

La digitalización de la protesta. Imagen-simultaneidad, imagen-continuidad e imagen-memoria en el Paro Nacional del Ecuador

The digitization of the protest. Image-simultaneity, image-continuity, and image-memory in the National Strike of Ecuador

A digitalização do protesto. Imagem-simultânea, imagem-continuidade e imagem-memória na Greve Nacional do Equador

Miguel Alfonso Bouhaben^{1*} 

¹ Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, España

* Investigador del Proyecto de Investigación Mediaclastia e imagamaquia. Visualidades disruptivas y subalternas en el videoactivismo, el cine experimental y el net-art dentro del marco de los Contratos María Zambrano para la Atracción de Talento Internacional. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido: 24/11/2021; Revisado: 11/03/2022; Aceptado: 04/07/2022; Publicado: 23/09/2022

Para citar este artículo: Alfonso Bouhaben, Miguel. (2022). La digitalización de la protesta. Imagen-simultaneidad, imagen-continuidad e imagen-memoria en el Paro Nacional del Ecuador. ICONO 14. *Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 20(2). <https://doi.org/10.7195/ri14.v20i2.1805>

Resumen



En el contexto de luchas sociales de la segunda década del siglo XXI, expresadas y desencadenadas desde las nuevas tecnologías de la comunicación, el Paro Nacional del Ecuador de octubre de 2019 supone un caso de interés para explorar los usos de las redes sociales por parte los movimientos ciudadanos e indígenas movilizados. La presente investigación tiene por objeto el análisis de las formas de producción y distribución digital de las imágenes de tres colectivos ecuatorianos durante el Paro Nacional del Ecuador: *Wambra*, medio comunitario digital; *Fluxus Foto*, colectivo de fotoperiodistas, y *Primera línea*, trabajo curatorial online. En la presente investigación se pueden identificar tres etapas. En la primera etapa se determinó un primer corpus con las principales estrategias activistas de creación y comunicación visual desarrolladas durante el Paro Nacional del Ecuador. En la segunda etapa se configuraron tres conceptos de imagen activista que hacen alusión a la praxis temporal y que se aplicaron al análisis de tres colectivos activistas digitales activos durante el Paro: la imagen-simultaneidad, la imagen-continuidad y la imagen-memoria. Finalmente, en la tercera y última etapa se establecieron cuatro modalidades categoriales que fueran de utilidad para analizar cada uno de los conceptos anteriores de imagen digital activista: Enunciación colectiva, Plurimedialidad, Apertura estructural y Conectividad. Estos conceptos nos han aportado dos conclusiones fundamentales: a) Hemos podido demostrar cómo el tiempo aporta una mayor capacidad para elegir y trabajar las imágenes; b) Cuanto más cerca está la imagen del presente de su producción, mayor número de visitas y reacciones.

Palabras clave: comunicación digital; movimientos sociales; Primavera Latinoamericana; medios digitales comunitarios; fotoperiodismo digital; curaduría digital

Abstract

In the context of social struggles of the second decade of the 21st century, expressed and unleashed from the new communication technologies, the Ecuadorian National Strike in October 2019 is a case of interest to explore the uses of social networks by the mobilized citizen and indigenous movements. The purpose of this research is to analyze the forms of digital production and distribution of the images of three Ecuadorian groups during the Ecuadorian National Strike: *Wambra*, digital community medium; *Fluxus Foto*, a collective of photojournalists, and *Primera Línea*, an online curatorial work. In the present investigation, three stages can be identified. In the first stage, a first corpus was determined with the main activist strategies of visual creation and communication developed during the National Strike of Ecuador. In the second stage, three activist image concepts were configured that allude to temporal praxis and that were applied to the analysis of three active digital activist collectives during the strike: the image-simultaneity, the image-continuity and the image-memory. Finally, in the third and final stage, four categorical modalities were established that were useful to analyze each of the previous concepts of activist digital image: Collective enunciation; Plurimediality, Structural openness and Connectivity. These concepts have given us two fundamental conclusions: a) We have been able to demonstrate how time provides a greater ability to choose and work with images; b) The closer the image is to the present of its production, the greater number of visits and reactions.

Keywords: digital communication; social movements; Latin American Spring; community digital media; digital photojournalism; digital curatorship

Resumo

No contexto das lutas sociais da segunda década do século XXI, expressas e desencadeadas pelas novas tecnologias de comunicação, a Greve Nacional do Equador em outubro de 2019 é um

caso de interesse para explorar os usos das redes sociais por parte do cidadão mobilizado e dos movimentos indígenas. O objetivo desta pesquisa é a análise das formas de produção e distribuição digital das imagens de três grupos equatorianos durante a Greve Nacional do Equador: Wambra, meio comunitário digital; Fluxus Foto, coletivo de fotojornalistas, e Primera Línea, curadoria online. Na presente investigação, três etapas podem ser identificadas. Na primeira etapa, foi definido um primeiro corpus com as principais estratégias ativistas de criação visual e comunicação desenvolvidas durante a Greve Nacional do Equador. Na segunda etapa, configuraram-se três conceitos de imagem ativista que aludem à práxis temporal e que foram aplicados à análise de três coletivos ativistas digitais ativos durante a greve: imagem-simultaneidade, imagem-continuidade e imagem-memória. Por fim, na terceira e última etapa, foram estabelecidas quatro modalidades categóricas úteis para analisar cada um dos conceitos anteriores de imagem digital ativista: Enunciação coletiva; Plurimedialidade, abertura estrutural e conectividade. Esses conceitos nos deram duas conclusões fundamentais: a) Pudemos demonstrar como o tempo proporciona uma maior capacidade de escolha e trabalho com imagens; b) Quanto mais próxima a imagem estiver do presente de sua produção, maior será o número de visitas e reações.

Palavras-chave: comunicação digital; movimentos sociais; Primavera latino-americana; mídia digital comunitária; fotojornalismo digital; curadoria digital

1. Introducción

Frente al discurso unidireccional y totalitario de las grandes corporaciones *mass media*, que construyen los acontecimientos en pro de sus intereses políticos y económicos, los movimientos sociales han apostado por configurar espacios de comunicación alternativa, que contrarrestan las omisiones y silenciamientos de los grandes medios. De este modo, los movimientos sociales, desde los márgenes, han logrado alterar la univocidad de la prensa, radio y televisión hegemónica por medio de la construcción de contradiscursos (Fraser, 1990) y contravisualidades (Mierzoeff, 2016).

Ahora bien, a la hora de visibilizar estos contradiscursos y estas contravisualidades las redes sociales son esenciales en la medida que posibilitan inéditas prácticas de reivindicación y promueven una mayor apertura, participación y horizontalidad en la toma de decisiones de los movimientos sociales (Carpentier, 2011; Obar et al., 2012). Y no solo esto, sino que los movimientos sociales que actúan en la red construyen y se apropian de estos medios digitales (Pauls et al., 2022). De hecho, las redes sociales se han convertido en una herramienta fundamental para la "Internet politic" (Chadwick et al., 2006), para la solidaridad y la co-implicación (Sierra, 2018), que resultaría incomprensible sin tener presente la emergencia de una juventud atravesada desde su nacimiento por las nuevas tecnologías: los denominados nativos digitales (Prensky, 2001). Igualmente, es importante tener presente las dificultades para valorar científicamente la "internet politic" en la medida en que los activistas están centrados en sus prácticas militantes y no muestran un excesivo interés por las investigaciones en ciencias sociales. De hecho, algunos militantes las consideran una suerte de "ciencia policial" (Hintz & Milan, 2010).

