

Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI

CHRISTIAN LEÓN

christian.leon@uasb.edu.ec

*Universidad Andina
Simón Bolívar, Ecuador*

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 11, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
mayo 23, 2019

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i19.318](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i19.318)

RESUMEN / Desde inicios de siglo se han producido en Ecuador una serie de documentales de temática histórica respaldados en el trabajo de investigación de archivos y uso creativo del testimonio. El surgimiento de estas películas es un hecho inédito ya que a lo largo de su historia el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionadas al pasado histórico. El aparecimiento de una pléyade de realizadores interesados en comprender la historia colectiva se presenta entonces como un síntoma de la necesidad de una generación que busca revisar y reescribir la memoria social. ¿Cuáles son los factores políticos, culturales y subjetivos que llevan a esta generación de cineastas a escarbar en el pasado? ¿Qué políticas sobre la memoria son rastreables en sus obras emblemáticas? ¿Qué función ocupa el material de archivo en dichas obras? ¿Qué lugar ocupa el cine documental en el reposicionamiento reciente de la historia nacional y la memoria colectiva? Partiendo del análisis de los filmes *La muerte de Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013) y *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) se busca reflexionar sobre los usos del archivo y el trabajo de la memoria del documentalismo ecuatoriano del nuevo siglo.

PALABRAS CLAVE / cine documental, memoria, historia, Ecuador.

ABSTRACT / Since the beginning of the century, a series of documentaries of historical themes have been produced in Ecuador, backed up by the work of archival research and the creative use of testimony. The emergence of these films is an unprecedented fact since throughout its history the Ecuadorian documentary has scarcely addressed topics related to the historical past. The emergence of a group of filmmakers interested in understanding collective history is then presented as a symptom of the need for a generation that seeks to revise and rewrite social memory. What are the political, cultural and subjective factors that lead this generation of filmmakers to dig into the past? What policies on memory are traceable in their emblematic works? What role does the archival material occupy in these works? What place does documentary film occupy in the recent re-positioning of national history and collective memory? Based on the analysis of the films *La muerte de Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento and Lisandra Rivera, 2013) and *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011), I seek to reflect on the uses of the archive and the work of the memory of the Ecuadorian documentalism of the new century.

KEYWORDS / documentary film, memory, history, Ecuador.



EL DOCUMENTAL HISTÓRICO, EL DOCUMENTAL DE MEMORIA

El cine documental ocupa un lugar estratégico en la evocación del pasado en el mundo contemporáneo signado por los medios masivos de comunicación, las industrias culturales, la sociedad de la imagen y la denominada “la cultura de la memoria” propuesta por Andreas Huyssen (2007). Autores como Bill Nichols (1991) y François Niney (2015) coinciden en plantear que un criterio diferenciador entre documental y ficción es la referencia a una realidad histórica que preexiste al filme y rebasa el control del realizador. En propia definición del cine documental se advierte esta afinidad con el mundo histórico y la memoria social.

Esta íntima relación entre documental y pasado histórico se revela como una urgencia social en contextos como el latinoamericano que durante las décadas de los 70 y 80 vivió cruentas dictaduras que desencadenaron violaciones sistemáticas de derechos humanos, torturas, desapariciones, exilios que pusieron en primer plano las políticas de la memoria y la reparación. “Del dolor del exilio, del terror de Estado y de la derrota de las revoluciones surgió un cine de memoria y protesta política que,

aunque nacido en estos años, sigue floreciendo en el presente” (Arenillas y Lazzarra, 2016, p. 4). De ahí que autores como Procopio Furtado planteen que los documentales históricos y de memoria tienen la tarea de revisar el pasado como una tarea urgente para alcanzar la democratización, la participación y la justicia de la época de la posdictadura (2019, p. 4).

En los estudios del cine documental la dimensión subjetiva y objetiva de la historia ha sido problematizada a través del uso del testimonio y el archivo, las dos formas fundamentales de referencia al pasado dentro del lenguaje cinematográfico no ficcionalizado. Estas dos dimensiones marcan polaridades en permanente tensión e intersección dentro de las estructuras figurativas y narrativas del cine documental. Del lado del testimonio se ubica el polo subjetivo de la narración asociado a los procesos de memoria y a la fidelidad del acto de testación. Del lado del archivo se ubica el polo objetivo de la narración relacionado con los procesos de la historia y la veracidad de los actos de documentación.

