

El arte como vehículo de la memoria. Lecturas del levantamiento popular de octubre de 2019 en Ecuador a partir de la obra de León Borja

Art as a vehicle of memory. Readings of the popular uprising of October 2019 in Ecuador based on the work of León Borja from the work of León Borja

Xavier León Borja ^a y Meysis Carmenati González ^b

^a Universidad Central del Ecuador, xalebo1@gmail.com ; ^b Universidad Central del Ecuador, mcarmenati@uce.edu.ec

Breve bio autor/es:

Xavier León Borja, artista visual y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Posee más de 20 exposiciones individuales y ha participado en decenas de muestras colectivas, en más de 10 países. <https://xavierleonborja.wixsite.com/leonborja/inicio>

Meysis Carmenati González, Dra. en Filosofía y Dra. en Estudios Interdisciplinarios de Género. Profesora titular de la Universidad Central del Ecuador. Investigadora del Grupo de Trabajo “Los derechos humanos y los derechos del libre mercado frente a la crisis del Estado en América Latina”, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

León Borja, X. y Carmenati González, M. (2024). El arte como vehículo de la memoria. Lecturas del levantamiento popular de octubre de 2019 en Ecuador a partir de la obra de León Borja. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024*. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.17926>

Resumen

El presente texto analiza la exposición itinerante Octubre, una selección de 20 carteles producidos en el 2023. El objetivo es vincular el arte, la memoria y la protesta social mediante el análisis del levantamiento popular de octubre de 2019 en Ecuador. Lo hace entendiendo estos hechos como el resultado del recrudecimiento de crisis preexistentes y agravadas por el ajuste neoliberal, y como manifestación del continuo de violencia que ha marcado la historia de la nación andina desde la conquista en 1492. En este texto se explica la definición conceptual y museográfica del proyecto, mostrando la manera en que el guión se ha enfocado en la concepción del arte como herramienta de crítica y cambio social y en la necesidad de vincularlo, mediante el archivo y la memoria, a los conflictos apremiantes que atraviesan nuestras sociedades.

Palabras clave: memoria; protesta social; levantamiento popular de octubre de 2019 en Ecuador; archivo; arte público.

Abstract

This text analyzes the exhibition October, a selection of 20 posters produced in 2023. It aims to link art, memory and social protest by analyzing the popular uprising of October 2019 in Ecuador. It does so by understanding these events as the result of the recrudescence of pre-existing crises aggravated by neoliberal adjustment, and as a manifestation of the continuum of violence that has marked the history of the Andean nation since the conquest in 1492. This text explains the conceptual and museographic definition of the project, showing how the script has focused on the conception of art as a tool for criticism and social change and on the need to link it, through the archive and memory, to the pressing conflicts that affect our societies.

Keywords: memory; social protest; popular uprising of October 2019 in Ecuador; archive, public art.

INTRODUCCIÓN

El presente texto analiza la exposición itinerante *Octubre*, una selección de 20 carteles producidos en el 2023. Las imágenes parten de la metodología del montaje y la intervención, a partir de archivos fotográficos, relacionados principalmente con el levantamiento popular de octubre del 2019 en Ecuador, al modo de una toma de postura crítica, desde la práctica artística, que revela la importancia de la organización social, la solidaridad y la defensa de la vida. Las exposiciones se acompañan con acciones educativas y de interacción, que permiten ampliar los horizontes de lectura y profundizar en el proceso de la obra. Se exponen en espacios no convencionales (como casas barriales y comunales, locales de colectivos culturales y plazas) y, en algunos casos, en galerías. El sentido de la obra se ubica y organiza en torno a una instalación, conformada por módulos dinámicos de madera que pueden adecuarse a las distintas locaciones. A la par de la muestra, se desarrollan talleres de gráfica a propósito de las tensiones conceptuales principales del proyecto, debido a la conflictividad que acompaña los contextos de lucha social.