2. Marco referencial. Comunicación digital y política. De la primavera árabe a la primavera latinoamericana

La Primavera Árabe fue considerada por muchos el primer laboratorio donde las nuevas tecnologías tuvieron un papel transformador. Por primera vez en la historia, las protestas acontecían en tiempo real tanto en las plazas como en internet, lo que permitía una visibilidad global. En las revueltas de Túnez y Egipto, las redes sociales se inundaron de imágenes y vídeos de las protestas. Ahora bien, cada una de estas redes tenía su funcionalidad estratégica: “Facebook se usaba para programar las protestas, Twitter para coordinarlas y YouTube para contarle al mundo” (Manrique, 2011). Durante las movilizaciones Facebook fue una de las principales plataformas para convocar a la gente a salir a las calles de Egipto. Por su parte, Twitter informó a los usuarios egipcios de que habilitaba la posibilidad de traducir instantáneamente los mensajes del árabe al inglés, para facilitar el flujo de información (Morales Reyes, 2017). Así el éxito de la Primavera Árabe radica en la libre comunicación de las redes y, por este motivo, también ha sido denominada como “wikirrevolución” (Castells, 2011) y “twitterrevolución” (Rodríguez, 2011).

Meses después, el movimiento del 15M en España hizo uso de estrategias digitales similares. De hecho, el 15M nace de la indignación ciudadana al viralizarse en las redes sociales un vídeo del desalojo violento de los primeros ocupantes de la Puerta del Sol de Madrid el 15 de marzo de 2011. A partir de ese momento, el 15M utilizó las redes sociales como herramientas eficaces para la coordinación y la autoorganización y para la descentralización de la comunicación (Serrano, 2013; Monterde, 2013; Bouhaben, 2014). A partir del 15 de mayo de 2011 el uso de Facebook y Twitter aumentó de forma significativa. Facebook trascendió la intencionalidad de sus propietarios al ser reterritorializada por el movimiento en tanto herramienta de resistencia. Por su parte, el rol de Twitter estuvo definido por el uso de hashtags que rápidamente fueron *trending topic*: la etiqueta #acampadasol fue mencionada 1.892.511 veces y #spanishrevolution tuvo 1.584.871 menciones (Candón, 2013). Ahora bien, además de esta reapropiación y este uso disruptivo de las redes comerciales, el 15M encontró otras alternativas tecnológicas que tenían mayor potencia para reflejar los intereses de los movimientos sociales como la red de N-1, un proyecto de redes sociales “libres, seguras, federadas y autogestionadas” (Candón, 2013, p. 147)

En este contexto de luchas sociales de la segunda década del siglo XXI, expresadas y desencadenadas desde las nuevas tecnologías, el Paro Nacional del Ecuador de octubre de 2019 supone un caso de interés para explorar los usos de las redes sociales por parte los movimientos ciudadanos e indígenas movilizados. Frente a los medios tradicionales, como el diario *El comercio*, que ponía el foco en la violencia de los manifestantes y apenas nada decía de las muertes de manifestantes (Chavero, 2020) a la vez que configuraba una imagen cuasi-racista del indígena (Pérez, 2020); o como Teleamazonas y Ecuador TV, que por justificar las acciones del gobierno de Lenín Moreno llegaron a silenciar y manipular los acontecimientos (Bouhaben, 2020); las redes sociales se instituyeron en un medio legítimo

y fiable para informarse. En las redes, mayoritariamente, se apoyaba el Paro frente al discurso unidireccional de los medios tradicionales. Los propios ciudadanos se convertían en productores de información y registraban con sus celulares los acontecimientos que acto seguido difundían por las redes sociales. Pero, sobre todo, fueron los medios digitales comunitarios como *Wambra* quienes retransmitían en directo por Facebook lo que ocurría en las calles. Otros medios digitales como *GK* se hacían eco de la viralización de los hashtags del Paro: “Solo durante el primer día del Paro Nacional, el 3 de octubre de 2019, los principales hashtags relacionados con el Paro Nacional agrupaban más de 150 mil tweets. El último día, el 13 de octubre, los principales hashtags relacionados con la crisis superaban los 200 mil tweets” (Roa, 2019).

Enmarcado en este contexto, la presente investigación tiene por objeto el análisis de las formas de producción y distribución digital de las imágenes de tres colectivos ecuatorianos durante el Paro Nacional del Ecuador: *Wambra*, medio comunitario digital; *Fluxus Foto*, colectivo de fotoperiodistas que publican sus trabajos en sus redes sociales; y *Primera línea*, trabajo curatorial *online* realizado un año después con imágenes artísticas del Paro Nacional. En el caso de *Wambra* y *Fluxus Foto* se analizaron las publicaciones realizadas entre el inicio del Paro, el 2 de octubre; y el final, el 13 de octubre. En el caso de *Primera línea* se analizaron sus redes sociales teniendo presente ese mismo rango temporal, pero un año después. De este modo, a partir de estos tres casos, nos proponemos abordar las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo se construye la contravisualidad de los movimientos sociales en el Paro Nacional del Ecuador? ¿Cuáles son los usos temporales de la imagen activista digital en cada uno de los tres casos? ¿Qué diferencias existen en la praxis temporal de distribución de la imagen activista digital? ¿Qué conceptos subyacen a dichas praxis temporales? ¿Bajo qué modalidades categoriales se expresan estos conceptos de imagen activista digital en cada uno de los casos?

3. Metodología

Antes de dar cuenta de estas preguntas es preciso exponer e identificar cronológicamente tres etapas.

En la primera etapa se determinó un primer corpus con las principales estrategias activistas de creación y comunicación visual desarrolladas durante el Paro Nacional del Ecuador. Dado que el corpus de imágenes activistas era sumamente extenso —llegando a disponer de un total de 52 imágenes de diversos actores estético-políticos— se tomó la decisión de realizar una primera acotación. Para ello, se establecieron dos ejes categoriales, el eje individual/colectivo y el eje analógico/digital, que permitieron la organización y clasificación preliminar del material visual. El cruzamiento de ambos ejes establecía cuatro tipos de imágenes: individuales-analógicas, individuales-digitales, colectivas-analógicas y colectivas-digitales. De todas ellas, la última es la que nos resultó de mayor interés: las imágenes realizadas por colectivos en entornos digitales. Esta exploración del corpus de

las imágenes activistas, a partir de lo colectivo y lo digital, reveló un nuevo eje categorial: el eje *streaming*/memoria. Entre las imágenes colectivo-digitales seleccionadas algunas eran el resultado de la transmisión en directo de las movilizaciones, imágenes en tiempo presente, mientras que otras eran imágenes en pasado que los colectivos publicaban en sus redes sociales un tiempo después de haber sido realizadas. De este modo, las acciones de cada colectivo activista revelaban diferentes usos temporales de la imagen activista en el contexto de las movilizaciones del Paro Nacional del Ecuador (Tabla 1).