Esto no quiere decir que el polo subjetivo y el polo objetivo existan como instancias separadas, sino al contrario hay distintos grados de trabajo entre uno y otro. Existen documentales que trabajan en mayor grado el polo subjetivo relacionado a la memoria y en menor grado el polo objetivo relacionado a la historia social y viceversa. A pesar de esta mutua dependencia entre estos dos polos es posible establecer dos categorías fundadas en el predominio de una de las dos dimensiones: los documentales históricos y los documentales de memoria.

Según Gustavo Aprea (2015), los documentales de memoria trabajan fundamentalmente con la palabra de los testigos presenciales de un hecho desde la subjetividad de su experiencia, abordan tanto el momento de rememoración como el momento recordado y traducen la objetividad de la historia a la vivencia de un actor. Según el investigador argentino, los documentales de memoria tienen cinco características: a) interpretación de los hechos a través de una narración, b) la presencia de una doble trama: proceso de evocación y

proceso evocado, c) testimonios de personajes directamente involucrados en los acontecimientos evocados, d) sensaciones, sentimientos y opiniones de quienes vivieron los hechos, y e) versión de la historia subjetiva y polémica (p. 95).

Por otro lado, los documentales históricos parten fundamentalmente del trabajo con imágenes que no son producidas por el propio cineasta y que son resemantizadas a través del montaje, la voz o los intertítulos. Dentro de este tipo de documental podemos ubicar a los *compilation films* y los *found footage films* (Sánchez-Biosca, 2006).

EL PASADO ESTÁ DE VUELTA

A partir de los años 2000, en la escena del documental ecuatoriano empezó a aflorar una serie de relatos que directamente aluden al pasado reciente a través del archivo y el testimonio. Desde entonces contabilizamos más de 40 documentales que trabajan desde un abordaje contemporáneo acontecimientos de la historia nacional de los últimos 50 años. Dentro de esta cifra se hallan, sin lugar a dudas, los documentales más galardonados y sobresalientes de los últimos 18 años. Nos referimos a ***El lugar donde se juntan los polos*** (Juan Martín Cueva, 2002), ***Abuelos*** (Carla Valencia, 2010), ***Con mi corazón en Yambo*** (María Fernanda Restrepo, 2011) y ***La muerte de Jaime Roldós*** (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013). Por esta razón nos atrevemos a decir que en el documental del nuevo siglo existe una tendencia marcada a trabajar lo que algunos estudiosos han denominado como la “historia contemporánea”.

Esta tendencia llama la atención ya que durante las dos décadas anteriores existe una escasa atención al pasado reciente. La generación del 80 realizó abundante obra de carácter social influenciada por el giro hacia la izquierda que aún prevalecía entre los cineastas de América Latina. Esta generación, cuya obra primordialmente es de carácter documental, adoptó una posición nacionalista de rescate del patrimonio histórico, cultural, artístico y natural. Su

preocupación por la historia fue el pasado ancestral prehispanico y en la evocación de la historia colonial y republicana (León, 2011, p. 410).

La recurrencia a temáticas relacionadas con la memoria y el pasado histórico tiene su auge en los últimos 18 años y está vinculada a una nueva generación de documentalistas que debutan a partir del año 2000. Esta recurrencia puede explicarse mediante una aguda observación de Andreas Husseyn, quien sostiene que la modernidad estuvo marcada por un impulso hacia el futuro hasta los años 80. A finales del siglo XX, la crisis de la modernidad puso en primer término la tarea de asumir la responsabilidad con el pasado (2007, p. 6). Llevando esta observación al documental ecuatoriano, podemos advertir que tanto la generación del 80 –inspirada en la utopía política– tuvo como horizonte el futuro. Por efectos de la crisis social y política que atraviesa el Ecuador a finales de siglo, los ideales modernos se ven cuestionados y se abre un espacio para la indagación del pasado.

La persistencia de incertidumbres y problemas no resueltos en el pasado es el detonante para la creatividad de toda una generación de realizadores que heredaron una historia inaprensible. Cuando conversamos con los cineastas que trabajan sobre la reconstrucción del pasado reciente, es perceptible un fuerte impulso de volver sobre el pasado para entender las razones de la crisis y esclarecer las lagunas de la memoria colectiva que no están siendo asumidas por el Estado, la academia o los medios.