El objetivo de todo el proyecto es vincular el arte, la memoria y la protesta social mediante el análisis del estallido que conmocionó hace unos años al país sudamericano. Lo hace entendiendo estos hechos como el resultado del recrudecimiento de crisis preexistentes que se agravaron en el marco de una reforma de ajuste neoliberal, y como manifestación del continuo de violencia que ha marcado la historia de la nación andina desde la conquista en 1492 hasta las actuales estrategias de precarización y regresión de derechos. En este texto se explica la definición conceptual y museográfica del proyecto, mostrando la manera en que el guión se ha enfocado en la concepción del arte como herramienta de crítica y cambio social y en la necesidad de vincularlo mediante el archivo y la memoria a los conflictos apremiantes que atraviesan nuestras sociedades.

DESARROLLO

1.1 El levantamiento popular de octubre de 2018 en Ecuador

En octubre de 2019, ocurrió uno de los levantamientos populares más importantes de la historia del Ecuador. En complicidad con los intereses privados que manejaban el Estado, el gobierno de turno arremetió violentamente contra los/las manifestantes, criminalizando el derecho a la protesta. No obstante, prevaleció la ira de la población por el recrudecimiento de la precariedad y la desigualdad social, por la incapacidad del gobierno para responder a las demandas populares; y la unidad y el paro se hicieron más fuertes. Se produjo un estallido. A pocos años de este acontecimiento, y luego de una segunda movilización nacional, en junio de 2022, aquel desenlace toma cuerpo, se recupera mediante la memoria, el arte y el archivo. Lo hace a través de la esperanza, de la conciencia ante la importancia de la organización social, la resistencia y la lucha por la vida.

Actualmente, las interpretaciones en torno a los levantamientos populares del país andino activan discusiones altamente conflictivas y sesgadas por fuertes distancias ideológicas, casi insalvables. Ante esa tensión, que dificulta muchas veces construir diálogos críticos, resulta medular entrar a disputar sentidos en la esfera pública, a través de la puesta en escena de la memoria del acontecimiento y en contraposición con el discurso de los medios, que ha intentado continuamente estigmatizar la protesta, representándola como anarquía, violencia o incluso terrorismo. La premisa de esta obra es que la verdadera violencia está en la precarización de las vidas y la criminalización del derecho a protestar. En este marco se construye la propuesta de carteles Octubre, como un ejercicio de práctica artística que no desoye su función de crítica social.

1.2 Metodología

Es así que la serie se construye desde el inicio con el propósito expreso de ampliar y diversificar su exposición en la mayor cantidad de lugares posibles. De ahí que se seleccione el formato del cartel, con excepcionales

capacidades para la difusión y la reproducción, y con una historia política notable. Luego de la producción inicial de los originales, mediante sucesivas intervenciones sobre fotografías realizadas durante el levantamiento de octubre de 2019, se escogen 20 imágenes que son impresas en formato cartel, de 60 x 85 cm, en offset, alcanzando un tiraje de 300 impresiones de cada imagen. Esta técnica, como se ha mencionado, garantiza la materialidad que produce la impresión en cuatricomía y el realizar un tiraje mayor que permita un abordaje territorial y de múltiple exposición e intervención.

Cada cartel es una obra de arte individual pero que también funciona en conjunto con las demás, proponiendo una experiencia estética cercana a la idea del memorial o del mural. El lugar de cada cartel en el conjunto alude al juego de la categoría del montaje, en donde las relaciones de una imagen con otra abren diferentes lecturas y sentidos de acuerdo a su ubicación (Huberman, 2013).

Así, la imagen de cada cartel es construida desde el montaje (Huberman, 2013) y el recurso de la parodia, mediante la siguiente metodología: se toman imágenes de archivo y fotografías de autores o anónimas, que provienen del anonimato fantasmal que produce las redes (Brea, 2010), en las que se ha registrado el levantamiento; y también otras imágenes provenientes de relatos públicos que abarquen un espectro amplio relacionado con hechos y condiciones estructurales de nuestra realidad, como la deforestación de la Amazonía ecuatoriana o el emplazamiento de estatuas de conquistadores en plazas de Quito. Los fragmentos de las imágenes fotográficas son intervenidos digital y físicamente. La fotografía, como indica Zecchi (2015), ya está trayendo, a manera de un golpe, ese momento registrado: el hecho es recuperado mediante el acto de hacer la memoria, construirla.