En la segunda etapa se configuraron tres conceptos de imagen activista que hacen alusión a la praxis temporal y que se aplicaron al análisis de tres colectivos activistas digitales activos durante el Paro: a) La imagen-simultaneidad como imagen activista en tiempo presente resultado del registro en vivo y en directo de las acciones del movimiento social. Esta práctica del *streaming*, común en el campo del ciberperiodismo, permite compartir noticias en tiempo real a través de plataformas digitales. Para dar cuenta de esta imagen-simultaneidad, vamos a analizar los procesos de producción y distribución de imágenes activistas del colectivo de comunicación comunitaria digital *Wambra*; b) La imagen-continuidad como imagen activista en presente continuo, que sirve para visibilizar y dar publicidad a las movilizaciones. Para valorar esta imagen-continuidad se explorará el trabajo de *Fluxus foto*, colectivo de fotógrafos documentales que registraron y distribuyeron, a través de sus redes sociales, las imágenes de las movilizaciones. A diferencia de *Wambra*, *Fluxus Foto* publicaba sus imágenes un día después de ser registradas, por lo que había un breve lapso temporal para hacer una pequeña selección de lo que se publicaba; c) La imagen-memoria es el último estrato temporal de la imagen activista: es la imagen en pasado resultado de la huella histórica de lo que fue el movimiento social. Para evaluar este tipo de imagen se explorará el trabajo de curaduría digital *Primera línea*, un trabajo curado por Ana Rosa Valdez, que propone construir una memoria del Paro Nacional Ecuador a través de la mirada de artistas, ilustradores, fotógrafos y documentalistas (Tabla 2).

En la tercera y última etapa se establecieron cuatro modalidades categoriales que fueran de utilidad para analizar cada uno de los conceptos anteriores de imagen digital activista. En esta etapa fueron claves las entrevistas con Vicho Gaibor, David Díaz Arcos, Karen Toro, Andrés Yépez y Josué Alarcón del colectivo *Fluxus Foto*; con Jorge Cano, director del colectivo de comunicación comunitaria *Wambra*; y con Ana Rosa Valdéz, curadora de *Primera Línea*. Asimismo, fue necesario abordar la variada y profusa bibliografía existente sobre los usos de las nuevas tecnologías por parte de los movimientos sociales. Los modos categoriales fueron: a) Enunciación colectiva. Este modo categorial permite valorar de qué modo estos colectivos asumen su rol activista a través de la acción colectiva. Estas imágenes activistas son el resultado de la heteroglosia (Bajtín, 1929/1993) y de la multiplicidad de voces (Deleuze & Guattari, 1980/2004; Bifo Berardi, 2017); b) Plurimedialidad. Este modo categorial hace alusión la pluralidad intertextual que nace del entrecruzamiento de diferentes disciplinas (Duguet, 2007; Brea, 2002); c) Apertura estructural. Esta modalidad alude al carácter abierto de las imágenes de las redes: imágenes no-clausuradas que continuamente se componen y recomponen y siempre susceptibles de ser remontadas

y releídas por otros usuarios de la red (Campanelli, 2011; Rovira, 2017); d) Conectividad. Permite medir las posibilidades interactivas de las imágenes en las redes. Navegar por las imágenes supone un acto de lectura no-lineal y rizomático (Deleuze & Guattari, 1980/2004) que posibilita forjar redes distribuidas libres (Barandiaran y Aguilera, 2015).

Tabla 1. Etapa 1. Definición preliminar del corpus a partir de la construcción de los ejes categoriales.

Ejes categoriales	Individual	Colectivo
Ejes categoriales		
Analógico	Individual/analógico	Colectivo/analógico
Digital	Individual/digital	Colectivo/digital

Fuente: elaboración propia.

Tabla 2. Etapa 2. Definición definitiva del corpus a partir de tres conceptos de imagen activista que hacen alusión a la praxis temporal.

Ejes categoriales	<i>Streaming</i>	Memoria
Conceptos		
Imagen-simultaneidad	Imagen activista en tiempo presente resultado del registro en vivo (<i>Wambra</i>)	
Imagen-continuidad		Imagen activista en presente continuo, que sirve para visibilizar y dar publicidad a las movilizaciones (<i>Fluxus Foto</i>)
Imagen-memoria		Imagen activista en pasado resultado de la huella histórica de lo que fue el movimiento social (<i>Primera Línea</i>)

Fuente: elaboración propia.

Tabla 3. Definición de los modos categoriales para analizar los tres conceptos de imagen activista según su praxis temporal.

Modos categoriales	Enunciación colectiva	Plurimedialidad	Apertura estructural	Conectividad
Conceptos				
Imagen-simultaneidad	Enunciación colectiva del movimiento social Enunciación colectiva del medio comunitario	Relación imagen-texto Relación imagen-audio	Reapropiación de la imagen como falso directo Reapropiación de la imagen como falsa identidad Reapropiación de la imagen como creación	Ubicar el acontecimiento para generar participación y conversación en directo
Imagen-continuidad	Modo colectivo de organización Modo colectivo de mirada	Relación imagen-texto en las entradas de Facebook Relación imagen-texto en las entradas de Medium	Praxis de la de intertextualidad que nace de la recombinação. Remontaje del colectivo <i>La Incre</i>	Conectividad con los usuarios Conectividad con otros colectivos
Imagen-memoria	Heteroglosia: trabajo con fotógrafos, ilustradores y artistas visuales y con la CONAIE.	Multiplicidad de imágenes de ilustradores, fotógrafos y documentalistas	Apertura de las imágenes compiladas Apertura del archivo online incompleto	Enciclopedia online hiperconectada: "museo instagrameable"

Fuente: elaboración propia.

4. Análisis y discusión de los resultados

4.1 *Wambra* y la imagen-simultaneidad

Wambra es un medio de comunicación comunitaria digital que ha trabajado 15 años en la comunicación popular y comunitaria en Ecuador. Es un colectivo cercano al movimiento indígena y a los derechos colectivos que viene de una tradición de transmitir las movilizaciones sociales. Todo ese acumulado de experiencias previas se plasma en la protesta de octubre.

Fundamentalmente, *Wambra* fue el medio digital más seguido en las coberturas en vivo de las movilizaciones. Estas coberturas en vivo, donde la imagen de los hechos se transmite por las redes sociales en tiempo real, es lo que nosotros hemos denominado imagen-simultaneidad. La imagen-simultaneidad, a pesar de tener una amplia gama de usos, desde las conferencias online a la videovigilancia, puede igualmente tener un uso activista. En el caso de *Wambra* nos encontramos con un medio digital que transmite en tiempo presente las protestas y posibilita la interacción con los activistas y ciudadanos que comentan la imagen en ese mismo momento (Figura 1). Esta inmediatez de la imagen guarda cierto nexo con lo que Gilles Deleuze (1987) denomina puntas de presente donde “nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de diferentes presentes distribuidos por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean imposibles” (p. 139). Aunque ambas imágenes se parecen en la plasmación de lo simultáneo, la imagen-simultaneidad apunta a la simultaneidad entre el registro de lo real y su distribución, mientras que la imagen puntas de presente alude a la simultaneidad de dos presentes ficticiales.

Figura 1. La imagen-simultaneidad. Transmisión de *Wambra* y comentarios en directo de los activistas y ciudadanos.