Entre las nuevas generaciones existe una avidez de relatos complejos que den explicaciones sobre el pasado más allá de los relatos estandarizados que se enseñan en la escuela. Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera sostienen que ***La muerte de Jaime Roldós*** es una película de y para las personas de su generación que aún tenían una temprana edad cuando sucedieron los hechos relatados en su documental. “Era como darle un sentido a algo que de niños y adolescentes no tenía explicación” (Sarmiento y Rivera, 2016, pág. 3). María Fernanda Restrepo sostiene que el móvil para realizar

Con mi corazón en Yambo fue esclarecer el asesinato de sus hermanos a manos de la policía cuando ella era una niña. El documental surge de la necesidad de “aclarar esa historia, ese pasado y señalar a cada uno de los culpables para que la gente tenga presente en la memoria como ocurrieron los hechos” (Restrepo, 2016, p. 7).

Frente a un pasado incomprensible, irresuelto o traumático que sucede en la infancia de los cineastas se plantea la necesidad de reconstruir la historia a través del cine con la finalidad de asumir los imaginarios heredados de la generación anterior. De alguna manera estamos en presencia de lo que Marianne Hirsch denominó como “posmemoria”. Para la investigadora rumana, la posmemoria es una estructura de transmisión inter y transgeneracional de conocimiento y experiencia traumática a través de la escritura o el arte (2008, p. 106).

Finalmente, podríamos añadir que estas necesidades expresadas desde los cineastas y los espectadores se encuentran en un momento de consolidación de la cultura documental en el país. Recordemos que la primera edición del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) se realiza en 2002. Todos estos aspectos permiten que los documentales se conviertan en poderosos dispositivos de memoria a través de los cuales se reactiva el debate sobre la historia y se rearticula la transmisión intergeneracional de conocimiento. Es por esta razón que, a lo largo del siglo, en el Ecuador hemos asistido a la consolidación de una memoria de carácter protésico dentro de la cual el cine juega un papel fundamental. Quizá por ello vemos una presencia constante de posmemorias que tratan de volver propio y familiar un pasado distante, ajeno e incomprensible.

MEMORIA, SUBJETIVIDAD Y DESAPARICIÓN

Sin lugar a dudas, el documental emblemático del trabajo de la memoria fundamentado en el testimonio es ***Con mi corazón en Yambo***, dirigido por María Fernanda Res-

Con mi corazón en Yambo
(María Fernanda Restrepo, 2011).



trepo. Esta película, ganadora de 16 premios internacionales, tuvo un exitoso estreno en salas de cine, alcanzando 150 mil espectadores, y hasta la actualidad sigue programándose en instituciones educativas y espacios dedicados a la defensa de los derechos humanos. La película logró incidir ampliamente en la opinión pública, e involucrar al gobierno y los medios masivos de comunicación en una discusión sobre la violencia de Estado. Como efecto de debate público generó la reapertura del caso de los hermanos Restrepo por orden del presidente de la República, Rafael Correa.

El filme fue realizado en un periodo de 5 años gracias a una serie de premios del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), actualmente Instituto de Cine y Creación Audiovisual del Ecuador (ICCA). Tuvo un proceso de dos años de investigación y siete versiones del guion. La puesta en escena de la película consiste en emplear abundante material de archivo, así como tomas filmadas por la propia realizadora que son interrogadas por la voz en primera persona de la directora. En este sentido, el filme se ajusta al relato subjetivo planteado en el “modo expresivo” del cine documental por Bill Nichols (2013, p. 228) y al documental performativo desarrollado por Stella Bruzzi (2003, p. 185).

El filme es un relato que articula historia familiar e historia política alrededor de la desaparición de Santiago y Andrés Restrepo, hermanos de la directora, en 1988. El filme tematiza la memoria traumática surgida por la pérdida de los seres queridos, así como la lucha de la familia por conocer la verdad sobre este crimen de Estado. A través de una serie de materiales de archivo familiar e histórico se va entramando reflexiones sobre el poder de las imágenes frente a la ausencia, la relación entre lo personal y lo social, y la transformación de registros familiares en iconos políticos de la lucha por los desaparecidos.

La película, de 135 minutos de duración, está organizada en 54 escenas que trabajan sobre dos líneas argumentales: por un lado, el dolor y la crisis familiar causada por la desaparición de los dos hermanos; por el otro, las acciones de Pedro Restrepo y Luz Elena Arismendi por el esclarecimiento del destino de sus hijos y la consecuente búsqueda de justicia. Mientras se plantea una narrativa de luto en tono melancólico e íntimo también es un relato esperanzador que exalta la lucha pública de la familia Restrepo. La compleja narrativa del filme va más allá de la simplificación de los hechos o el ordenamiento cronológico. En una estructura en forma de rizoma plantea una intersección constante entre presente y

pasado, espacio público y privado, información y emoción. Como lo ha planteado la misma directora “Este documental es un tejido, es una trenza. Un viaje entre esa memoria personal y la historia colectiva guardada en los archivos oficiales que viaja constantemente entre el presente y el pasado” (Restrepo 2016, p. 9).

