueron hechos con teléfonos celulares. Sus autores se movían entre los manifestantes y narraban en tiempo real lo que encontraban, casi como descubrimientos inesperados: “¡véalo como dispara! ¡Ojo ahí!”, dice uno de los improvisados camarógrafos, advirtiendo a otros manifestantes de que la policía les está disparando. La imagen, en formato vertical, es mucho más caótica, menos legible para el espectador, si se compara con las imágenes del noticiero que aún buscan limpieza y claridad. La cámara descubre más que registra, se mueve permanentemente, lista para acercarse o alejarse, dependiendo del peligro. Mira hacia abajo, al piso. Vuelve a mirar al frente, y mira de repente hacia atrás. Es un cuerpo que tiembla, que está atento a la acción, que corre de repente, que se detiene y vuelve a observar. En la mayoría de los casos no queda registro de estos videos. Son transmitidos por redes sociales, y circulan por unos días después del acontecimiento. Con el tiempo, desaparecen entre los millones de publicaciones en redes. Hoy, al buscar videos de las protestas de 2018 aparecen videos de los grandes medios de comunicación, todos ellos grabados y editados con códigos audiovisuales muy similares. La memoria audiovisual de la protesta se codifica fácilmente.

La transmisión en vivo se convierte en un elemento fundamental. Vale la pena preguntarse, sin embargo, qué diferencia el ‘en vivo’ del video



FLACSO 2022

activismo del ‘en vivo’ de la televisión. Mientras el periodista televisivo enuncia en una voz que todos reconocemos, en un tono que inmediatamente nos remite a los códigos del informativo, la voz del video activismo improvisa, titubea, balbucea. No es imparcial ni quiere aparentar serlo. No quiere parecer limpia, impecable. Está “sucio” de entrada. Es voz, pero también ruido. Es consigna, pero también grito. Respira, se agota, guarda silencio. La imagen coreopolítica solo puede comprenderse por contraste con aquellas imágenes de los medios masivos y su modo de representar la protesta. Frente a la imagen que se muestra “objetiva”, la imagen activista se convierte en sujeto, en cuerpo singular. Frente a la imagen que abstrae y produce la sensación de una masa informe, la imagen activista da una voz singular, un relato propio, un modo de moverse en el espacio. Frente a la manipulación de las imágenes a través del montaje, la imagen activista ofrece el live, la transmisión en directo, con su improvisación, con su duración excesiva.

Un ejemplo más. En abril de 2021, se hizo viral en Colombia un video de tres mujeres trans que bailaban en las estaciones del sistema de transporte público de Bogotá como muestra de apoyo a las protestas masivas que se desarrollaban simultáneamente en la ciudad. Unos días después, Piiciiss, Neni Nova y Axis bailaron voguing frente a policías y marchistas en la Plaza de Bolívar, símbolo del poder político del país. Piiciiss publicó uno de los muchos videos que registraron la acción en su cuenta de Instagram, presentándolo de este modo:

Porque también es importante mostrar lo real, lo que nos inspira y nos moviliza. Aquí les comparto este video. Sin filtros, sin adornos, sin efectos. Esto es Real. Esta es la Realidad. Esta es nuestra Realidad. Resistiendo, buscando cambios, luchando por ellos. Enfrentándonos a nuestros miedos, a los prejuicios, a la violencia y al odio. Por nuestro país, por nuestro mundo, por nuestras familias. Las personas LGBTQI no tenemos más miedo... Empoderadas, entaconadas y sin miedo.

El video muestra claramente cómo las tres mujeres ocupan un espacio que ha sido ocupado por la policía antidisturbios sobre las escalinatas de unos



FLACSO 2022

de los edificios de gobierno que, en este caso, funciona como una especie de escenario. Los manifestantes han sido ubicados abajo, detrás de vallas de contención. Los policías vigilan desde arriba, protegiendo con sus escudos los edificios que están detrás de ellos. Las mujeres empiezan a bailar entre los edificios y la policía. Inmediatamente, los oficiales las rodean, se protegen con sus escudos. Algunos de ellos se dirigen directamente a las cámaras que registran la acción intentando mantenerlas a raya, en el lugar designado. Las mujeres se mueven libremente, bailan entre los policías. Un camarógrafo rompe la frontera y se mueve con ellas, mientras un oficial intenta que el resto de cámaras no sigan sus pasos. “Es que están invadiendo”, se alcanza a escuchar. Y de repente, la cámara se atreve a pasar también el borde. Se mueve con ellas, las rodea, gira, muestra a la multitud. Otras cámaras se suman y se acercan cada vez más. Ninguna se queda quieta. Persiguen la acción, hasta que la policía decide reinstaurar el orden y mostrarle a cada uno el lugar correcto que deben ocupar. El *voguing* obliga a la imagen a moverse de otro modo. Cambia la configuración del espacio. La cámara que registra se convierte en un cuerpo que participa.

La primera persona resulta un elemento fundamental en estos videos. Una cámara que se vuelve cuerpo, en lugar de abstraerse para registrar. No hay realizador y sujetos filmados. El que filma está en la situación real. Hace parte de un cuerpo colectivo desjerarquizado. No hay diferencia entre protestar y grabar (el cine indígena lo sabe bien, como ocurre en películas como *Resistencia en la línea negra*).

Obviamente no hay una fórmula que resuelva el interrogante de cómo pensar la imagen como dispositivo coreopolítico y no coreopolicivo. Considero, como conclusión de esta ponencia, que hay dos aspectos centrales para seguir pensando el problema (pues habrá que seguir pensándolo permanentemente): primero, entender la imagen como una



FLACSO 2022

práctica, y no como un resultado. Y segundo, la posibilidad de pensar esa práctica desde la performatividad del cuerpo-cámara.

Referencias bibliográficas

Deleuze, Gilles (1996), “Post-scriptum a las sociedades de control”, en *Conversaciones*, Valencia:Pre-Textos, pp. 277-286.

Didi-Huberman, George (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Lepecki, André (2013), “Choreoplice and Choreopolitics: or the task of the dancer”, en *TDR*, Vol. 57, No. 4, pp. 13-27.

Rancière, Jacques (2010), *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Nueva York: Continuum.