Fuente: Facebook de *Wambra*. <https://www.facebook.com/WambraEC/>

Veamos cómo funciona la imagen-simultaneidad que pone en práctica el medio comunitario *Wambra* a la luz de los cuatro modos que hemos definido en la metodología.

a) Enunciación colectiva. Para Deleuze & Guattari (1980/2004) la enunciación colectiva es un “conjunto de voces concordantes” (p. 134). En las prácticas de *Wambra* podemos encontrar estos mecanismos colectivos de enunciación en dos niveles:

1. Enunciación colectiva del movimiento social. El Paro Nacional del Ecuador es un ejemplo de cómo colectivos muy diversos, indígenas, evangelistas, estudiantiles, feministas o ecologistas trataron de establecer nexos y agendas comunes. Sin duda, esta convergencia de diversos colectivos compone una heteroglosia;
2. Enunciación colectiva del medio comunitario. De igual modo, *Wambra* es la suma de una multiplicidad de voces y miradas: al ser un medio comunitario incentiva “la participación de organizaciones sociales y colectivos (de derechos humanos, estudiantiles, animalistas, ecologistas, de pueblos y nacionales indígenas, afrodescendientes, feministas) que quieran proponer proyectos comunicaciones para la incidencia, principalmente, para el avance de derechos” (Cano, 2021). Este mecanismo de vinculación comunitario construye la enunciación colectiva de la imagen-simultaneidad que es colectiva en su producción, en su distribución y en su recepción.

b) Plurimedialidad. En las redes sociales de *Wambra* se pueden observar diversas relaciones plurimediales entre imagen, audio y texto (Brea, 2002; Scolari, 2013):

1. Relación imagen-texto de las entradas de Facebook. Este tipo de nexo imagen-texto se da siempre entre un texto corto y una sola imagen. Los textos siempre son una invitación a seguir en vivo las protestas del Paro Nacional y siempre están fuera de la imagen y, por ello, puede establecer con la imagen una relación contextual: “el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación” (Barthes, 1986, p. 24);

2. Relación imagen-audio en la transmisión en directo. En el registro de las movilizaciones que se transmitían en directo es habitual observar temblores y movimientos bruscos de la cámara, que priorizan la información por delante de la factura estética. Ahora bien, estas imágenes temblorosas en tiempo presente siempre son contextualizadas por los periodistas, que comentan los acontecimientos sostenidos en un trabajo previo y desprovisto de azar. Estos comentarios se plasman sobre unas imágenes que tienen tres características: son transmitidas en tiempo real, adoptan un movimiento dubitativo, son el resultado de un registro en una sola toma sin cortes. Estas características, sin duda, dan cuenta de la imagen-simultaneidad.

c) Apertura estructural. Como apunta Campanelli (2011) las imágenes en internet son abiertas y, por ende, siempre son susceptibles de ser remezcladas por otros usuarios de la red. Dicha apertura implica diferentes prácticas de apropiación de las imágenes. En el caso de *Wambra*, que ha producido y distribuido por las redes una gran cantidad de imágenes durante el Paro, son variados y diversos los modos de reapropiación:

1. Reapropiación de la imagen como falso directo. *Wambra* descubre que alguien que supuestamente estaba transmitiendo en vivo la protesta, “no estaba en ese momento en la protesta, sino que era un video nuestro de días anteriores, de una cuenta que estaba transmitiendo como que fuera real y de ese momento” (Cano, 2021)

2. Reapropiación de la imagen como falsa identidad. *Wambra* descubre que un año después del Paro de octubre apareció un medio que replicaba su imagen: “se llamaba *Wampra* y tomaba nuestra estética y nuestros colores. Luego de varias denuncias que hicimos, tuvieron que cambiar de nombre” (Cano, 2021);

3. Reapropiación de la imagen como creación. Puede haber casos donde la reapropiación sea legítima, como el caso del documental *Posdata*, de Juan Martín Cueva, que utiliza imágenes de *Wambra*: “El trabajo que hicimos con Juan Martín Cueva fue, inicialmente, un acercamiento en el que él quería las imágenes de la cobertura que realizamos para su documental, pero le propusimos hacer una producción conjunta. De todo nuestro material, él podía seleccionar y hacer curaduría” (Cano, 2021). El resultado, es un documental en forma de *collage* que relee las imágenes de archivo de *Wambra* en su conexión con imágenes personales en una suerte de reflexión ensayística sobre el levantamiento indígena de octubre de 2019. Nuevamente, estas posibilidades de reapropiación, sobre todo las dos primeras, están ligadas al poder político transmisor del presente de la imagen-simultaneidad.

d) Conectividad. Internet abre un nuevo espacio de conectividad que posibilita la existencia de “protestas de forma descentralizada y en cierta medida espontáneas,

sin el protagonismo que tradicionalmente han tenido las organizaciones formales clásicas como partidos y sindicatos” (Candón, 2013, p. 73). En el caso de *Wambra*, las transmisiones en línea permiten la conectividad “ubicar un hecho concreto para generar participación y conversación en ese momento (...) se incentiva a las personas a movilizarse, ya sea digital o presencialmente” (Cano, 2021). En el marco de nuestra investigación, *Wambra* es el estudio de caso que mayor conectividad genera debido, fundamentalmente, al número de seguidores de sus diferentes redes: Facebook: 102 mil seguidores; Instagram: 19 mil seguidores; Twitter: 8,3 mil seguidores y YouTube: 1,1 mil suscriptores. Además, *Wambra* ha producido y distribuido los videos más vistos durante las protestas: el *streaming* de 10 de octubre tuvo 548 mil visitas; el 14 de octubre tuvo 464 mil; y el de 11 de octubre tuvo 376 mil.

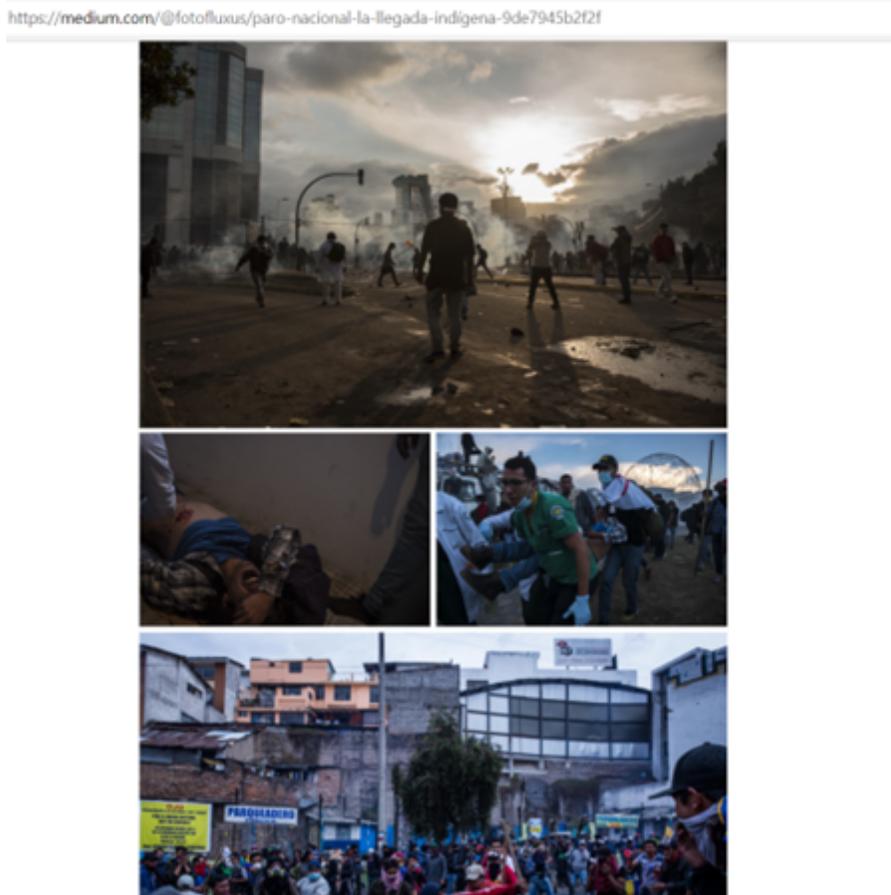
4.2 *Fluxus* foto y la imagen-continuidad