En el filme hay un permanente ir y venir del presente al pasado y viceversa. Varias escenas rodadas en tiempo presente remiten a la traumática desaparición sucedida 23 años antes. En otras ocasiones materiales de archivo (fotografías, videos, cintas de audio) instalan el relato en el pasado para remitirlo inmediatamente al estado actual de las investigaciones sobre el paradero de los desaparecidos. Esta operación filmica nos recuerda que la memoria está en permanente construcción y que los procesos de rememoración oscilan entre pasado y presente, sufrimiento y deseo (Jelin, 2012, p. 60).

En una escena del filme la voz de la directora evoca el recuerdo cada vez más esquivo de sus hermanos mientras vemos en imagen fragmentos de películas caseras y fotografías familiares. En la banda de sonido se escucha el siguiente parlamento “10 segundos. 10 segundos quedaron de mis hermanos. Solo esto me queda para recordarlos una y otra vez. Para escuchar su voz que ya no recuerdo (...) No recuerdo sus expresiones (...) Se difuminan con los años cada vez más” (Escena 37). Esta escena revela la temática central del filme articulada sobre la relación entre la imagen y la memoria mediada por la mirada subjetiva de la directora. Plantea una reflexión sobre las tecnologías protésicas de la memoria y la función que cumplen en la actualidad en la restitución de relatos de vidas perturbadas por acontecimientos traumáticos de pérdida. Por otro lado, establece una evocación afectiva frente a la imagen tecnológica que la inviste de un valor subjetivo relacionado con los procesos de construcción de la voz y la mirada frente al mundo objetivo.

De la misma manera la película traza una ruta de ida y vuelta entre el espacio privado y el espacio público, entre la memoria individual y colectiva. Varias secuencias arrancan

con planos meticulosos que recorren la casa de familia construyéndola como metonimia del dolor y la pérdida. Estos espacios alternan y contrastan con la Plaza de la Independencia, los juzgados y los medios de comunicación que son los frentes de batalla públicos en donde la familia realiza sus reclamos y demandas. Este anudamiento narrativo evidencia el enmarcamiento social y colectivo de las memorias individuales tal como nos lo enseñó Maurice Halbwachs (2004) y la indisoluble unidad entre la dimensión privada y pública del recuerdo, como la estudió Paul Ricœur (2003). En una escena de la película se montan varias fotografías familiares de los hermanos desaparecidos, de una foto en plano general de los dos adolescentes saltamos a un reencuadre en primer plano de los rostros, la imagen de una serigrafía construida a partir de la foto, planos generales de unos muchachos realizando un estencil y pegando afiches de los rostros en la vía pública. En la banda de audio escuchamos a Pedro Restrepo: “Alguien me dijo que si bien era cierto que mis hijos estaban desaparecidos (...) pero que de todas maneras estaban en la retina, en la conciencia y en la imagen de cada ecuatoriano (...) y que en esa forma, qué mejor homenaje podría haber (...) porque en cierta forma los había inmortalizado” (Escena 39). Esta es una escena clave en la película porque reflexiona sobre la función que puede cumplir la imagen en el tránsito del espacio privado al espacio público, de la fotografía al icono, del ámbito familiar a la lucha social contra el olvido.

Finalmente, la película plantea un complejo juego entre objetividad y subjetividad, historia y memoria, archivo y testimonio en el cual la experiencia vivida da un nuevo sentido y dota de una potencia inusitada al pasado. En conversación con la directora, sostuvo: “No podía ser un documental completamente histórico, como narrando archivos noticiosos uno tras otro, porque hubiera quedado un documental impersonal y netamente informativo, y tampoco podía ser un documental completamente personal porque había que recordarle a la gente, o hacerle descubrir por primera vez cada uno de los componentes de esta historia de terror” (Restrepo, 2016, p. 3). Añadió que decidió trabajar los materiales

de archivo silenciando el audio para permitirse realizar comentarios más personales. En esta decisión se encontró una manera de reelaboración subjetiva que lleva a calificar la película como un documental de memoria que narra una versión de la historia matizada por la experiencia vivida y encarnada en el cuerpo y el dolor de la cineasta. La misma historia narrada desde una mirada objetiva, más pegada al archivo, habría perdido la potencia de interpelación subjetiva, que es su fortaleza.