Es importante la referencia a la fotografía, más no su exhibición como tal. Lo importante de la imagen construida es la tensión que se crea en el discurso global de toda la obra, al momento de su intervención y de su relación con otros fragmentos de imágenes. La pertinencia de la referencia fotográfica es clave también por la importancia del archivo y de éste con su conformación y montaje: por ser la fotografía un dispositivo y un modelo central en el arte de los últimos treinta años (Avila, 2023), en el que la mayoría de imágenes son de segunda generación (Sánchez Tejeda, 2012), con énfasis evidente en la historia del cartel y de movimientos como el del *Pop*. En concordancia, las obras no se presentan como artificios únicos ni remiten a la idea de un solo creador, sino que son parte de un proceso común que suma talentos, esfuerzos y subjetividades distintas, representando la multiplicidad y la fragmentación de la memoria.

1.3 Definición conceptual y museográfica del proyecto

Estos carteles se exponen en módulos de madera que se unen unos con otros creando una instalación itinerante, y conectando los espacios públicos con la obra. Con relación a la puesta en escena, guión y diseño de la narrativa, la idea es que el espectador se enfrente primero a un objeto gigantesco y fragmentado, compuesto por piezas de madera articuladas y conectadas entre sí que, desde fuera, asemejan una escultura de gran formato, a la manera de una estructura de invitación y misterio, sin mayor pista sobre lo que yace dentro. Es especialmente importante mantener este ocultamiento al inicio, induciendo la extrañeza, la incertidumbre y el alejamiento, así como la desestabilización y la ruptura con los espacios de confort, que es una forma habitual de relación con los levantamientos populares.

El objeto (estructura de piezas entrecruzadas, pero independientes) concentra una polisemia de significados: a)- el encierro y la invisibilización de las causas estructurales de las protestas, que no suelen ser claras ni conscientes, y que pasan por una estética política cada vez más capturada e inaprensible, incluso ajena, pero, a la vez, el impulso de entrar, de incluirse o verse dentro de la “masa”, formar parte, poner el cuerpo –lo que implica arriesgarse dentro de ese margen de lo desconocido que habita al interior de una estructura opresiva, pero liberadora a la vez; b)- las piezas sugieren la existencia de un nivel individual y otro colectivo, al estar separadas pero unidas. Del mismo modo, las personas se encuentran en los levantamientos populares, están ahí de forma personal, por motivos que no necesariamente son los mismos; sin embargo, un individuo solo no produce el

levantamiento, sino el entrecruzamiento de todos. Asimismo, como sucede con los participantes de la protesta social, lo que sostiene las piezas de la estructura es justamente la interacción de unas con otras, su superposición es lo que permite que la estructura exista íntegramente, se complete y no colapse.

Por último, la única forma de entender con profundidad una protesta social es integrarse, estar dentro. Así, para apreciar la muestra, hay que internarse en los fragmentos superpuestos y laberínticos del objeto, habitarlo desde dentro. Salir de la espacialidad cotidiana y adentrarse al cuerpo que desestabiliza la ritualidad de lo constante y la cambia por otra.

Cabe sumar a estas experiencias motivadas por el objeto, la particularidad que adquieren las interacciones de los espectadores dentro, en el camino zigzagante y fragmentado, como se acercan y se alejan, se dividen el espacio y lo comparten, dialogando y traduciendo tanto las obras como la condición de posibilidad del escenario: todo lo que atraviesa su relación con las piezas de madera, con otros espectadores y con el espacio mismo. Esto nos lleva a una segunda dimensión estética: el estar dentro.