El colectivo *Fluxus Foto* se autodefine en su página de Facebook como “un colectivo formado por fotógrafos emergentes que buscan, en el quehacer fotográfico, acercarse a las diferentes realidades que nos rodea”. Su rol durante el Paro Nacional ha consistido en salir a las calles con el objeto de documentar las manifestaciones bajo la consigna de “informar sin ocultar”.

La mecánica de publicación del colectivo consiste en publicar las imágenes en las redes sociales, justamente, un día después de ser producidas. Este breve desfase temporal entre la producción y la distribución de la imagen es lo que hemos denominado imagen-continuidad: un tipo de imagen en presente continuo que tiene la finalidad de documentar, al día siguiente del registro, las movilizaciones. Ese tiempo de detención es fundamental, pues le permite al colectivo hacer una curaduría de las series de imágenes que se van a publicar en sus redes sociales (Figura 2). En ciertos aspectos, la imagen-continuidad guarda una relación con la imagen-recuerdo propuesta por Gilles Deleuze (1987) en su taxonomía del cine. Para el filósofo francés, la imagen-recuerdo es el resultado del vínculo que se establece entre una imagen actual en presente y una imagen virtual en pasado, esto es, un *flashback*. Por su parte, la imagen-continuidad establece un nexo entre la imagen registrado en el pasado y su publicación en el presente. Sobre estas cuestiones en torno a la temporalidad el colectivo no ha dejado de interrogarse. Sin duda, la imagen-continuidad tiene un lado pragmático, pues sirve para informar, visibilizar y movilizar en un momento concreto; y un lado hermenéutico, pues pasado el tiempo la imagen puede leerse de diferente modo: “las imágenes tienen un tiempo de validez *per se*, por el mismo hecho de haber sido tomada en determinado momento y finalmente, es un documento. Documento que sirve a otras personas, en otro tiempo y con otra lectura. De este modo, las fotos van ganando otros valores. El primer valor es la inmediatez. Estar ahí y apoyar los movimientos sociales: lo urgente. Luego se transforma y les queda lo importante: la referencia histórica” (Bouhaben, 2022, p. 246). Así, siguiendo la propia reflexión de *Fluxus Foto*, podemos definir la imagen-continuidad como una imagen-presente que se vincula

arqueológicamente con un pasado inmediato, proporcionando así una primera capa de lectura cuyo carácter urgente es el apoyo a las movilizaciones.

Figura 2. La imagen-continuidad. Selección de imágenes de *Fluxus Foto*.



Fuente: Medium. <https://medium.com/@fotofluxus>

Una vez determinadas, siquiera brevemente, las coordenadas del concepto de imagen-continuidad, vamos a profundizar en este concepto, como en el caso de estudio anterior, a través de cuatro modos.

a) La enunciación colectiva. La imagen-continuidad se conforma desde dos variedades de agentes de colectivos de enunciación (Bifo Berardi, 2017):

1. Modo colectivo de organización. La mecánica organizativa del colectivo durante en Paro Nacional tiene como base las reuniones donde “todos confluimos, conversamos y cada uno tiene un tiempo para decir lo que piensa y lo que siente sobre su trabajo personal y sobre el colectivo, y después llegamos a acuerdos” (Bouhaben, 2022, p. 243).

2. Modo colectivo de mirada. Puede que un miembro del colectivo tenga “una imagen muy estética, pero si no entra en la narrativa que en ese momento se quiere contar, pues no se puede publicar. Al colectivizar la imagen, el trabajo individual ya queda en un segundo plano” (Bouhaben, 2022, p. 245). Por tanto, la mirada colectiva de *Fluxus Foto* se expresa a través de la perspectiva elegida a partir del trabajo de visionado de las imágenes y de su posterior selección y publicación en las redes sociales. De este modo, de varias miradas subjetivas en una serie de fotografías se extrae una mirada común. Y esa mirada común es el fruto de la imagen-continuidad que supone una selección en el presente de los registros del pasado inmediato.

b) Plurimedialidad. A diferencia del caso anterior, esta vez vamos a analizar la plurimedialidad a través de dos tipos de interacciones imagen-texto en el contexto de diferentes redes sociales:

1. Relación imagen-texto en las entradas de Facebook. Como en el caso de *Wambra*, se presenta un texto de unas pocas frases junto con una sola imagen. Los textos siempre son una invitación a compartir las imágenes del Paro Nacional con el fin de crear una conciencia crítica sobre los acontecimientos;

2. Relación imagen-texto en las entradas de *Medium*. En este caso, los textos son más extensos y se comparte una serie de imágenes, lo cual, abre la posibilidad de profundizar en las descripciones y las reflexiones sobre los acontecimientos. De este modo, tenemos dos modos de contextualizar, a través del texto, la imagen-continuidad.

c) Apertura estructural. La apertura estructural de internet propicia compartir imágenes que en muchas ocasiones son reapropiadas y transformadas por terceros. El remix es una práctica habitual en nuestra posmodernidad audiovisual: una praxis de la de intertextualidad que nace de la recombinación de imágenes. Esta idea de la apertura la encontramos, en el caso de *Fluxus Foto*, en el remontaje que realiza de uno de sus trabajos el colectivo *La Incre*. La intervención parte de una imagen de un grupo de indígenas con los rostros ocultos. Dicha imagen es doblemente intervenida. En primer lugar, a través del Photoshop, para darle el aspecto de una imagen de comic. En segundo lugar, por medio del teñido de color rosa. En este ejemplo, como se observa en la propia fotografía, se da cuenta de la autoría de la fotografía. Sin embargo, lo habitual en la lógica del remix es que cualquier persona pueda tomar una imagen de internet, sin citar al autor, para luego transformarla y resignificarla, y luego enviársela a otra persona que, a su vez, la puede transformar y resignificar, y así sucesivamente.

d) Conectividad. A la hora de hablar de la conectividad vamos a establecer dos tipos:

1. Conectividad con los usuarios. A partir del Paro de octubre, los medios digitales y comunitarios tuvieron un gran impacto en el ecosistema informativo y el número de usuarios creció exponencialmente. “Antes los medios digitales eran muy subestimados: Toda la atención e información se volcaba hacia los medios tradicionales. A raíz del Paro, mucha gente miró lo que estaban haciendo los medios digitales y empezaron a darle mayor credibilidad. En esos días, nuestro fanpage subió de 1000 seguidores a 8000” (Bouhaben, 2022, p. 243). En la actualidad (7 de junio de 2022) el número de seguidores es de 4.313 (Facebook) y 8184 (en Instagram);