Adicionalmente, hay que subrayar que los momentos más poéticos del filme coinciden con la evocación sensorial que hace la directora de la presencia de sus hermanos desaparecidos que existen aún en un conjunto de materialidades que se convierten en objetos de evocación. En una escena del filme la directora dice que lo único que quedó de sus hermanos es la ropa. La cámara se detiene en el polvo, revoloteando alrededor del clóset. Otro momento estremecedor conjuga la angustia de la búsqueda con las tomas subacuáticas de la laguna de Yambo, lugar donde supuestamente fueron arrojados los cuerpos de los menores. Sentimos el sobresalto de la directora con la sola posibilidad de que algún indicio aparezca en el fondo de las aguas.

Con mi corazón en Yambo constituye, sin lugar a dudas, el documental ecuatoriano emblemático del trabajo contemporáneo con la memoria que nos permite entender la forma como la subjetividad labora generando pasadizos entre el pasado y el presente, entre lo público y lo privado, redefiniendo la historia y el archivo desde el afecto y la subjetividad. La película constituye un hito dentro de la cultura de la memoria ecuatoriana y es el filme que mayor incidencia ha tenido en defensa de los derechos humanos y la condena de los crímenes de Estado.

EL ARCHIVO Y LA REESCRITURA DE LA HISTORIA

La muerte de Jaime Roldós (2013), dirigida por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, surgió a partir de un largo pro-

ceso de ocho años, de los cuales cuatro estuvieron dedicados a la pesquisa de documentos y filmes en archivos de Ecuador, México, Argentina, Chile y España. Su montaje se realizó a partir de 80 horas de archivo. La película fue producida por La Maquinita, empresa dedicada a la realización del cine documental, gracias al financiamiento en varias etapas de los fondos concursables del entonces Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE).

La película, de 125 minutos, utiliza la mitad de su metraje para contar aspectos de pasado reciente del Ecuador a través de la puesta en escena de materiales de archivo de distinta naturaleza y procedencia. Por la amplitud y sofisticación en el uso de archivo y su carácter autorreflexivo, el filme constituye la expresión más acabada del documental histórico en el cine ecuatoriano.

La película está realizada, en gran parte, a través del montaje de metraje de archivo, así como de la puesta en escena de documentos, audios, fotografías, material de prensa y televisión que es organizada y comentada por la *voice-over* del realizador, que hace la vez de un narrador en tercera persona que mantiene una distancia con los hechos narrados. En este sentido es un filme histórico que bien podría calzar en denominada modalidad expositiva dentro de la tipología de Nichols (1991, p. 68). Sin embargo, el filme hace una serie de consideraciones sobre la escritura de la historia y el relato cinematográfico, lo que estos incluyen o excluyen. Estas alusiones a la construcción de la narración, a las decisiones del guion y al trabajo de montaje le dan al filme un carácter reflexivo (Nichols, 2013, p. 221). A medio camino entre la modalidad expositiva y la reflexiva, la estética de la película realiza un complejo juego de investigación y exposición de archivos para releer la historia, sus omisiones y olvidos.

El filme tuvo mucho éxito comercial y artístico, y generó una profunda repercusión en la opinión pública. En su estreno comercial alcanzó 53 mil espectadores y fue galardonada con 15 premios internacionales. El filme suscitó un conjunto de debates relacionados con el retorno a la democracia en

América Latina, la defensa de los derechos humanos y el papel de la memoria en la escena política ecuatoriana.

El documental vuelve sobre la figura del primer presidente electo democráticamente en 1979, luego de casi una década de dictaduras. A través de un meticuloso trabajo con material de archivo, los directores echan nuevas luces sobre la significación nacional y regional del carismático líder. El filme retrata a Roldós como un joven idealista, abanderado de la democracia y los derechos humanos en franca oposición a las poderosas dictaduras del cono sur. Su muerte, ocurrida en 1981 y atribuida oficialmente a un accidente aéreo, es reinterpretada en el contexto de un conjunto de acontecimientos de la política nacional y la geopolítica regional del momento.