Fig. 1. Boceto, maqueta y ejemplo de módulos para la instalación en las exposiciones itinerantes. Fuente: Elaboración propia.

Al entrar, las personas sentirán una relación diferente en cuanto al objeto de madera, estarán cobijados, centrados. Su mirada se direcciona ahora hacia las obras, hacia la narración y las sensaciones que abren los carteles, posicionados uno junto al otro, a la misma altura, pero en piezas diferentes. Todos los ruidos y movimientos de lo urbano y común se quedarán afuera, en otro espacio, y será posible concentrarse en la muestra. Esto busca no solo posicionar las obras sino, especialmente, crear un acercamiento con los espectadores que active su memoria del levantamiento y apele fundamentalmente a sus emociones en torno.

La política se siente real cuando queda en evidencia su componente afectivo. Es por eso que la intención del estar dentro es conectar a las personas con la experiencia del paro, traer del pasado los recuerdos de quienes estuvieron ahí y provocar reacciones inesperadas o contradictorias en quienes no. Esto porque, al estar dentro, resultará difícil no desarrollar una relación más íntima y estrecha con las obras y con los acontecimientos que narran. El recorrido de los espectadores, ahora sujetos de la creación de estas obras al traducirlas en claves propias, será zigzagante, curvo, quebrantado. No se irán relacionando con todos los carteles al mismo tiempo, sino poco a poco, como parte de avanzar que es una acumulación de historias y narraciones, y de emociones, remembranzas y desazón.

El orden de los carteles será otro elemento importante. Se organizarán tomando en cuenta su proyección estética y su capacidad narrativa. Los carteles que directamente aluden a la violencia (como el de los ojos en la espalda golpeada de una mujer) se ubicarán en los lugares del recorrido que permiten un climax estético, una “sacudida”, donde están más sujetos a intimar con el espectador, produciendo horror, pero también admiración por la energía violenta que contienen, y porque son reales, son historias vivas. La pieza adquiere así una materialidad singular, lo que logra exaltar y profundizar las formas, las texturas, los sonidos, los aromas de esas obras.



Fig. 2 y fig. 3. Carteles de la serie Octubre. Fuente: Elaboración propia.

Aquellos carteles en los que predomina el relato, que apelan al sentido de la historia y a la discusión sobre las causas estructurales del levantamiento, estarán antes y después, rodeando los anteriores que hacen fehaciente la violencia. De este modo, los más narrativos y cuyas imágenes remiten al “archivo”, al contexto o al pasado, ocuparán el lugar de registro: el de la sucesión de hechos percibidos y cuyas lecturas hacen posible conectarse semánticamente con las obras; a su vez, estarán acompañando la relación de extrañamiento que provocan los anteriores, los que implican directamente el discurso de la criminalización.



Fig.4 y fig. 5. Carteles de la serie Octubre. Fuente: Elaboración propia.

Por último, los carteles que representan la ciudad como personaje central de la imagen, serán el nexo entre una serie y otra, marcando momentos de descanso en relación con las narrativas anteriores, pero no desde la pasividad sino mediante la remembranza: la imagen de la ciudad en llamas u opacada por los gases asalta a los espectadores al recordarles que estos sucesos ocurrieron aquí, en las calles que rodean la propia muestra, y no han desaparecido, sus huellas permanecen en los espacios compartidos, pues la ciudad duerme por cierto tiempo, pero sus heridas expuestas conservan los rituales de la memoria. Estas imágenes ayudarán a conectar a los espectadores con los espacios habitados antes por ellos mismos, y anunciarán la fragilidad de la “paz” y la tenacidad de la memoria. De este modo, el nexo entre “el adentro” y “el afuera” permite trabajar con distintos tipos de texto y niveles estéticos.