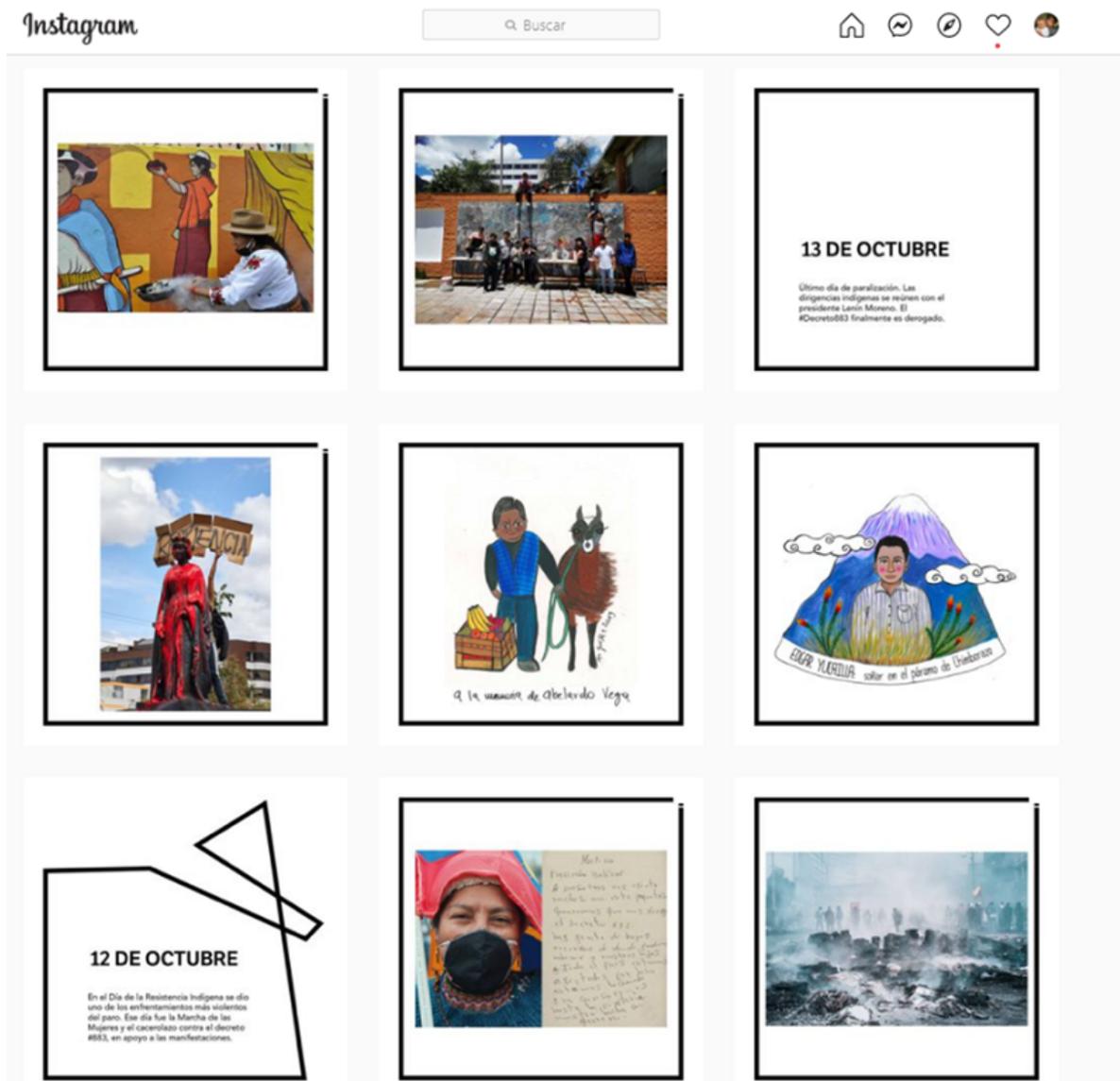
2. Conectividad con otros colectivos. *Fluxus Foto* mantiene colaboraciones con colectivos de otros países latinoamericanos gracias a las plataformas digitales. En Facebook, *Fluxus Foto* incluye links de los colectivos con los que colabora como *Mídia Ninja* de Brasil, *Interferencia* de Chile o *Trasluz Photo* de México.

4.3. Primera línea y la imagen-memoria

El objetivo de *Primera línea* es revivir la lucha social a través de la mirada de artistas, ilustradores, fotógrafos y documentalistas que construyeron imágenes durante las protestas para construir una memoria del Paro Nacional Ecuador 2019. Para ello, Ana Rosa Valdez realiza una curaduría digital con dichas imágenes en Instagram, justo un año después, en 2020. La idea de Valdez no es otra que narrar lo acontecido entre el 2 y el 13 de octubre del año anterior y así mantener viva la memoria del Paro a través del arte.

Primera línea nos va a servir de ejemplo para determinar un concepto que vincule temporalidad e imagen. Esta vez, se abordará un último tipo temporalidad de imagen activista: la imagen-memoria. La imagen-memoria establece un lazo conectivo entre el pasado y el presente y, en este sentido, resulta similar a la imagen-continuidad. Ahora bien, la diferencia entre ambas radica en el lapso temporal: si la relación pasado-presente en la imagen-continuidad trabajada por *Fluxus foto* tiene un lapso temporal de un día; en el caso de *Primera línea*, este lapso temporal es de un año. Por ello, en este caso, la temporalidad de la imagen no supone una continuidad de los procesos de las protestas, sino más bien la rememoración de una multiplicidad de imágenes: ilustraciones, fotografías, documentales y carteles de las movilizaciones (Figura 3). Por otro lado, hay que apuntar que esta imagen-memoria guarda similitudes con la imagen-pasado de Gilles Deleuze (1987), que nace de la coexistencia de una multiplicidad de *flashbacks* subjetivos, como ocurre en *Ciudadano Kane* (Welles, 1941). Algo parecido encontramos en *Primera línea*: una multiplicidad de entradas de Instagram con imágenes del pasado del Paro Nacional que coexisten en la unidad del archivo online curado por Ana Rosa Valdez. La diferencia radica en que la imagen-pasado de *Ciudadano Kane* es una imagen cerrada y lineal, mientras que la imagen-memoria trabajada en el Instagram de *Primera línea* configura una estructura abierta que posibilita una lectura no-lineal: “¿Por qué usar las redes sociales en la reconstrucción de la memoria? Porque tiene un acceso inmediato: puedes enviar un enlace o etiquetar a alguien” (Valdez, 2021). Ahora bien, siempre cabe la posibilidad de que los enlaces se rompan o que la tecnología evolucione y, por ello, se hace necesario conservar estas imágenes en formato físico: “La memoria de almacenamiento debe estar en otros lugares, no podemos dejársela a las redes” (Valdez, 2021).

Figura 3. La imagen-memoria. Multiplicidad de imágenes de la curaduría digital de *Primera línea*.