A partir de un delicado tejido de documentos, imágenes y voces se deslegitima la versión oficial y se sugieren relaciones e intereses ocultos que ponen en debate la tesis del accidente. La estructura del relato está articulada a través de la voz reflexiva del documentalista narrador que explora posibles versiones de la historia, adelanta y retrocede en el tiempo, constata hechos, imagina y reflexiona. El cineasta chileno Patricio Guzmán reconoció la originalidad de la narración del filme: “La estructura misma que ustedes idearon para ordenar los acontecimientos es tan compleja que es imposible aplicar mecánicamente las ‘leyes’ del desarrollo dramático para analizar la obra” (Correspondencia personal, 4 de enero de 2014).

La película está conformada por 32 escenas organizadas en cuatro grandes bloques narrativos: a) prólogo, b) la primera muerte, c) la muerte y d) epílogo. En el prólogo, se introduce al espectador en el contexto histórico de la época, se establecen datos sobre el fin de la dictadura y el retorno a la democracia, y se narra el triunfo de Jaime Roldós y las sospechas de un complot para asesinarlo a través de la voz de sus hijos: Santiago, Martha y Diana. En el segundo bloque, titulado “La primera muerte”, se realiza una semblanza de Roldós a través de su ideario político y se establece la hipótesis de que las causas de la caída del avión en el cerro Huairapungo

no fueron accidentales. Este bloque se apoya totalmente en imágenes de archivo que son utilizadas de forma funcional a la voz del narrador, el cineasta que investiga y ata los cabos de la historia. En el tercer bloque, titulado “La segunda muerte” se cuestiona la utilización de la imagen y nombre de Jaime Roldós por parte de Abdalá Bucaram, su cuñado, un político populista en ascenso que más tarde será presidente de la República. Esta sección, se basa en una entrevista a Santiago Roldós, quien adquiere protagonismo y cuya voz matiza las imágenes de archivo que están presentes en menor grado. Finalmente, el epílogo pone en escena una argumentación sobre las políticas del archivo y la escritura de la historia a partir de una entrevista con Gabriel Tramontana, veterano realizador de noticieros.

Con un manejo narrativo diestro y autorreflexivo, el documental realiza tres importantes tareas: un arreglo de cuentas con el pasado, una revisión de la historia oficial y un uso creativo del archivo. En primer lugar, el filme reinscribe una memoria traumática permitiendo un saludable trabajo de duelo tanto para los familiares que protagonizan la película, como para el país que discutió poco las implicaciones del suceso. En segundo lugar, el filme constituye un contradiscurso frente a la versión oficial de la historia al cuestionar la hipótesis del accidente que selló de un plumazo el debate sobre otros caminos posibles al modelo neoliberal. En tercer lugar, el documental construye una poética del archivo. Su labor parece ser escarbar en la materialidad del pasado, recuperar los fragmentos de historia almacenados en documentos oficiales y en grabaciones de audio y video, y volverlos a juntar para construir algo nuevo. En su contrastación, armado y rearmado, los documentos adquieren un uso creativo, un nuevo sentido, una inusitada actualidad. El cine, como el “ángel de la historia” del que habló Walter Benjamin (1972), trabaja sobre fragmentos del pasado para abrirlos al relámpago de la actualidad, a la promesa de otro mundo posible.

La muerte de Jaime Roldós puede ser leída como un acto de justicia poética que reescribe y disemina la historia

oficial hecha de silencios y ocultamientos. En este sentido el documental juega el papel de redimir los sentidos subyacentes en los archivos para liberar nuevas lecturas sobre el pasado histórico con la finalidad de articular los posibles hechos no contados por el poder. A propósito de la película, Santiago Roldós, protagonista del documental e hijo del presidente asesinado, sostuvo: “Reaprendí que en el teatro o el cine, no en la política, es posible cierto tipo de justicia; allí se pueden hacer cosas que en la macropolítica oficial no; en este caso recuperar la memoria” (“Un documental, un premio y seis aprendizajes”, 2 de octubre de 2014). Los silencios heredados de la historia son asumidos en el filme como una oportunidad para el establecimiento de un relato que permite articular procesos de posmemorias sobre los cuales construye su identidad las nuevas generaciones.

El propio Sarmiento ha contado cómo en la construcción de la película el archivo fue ganando terreno paulatinamente hasta encontrar su potencia y dotar a todo el filme de su materialidad. El director sostiene que en un inicio la película iba a versar sobre la memoria de los hijos y contarla desde sus recuerdos. En esa versión el uso del archivo era limitado. La segunda posibilidad que encontraron a la historia era hacer un filme de denuncia que pusiera en evidencia el silencio y el encubrimiento que el Estado había guardado sobre el asesinato de Roldós. En esta segunda versión de la historia el archivo tenía una finalidad probatoria, demostraba que el accidente fue un crimen. En la tercera y definitiva versión se planteó una problematización de cómo se escribe la historia, desde qué perspectivas se construye su relato y cómo se resignifica el archivo dentro de ese proyecto de escritura. En esta versión final, “el archivo no cumple ya un papel probatorio. Más que probar unos hechos –esto ocurrió de este modo, esta persona estuvo en este lugar– el archivo vale aquí por su contenido expresivo o por el cisma de sentidos que produce su actualización, el hecho de extraerlo de su contexto original y exponerlo en otro” (Sarmiento, 2015, p. 167).