Fig. 6 y fig. 7. Carteles de la serie *Octubre*. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 8 y fig. 9. Carteles de la serie *Octubre*. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

Según Didi HHuberman, en *Arde la imagen* (2012), el síntoma de la imagen intenta abrir interrogantes, interrumpir, y el conocimiento permite poner el acento, detener por un momento la avalancha de información que nos lleva a la incomprensión. En ese marco se desenvuelve no solamente la producción de los carteles sino las mismas fotografías del archivo del levantamiento. Se da en el discurso de los hechos, normalmente manejados y manipulados desde los grupos corporativos de la información, que han intentado normalizar la criminalización de la protesta y deslegitimarla. Sin embargo, la imagen arde por varios factores, como expresa Huberman (2012): porque trae a la memoria el conflicto y evidencia aquellas causas y desenlaces que se quieren invisibilizar; porque viene de relatos casi olvidados y que pueden desaparecer, por la fragilidad de la memoria.

En la construcción de los carteles de la serie *Octubre*, dos temporalidades y momentos son traídos al presente, son puestos en relación mediante el montaje. Se realiza un ejercicio de edición de las imágenes, jugando con sus temperaturas; esto eleva la relación corporal con lo que se está viendo. Se produce la imagen pensando en que se toca con los ojos lo que está frente a nosotros (Nicolaidis, 1941). Sentimos el calor del humo de la bomba lacrimógena, el dolor del manifestante golpeado por la policía, pero también la escena descrita desde hace quinientos años, que nunca vivimos, pero que nos trajo al presente: la de pájaros rojos volando sobre las matanzas de la conquista y la colonización, la del territorio expropiado, junto a la emergencia continua de una organización que se levanta desde las comunidades milenarias, que se organiza para levantarse, que se organiza

desde la pérdida, en los pueblos y las comunidades que protestan hoy y mantienen viva la lucha social y la esperanza.

Es así que, de acuerdo con esta obra, la imagen arde porque nos habla del secuestro del estado social para beneficio de las élites que buscan perpetuar la desigualdad, y de que la retórica que suplanta la memoria es también un discurso de blanqueamiento y de racismo, que promueve la idea de la inferioridad de ciertas vidas y las presenta como de menos valor. Por todo esto, la denuncia y la recuperación de esa memoria colectiva, nacida en el encuentro de los manifestantes, se convierte en acto de resistencia que honra a los que pusieron el cuerpo durante el levantamiento popular, que dejó un saldo de 11 muertes y centenares de heridos.

La serie *Octubre* también se apoya en la idea de Walter Benjamin (2005) sobre la dialéctica de las imágenes, que relaciona lo que ha ocurrido con el “relámpago” del ahora, donde ese transcurrir de la historia no puede reducirse a la noción cómplice de progreso. En el paso de un tiempo a otro se expresa la contradicción de la historia, de su narración y de su recuperación posible. Bajo este ejercicio, la memoria es condición de posibilidad para la destrucción del mito y del dogma, permitiendo la apropiación crítica del presente, como plataforma para la imaginación política.

Con este sentido, se desarrolla la serie de imágenes-carteles titulada *Octubre*, desde cierta distancia y, al mismo tiempo, con total implicación. *Octubre* nos lleva a conmemorar esa fecha, pero también otras como la de la conquista de América, crucial para entender nuestro devenir latinoamericano. Son imágenes que buscan alimentar los imaginarios, poner en tensión sus sentidos y su memoria, avivar la llama, empujar, cargar de energía la protesta y la resistencia, partiendo, para ello, de intervenciones y montajes sobre la base de fotografías que constituyen documentos de archivo histórico de lo ocurrido.

Referencias

- Benjamin, W. (2005). La obra de arte en la época de la reproductividad técnica. En *Libro de los pasajes*. Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. AKAL.
- Didi Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Fundación Televisa.
- Nicolaides, K. (1941). *The natural way to draw*. Houghton Mifflin Company Boston.
- Sánchez Tejeda, A. (2012). *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*. (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.
- Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar, de óptico a háptico, de gay a new queer. *Area abierta*, Vol. 15.