Fuente: Instagram *Primera línea*. Memoria del paro. <https://www.instagram.com/memoriadelparo/>

Como en los casos anteriores, el concepto de imagen-memoria se expresa a través de las cuatro maneras definidas en la metodología.

a) Enunciación colectiva. El proyecto de *Primera Línea* puede pensarse como una heteroglosia y una polifonía (Bajtín, 1929/1993), que comienza con el esfuerzo de su curadora, Ana Rosa Valdez, para reunir el material visual que se estaba produciendo durante el Paro y con la pregunta: “¿qué hacer con estas imágenes compiladas?”. A raíz de esta pregunta, Valdez inicia una serie de contactos: primero, con los fotógrafos,

ilustradores y artistas visuales que habían creado imágenes sobre octubre; y después, con la CONAIE. Así, se construye un comité, una polifonía de voces y miradas, una heteroglosia: “Era importante que todo fuese consensuado, porque lo interesante era ver cómo la imagen funciona en los contextos de lucha social. En ese comité estuvo Apauti Castro, que es el dirigente de comunicación de la CONAIE. Estuvo Andrés Tapia, dirigente de comunicación de la CONFENIAE; Manai Kowii, artista kichwa de Imbabura e integrante del colectivo Sumakruray y Warmi Muyu; Jaime Núñez del Arco, diseñador gráfico y artista de Terminal de Ediciones; y yo, de Paralaje” (Valdez). Además de estos actores, el proyecto curatorial contó con el apoyo de Marcelo Calderón de Pánico Estudio, que se encargó del diseño, y de Guillermo Morán, que escribió los textos que narraban los acontecimientos del Paro. En suma, la multiplicidad de agentes enunciadores en la forja previa a la construcción del archivo es la base sobre la que se sostiene la imagen-memoria.

b) Plurimedialidad. *Primera línea* se nutre, en primer lugar, de una multiplicidad de imágenes de ilustradores, fotógrafos y documentalistas y, por ello, supone un ejemplo preclaro de entrecruzamiento plurimedial de diferentes disciplinas (Duguet, 2007). Instagram, que no es solo una plataforma de fotografía, sino más bien un espacio de comunicación multimedia (Leaver et al., 2020), es el lugar que posibilita dicho entrecruzamiento. Por otro lado, a esta multiplicidad de imágenes se suman la línea gráfica propuesta por Marcelo Calderón, que tiene por objeto representar el caso organizado de las movilizaciones: “la idea para línea gráfica era el caos organizado. Detrás de toda la sensación de caos, había una organización muy fuerte: organizaciones sociales, organizaciones de base, colectivos, voluntariados, marchas” (Valdez, 2021), y los textos de Guillermo Morán. En *Primera línea* se puede observar la multiplicidad de imágenes y las conexiones entre el caos ordenado de la línea gráfica y los textos que contienen y que funcionan como una suerte de intertítulos que narran el Paro. El trabajo de la multiplicidad, la intertextualidad y la plurimedialidad apunta a imágenes del pasado que conforman la imagen-memoria.

c) Apertura estructural. Internet es una estructura estructurante, indeterminada, incompleta y abierta, lo que permite que los usuarios se apropien de las imágenes disponibles (Rovira, 2017). En *Primera línea* se puede explorar este carácter abierto de dos modos diferentes:

1. Apertura de las imágenes compiladas. En *Primera línea* la estética del remix ya está presente en las propias imágenes: “Los artistas dialogan con las estéticas del indigenismo, la gráfica popular o el arte contemporáneo. El objetivo de muchos de ellos era remover, apropiarse, canibalizar y utilizar los legados artísticos y visuales heredados de los movimientos y las luchas sociales del pasado” (Valdez, 2021). En las siguientes ilustraciones, por ejemplo, se puede ver la apropiación de símbolos indígenas como la *chacana* o la *wiphala*;

2. Apertura del archivo *online* incompleto. La estética del remix se visibiliza igualmente en la síntesis heterogénea del trabajo curatorial. *Primera línea* es un proyecto de archivo *online* incompleto y abierto: “no es un proyecto absoluto o total, es muy fragmentario” (Valdez, 2021). Igualmente, el carácter abierto que potencian las redes

sociales y que promueve una lectura no-lineal del archivo da pie a la construcción de la imagen-memoria.

d) Conectividad. Para Barandiaran y Aguilera (2015) la comunicación digital abre la posibilidad de forjar redes distribuidas libres. De este modo, *Primera línea* se hace cargo de las potencias de los usos de las imágenes en red, que tienen una mayor distribución y permiten una multiplicidad de conexiones. La estructura hipertextual de las redes fue utilizada como un recurso que potencia la distribución libre: “Cuando tomamos la decisión de hacer *Primera Línea* en redes sociales, lo que nos interesaba era que en cada *posteo*, están enlaces. Las personas interesadas podían seguir esos enlaces. La idea era cartografiar determinadas prácticas, y que los usuarios se remitieran a los sitios web de los artistas” (Valdez, 2021). Ha habido otros casos de memoria hipertextual en las redes sociales, como es el caso del archivo @15M.cc del movimiento 15M de España, que es una página donde todos los que participaron podían contar sus experiencias y subir información, fotografías, vídeos etc. La idea de esta memoria era facilitar el mayor número posible de narraciones en torno al 15M. De igual modo, *Primera línea* suma la mayor cantidad de perspectivas sobre el Paro en una suerte de enciclopedia online hiperconectada, un “museo instagramable” (Leaver et al., 2020). Sin duda, la hipertextualidad de las redes favorece la construcción colectiva del conocimiento y la forja de la imagen-memoria.

5. Conclusiones

La presente investigación se inscribe en el marco de una serie de trabajos que se esfuerzan por continuar la senda de la metodología filosófica iniciada por Gilles Deleuze (1987). El filósofo francés sostenía que un concepto es un acto de creación filosófica. En sus libros sobre filosofía del cine trata de hacer una teoría sobre los conceptos que el cine suscita, lo que catapulta a una profusa creación conceptual, innovadora y disruptiva, donde forja conceptos como la imagen-percepción, la imagen-acción, la imagen-sueño, imagen-recuerdo, etc. Por nuestra parte, en los trabajos realizados en los últimos dos años, hemos abordado una metodología común donde pensar las relaciones entre imagen y política a partir de la creación progresiva de una serie de conceptos.

En esta ocasión, abordamos el reto de pensar la dimensión temporal de las imágenes activistas digitales producidas durante el Paro Nacional del Ecuador por diversos colectivos. Para ello, creamos tres conceptos: la imagen-simultaneidad, que hace alusión a la práctica del *streaming*, esto es, a la inmediatez de la producción y la transmisión en tiempo real de las protestas; la imagen-continuidad, que hace referencia a la imágenes que se producían durante las movilizaciones pero que se distribuían en las redes sociales un día más tarde, tras un rápido proceso de selección; y, finalmente, la imagen-memoria, que hace referencia a la relación entre las imágenes activistas producidas hace un año y su remontaje actual.

Estos conceptos nos han aportado dos conclusiones fundamentales:

a) Hemos podido demostrar cómo el tiempo aporta una mayor capacidad para elegir y trabajar las imágenes: por este motivo, la imagen-simultaneidad, debido a su inmediatez, tiene una peor factura estética -se pueden observar muchas imágenes desenfocadas y caóticas- que la imagen-memoria, donde el tiempo de maduración camina a favor de un mayor esteticismo -en *Primera línea* las imágenes están muy trabajadas estéticamente y técnicamente.

b) Cuanto más cerca está la imagen del presente de su producción, mayor número de visitas y reacciones. Es decir, la imagen-simultaneidad, que aporta más información, pero resulta menos estética, tiene un mayor impacto social que la imagen-memoria. Por ejemplo, si comparamos las imágenes más compartidas de cada uno de los estudios de caso observamos una gran diferencia cuantitativa: el *streaming* del día 10 de octubre de las movilizaciones transmitido por el Facebook de *Wambra* tuvo 550 mil visitas y casi 10 mil comentarios; mientras que la imagen más compartida de *Fluxus Foto* en Facebook fue la del día 11 de octubre con 1134 reacciones, 6592 veces compartido y 148 comentarios; y el Instagram de *Primera línea* dispone de 953 seguidores y los *likes* de cada imagen oscilan entre los 30 y los 150.