En este uso reflexivo de las imágenes ajenas, abierto la expresividad y a la resignificación, se encuentra uno de los valores del documental que lo ponen en sintonía con la contemporaneidad. De ahí que encontramos una afinidad entre la propuesta de la película y lo que Antonio Weinrichter denominó como “la nueva cultura del archivo”. Para el investigador español, en el contexto contemporáneo el archivo debe ser comprendido como “una agencia dinámica generadora de sentido” que está asociada a la entropía de la significación, a las prácticas productivas de sentido, la pluralidad semántica, la circunstancialidad de las imágenes y a sus usos sociales múltiples (2009, p. 106). Es precisamente esta concepción la que recupera la película en su apropiación de las imágenes y documentos de archivo. En una primera vista, parecería que los documentos son usados como objetos de valor irrefutables que ilustran las ideas del narrador, pero cuando se analizan las políticas de archivo que maneja la película esta primera impresión se desvanece. El relato nos propone varios inicios para la historia, contados alternativamente con distintos materiales documentales. Luego existen usos del archivo conjeturales y poéticos. Finalmente hace una reflexión sobre la forma contingente como se construye la verdad de la historia que nos pone de frente al carácter constructivo y situacional del significado de las imágenes citadas en la pantalla. En el epílogo del filme se realiza una especie de metarreflexión sobre el propio acto de la narración documental y los caminos que abre y cierra. Mientras se observan unas imágenes de unos cocodrilos, el narrador pronuncia el siguiente parlamento: “Al escribir la historia no solo elegimos lo que recordaremos; sobre todo, decidimos lo que olvidaremos porque no nos conviene. Todo depende entonces de quién recuerda, de quién elige recordar y de quién olvida” (Escena 32). El documental se cuestiona a sí mismo entonces planteando la contingencia de su relato y reflexionando sobre el sesgo planteado por su propia narrativa.

PARA RECORDAR

En resumen, podemos afirmar que, desde inicios de siglo, se produce de forma inédita un *boom* de documentales que abordan de distintas maneras el pasado. El surgimiento de estas películas es un hecho inédito ya que a lo largo de su historia el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionados al pasado histórico reciente. De hecho, los cineastas de la generación de los 80 y 90 articularon su trabajo en torno a horizontes utópicos que privilegiaron el futuro. El aparecimiento de una pléyade de realizadores interesados en comprender la memoria y la historia colectiva se presenta entonces como un síntoma de la

necesidad de una generación que busca revisar, reescribir y arreglar cuentas con un pasado cuyos vacíos y silencios lo tornaban incomprensible. Usando el lenguaje del cine, el documental se levanta entonces como un poderoso dispositivo para la revisión de la historia nacional y la construcción de recuerdos protésicos en la era de la videoesfera. Documentales de memoria como ***Con mi corazón en Yambo*** y filmes históricos como ***La muerte de Jaime Roldós***, a través del uso poético del testimonio o el archivo, reconstruyen la relación que tenemos con el pasado para impulsarnos al futuro. 🍷