Sin duda, la presente investigación pretende aportar una nueva línea de trabajo a los estudios sobre las imágenes activistas, a través de las consideraciones sobre su *status* temporal. De este modo, el presente estudio se articula con aquellos trabajos que valoran el uso de la tecnología por parte de los movimientos sociales (Chadwick, 2006; Carpentier, 2011; Obar et al., 2012; Sierra, 2018; Pauls et al., 2022) y dentro del marco de las posibilidades abiertas por las prácticas ciber y video activistas de la Primavera Árabe (Rodríguez, 2011; Castells, 2011; Manrique, 2011; Morales Reyes, 2017) y del 15m (Candón, 2013; Serrano, 2013; Monterde, 2013; Bouhaben, 2014).

Financiación

El presente artículo de investigación es un resultado del Proyecto de Investigación *Mediaclastia e imagomaquia. Visualidades disruptivas y subalternas en el videoactivismo, el cine experimental y el net-art* dentro del marco de los Contratos María Zambrano para la Atracción de Talento Internacional. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, c/ Pintor el Greco, 2. 28040 Madrid. Fecha de inicio: 01/04/2022 Fecha de finalización: 31/03/2024. Duración: 24 meses. Agencias de Financiamiento: Ministerio de Universidades (España) y por la Unión Europea - NextGenerationEU. Presupuesto total: 99.500,00 euros.

Referencias

Bajtín, Mijaíl (1929/1993). La construcción de la enunciación (pp. 244-276). En *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Anthropos.

- Barandiaran, Xavier, & Aguilera, Miguel (2015). Neurociencia y tecnopolítica: hacia un marco analógico para comprender la mente colectiva del 15M (pp. 163-211). En Javier Toret, *Tecnopolítica y M*. Editorial UOC.
- Barthes, Ronald (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Barthes, Ronald (2001). *S/Z*. Siglo XXI.
- Bifo Berardi, Franco (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra.
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2014). La política audiovisual. Crítica y estrategia en la producción y distribución de los documentales del 15M. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 8, 223-253. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2014.v0i8.5952>
- 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). *Cinemas d'Amérique Latine*, 28, 19-35.
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2022). "Al colectivizar la imagen, el trabajo individual queda en un segundo plano". Entrevista a Fluxus Foto. *Ñawi: arte diseño comunicación*, 6(1), 243-249. <https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/960/944>
- Brea, José Luis (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Consorcio.
- Campanelli, Vito (2011). *Remix it yourself*. Clueb.
- Candón-Mena, José (2013). *Toma la calle, toma las redes: el movimiento# 15M en Internet*. Atrapasueños.
- Cano, Jorge (20 de mayo de 2021). Entrevista inédita de Miguel Alfonso Bouhaben
- Carpentier, Nico (2011). *Media and participation. A site of ideological democratic*. Intellect.
- Castells, Manuel (29 de enero de 2011). *La wikirrevolución del jasmín*. La Vanguardia. <https://bit.ly/3RhtFDe>
- Chadwick, Mark et al. (2006). ENDF/B-VII. 0: next generation evaluated nuclear data library for nuclear science and technology. *Nuclear data sheets*, 107(12), 2931-3060. <https://www.osti.gov/servlets/purl/900147>
- Chavero, Palmira (2020). De la disputa a la colaboración mediático-política en Ecuador. Análisis comparado de los frames mediáticos en las protestas de 2015 y 2019. *Cuaderno*, 112, 35-49. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi112.4090>
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980/2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Duguet, Anne-Marie (2007). El video se inspira en las artes plásticas (p. 289). En Alzate, A. G. & La Ferla, J. *El medio es el diseño audiovisual*. Universidad de Caldas.
- Fraser, Nancy (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of actually existing Democracy. *Social Text*, 25-26, 56-80. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Hintz, Arne & Milan, Stefania (2010). SSRC | Social Science is Police Science: Researching Grass-Roots Activism. *International Journal of Communication*, 4, 8. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/893/458>
- Leaver, Tama, Highfield; Tim, & Abidin, Crystal (2020). *Instagram: Visual social media cultures*. Polity Press.
- Manrique, Manuel (2011). Réseaux sociaux et médias d'information. *Confluences Méditerranée*, 4, 81-92. <https://doi.org/10.3917/come.079.0081>
- Mierzoeff, Nicholas (2016). *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós

- Monterde, Arnau (2013). Las mutaciones del movimiento red 15M (pp. 294-301). En Javier Toret, *Tecnopolítica y M*. Editorial UOC.
- Morales Reyes, Cristian (2017). ¿Puede un Tweet o una publicación de Facebook acabar con un régimen? Las redes sociales como mecanismos de deliberación en Egipto durante la Primavera Árabe. *Civilizar*, 3, 3,11-22.
- Obar, Jonathan; Zube, Paul y Lampe, Clifford (2012). Advocacy 2.0: an analysis of how advocacy groups in the United States perceive and use social media as tools for facilitating civic engagement and collective action. *Journal of information policy*, 2, 1-25. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1956352>
- Pauls, Monica; Kelly, Benjamin; & Adorjan, Michael (2022). *Researching Online Activism Using a Mixed-Methods Approach: Youth Activists on Twitter*. <https://doi.org/10.4135/9781529603651>
- Pérez, Diego (2020). Representaciones en los medios impresos: movimiento indígena y paro nacional en Ecuador. *Austral comunicación*, 9, 2, 217-248. <https://doi.org/10.26422/aucom.2020.0902.per>
- Prensky, Marc (2001). Digital natives, digital immigrants. *On the horizon*, 9(5), 1-7. http://educ116ef11.pbworks.com/f/prensky_digital%20natives.pdf
- Roa, Susana (21 de octubre de 2019). La pelea por las apariencias tuiteras. *GK*. <https://gk.city/2019/10/21/hashtags-paro-nacional-ecuador/>
- Rodríguez, Delia (2011). Twitterrevolución. *El País Semanal*. https://elpais.com/diario/2011/03/13/eps/1300001214_850215.html
- Rovira, Guiomar (2017). *Activismo en red y multitudes conectadas*. Icaria.
- Scolari, Carlos (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Serrano, Eunate (2013). El 15M como medio: autoorganización y comunicación distribuida (pp. 120-133). En Javier Toret, *Tecnopolítica y M*. Editorial UOC.
- Sierra Caballero, Francisco (2018). Ciberactivismo y movimientos sociales. El espacio público oposicional en la tecnopolítica contemporánea. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 980-990. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1292>
- Valdez, Ana Rosa (19 de mayo de 2021). Entrevista inédita de Miguel Alfonso Bouhaben.
- Welles, Orson (Director). (1941). *Ciudadano Kane* [film]. RKO Pictures.