Bibliografía

- AGUIRRE, A. (2015). Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 125-136). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- AGUIRRE, D. (septiembre de 2016). Entrevista. Proyecto “Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- ALVEAR, M. y León, C. (2009). *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito, Ecuador: Fundación Cultural Ochoymedio.
- APREA, G. (2012). Documental, historia y memoria. Un estado de la cuestión. En G. Aprea (Comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (pp. 19-85). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- APREA, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- ARAYA, S. (13 de abril de 2015). Darío Aguirre: ‘La vida me da el material que quiere mostrar’. *El telégrafo*. Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/dario-aguirre-la-vida-me-da-el-material-que-quiere-mostrar>
- ARENILLAS, M. G. y Lazzarra, M. (Eds.). (2016). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Nueva York, EE.UU.: Palgrave Macmillan. doi: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-49523-5>
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, L. (2009). Íntimo, privado, biográfico. Espacios del yo en la cultura contemporánea. En L. Amaro (Ed.), *Estéticas de la intimidad* (pp. 17-28). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BENJAMIN, W. (1972). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- BRUZZI, S. (2003). *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres, Reino Unido: Routledge. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203133873>
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.
- CATALÁ, J. M. (23 de julio de 2015). “Etnografías alucinadas y onirismo epistemológico”. (C. León, Entrevistador) Universidad Andina Simón Bolívar. Quito. Disponible en: <https://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?joseph-maria-catala-el-documental-es-una-forma-del-mundo-del-ayer>
- CINEMATECA NACIONAL DEL ECUADOR. (2000). *Catálogo de películas ecuatorianas 1922-1996*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- CLIFFORD, J. y Marcus, G. E. (Eds.). (1991). *Retóricas de la antropología*. Madrid, España: Júcar.
- CUEVA, J. M. (11 de octubre de 2016). Entrevista. Proyecto “Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- CUEVA, J. M. (2016). El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 142-156). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- DEBORD, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- DEBRAY, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona, España: Paidós.
- ELLIS, J. C. (1989). *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs, EE.UU.: Prentice Hall.
- FELD, C. y Stites Mor, J. (2009). Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. En C. Feld y J. Stites Mor (Eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 25-42). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- FURTADO, G. P. (2019). *Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present*. Nueva York, EE.UU.: Oxford University Press. doi: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190867041.001.0001>
- GAMBA, P. (2014). El grill de César. *El espectador imaginario*, (53). Recuperado de: <http://www.elespectadorimaginario.com/el-grill-de-cesar/>
- GARRIDO Lecca, J. H. (2005). Reseña de *La memoria, la historia, el olvido*. *Persona*, (8), 205-210.
- GONZÁLEZ Rentería, V. y Ortiz León, C. (2010). Cine documental en Ecuador. *Razón y palabra*, (74). Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N74/VARIA74/40GonzalezV74.pdf>
- GUMUCIO Dagrón, A. (Coord.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá, Colombia: Fundación Friedrich Ebert.
- GUTIÉRREZ, G. M. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, España: T&B Editores.
- HIRSCH, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- RICŒUR P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, España: Trota.
- HUYSEN, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- IMBERT, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, España: Gedisa.
- JAY, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- JELIN, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (2a ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, España: Bosch.
- LAGOS Labbé, P. (2011). Ecografías del 'Yo': documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios*, (24), 60-80. doi: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2012.19894>
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- LEJEUNE, P. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. En G. M. Gutiérrez (Coord.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Madrid, España: T&B Editores.
- LEÓN, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- LEÓN, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía.
- LEÓN, C. (2011). Ecuador. En E. Casares (Ed.), *Diccionario del cine iberoamericano. (Vól. 3)* (pp. 405-412). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- LEÓN, C. (2015). La mirada de la serpiente. Notas para una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas. En M. Paz Bajás y M. Alvarado (Eds.), *Dentro y fuera de cuadro: identidades, representación y auto-representación visual de los pueblos indígenas de América Latina (Siglos XIX-XX)* (pp. 215-246). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MIRZOEFF, N. (2010). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós.
- MURIEL, A. (2016). **Abuelos**: plantando cara a la muerte. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 173-186). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- NICHOLS, B. (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México, México: UNAM.
- NINEY, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México, México: UNAM.
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- POLANCO Uribe, G. y Aguilera Toro, C. (2011). *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- RASCAROLI, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Nueva York, EE.UU.: Wallflower Press.
- RESTREPO, M. F. (4 de octubre de 2016). Entrevista. Proyecto “Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra historia*. Barcelona, España: Ariel.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid, España: Cátedra.
- SANDOVAL Carrión, I. (26 de abril de 2015). Los pinchos de Darío. *El Universo*. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/opinion/2015/04/26/nota/4807501/pinchos-dario>
- SARLO, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- SARMIENTO, M. (2015). ***La muerte de Jaime Roldós***: la irrupción del archivo. En C. León y C. Burneo Salazar (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental* (pp. 167-172). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- SARMIENTO, M. y Rivera, L. (12 de octubre de 2016). Entrevista. Proyecto “Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)”. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor).
- SIBILA, P. (2012). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, A. G. (2014). Documentalismo ecuatoriano: hacia un cine de la dificultad. En C. León (Ed.), *El documental en la era de la complejidad* (pp. 181-199). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Un documental, un premio y seis aprendizajes. (02 de octubre de 2014). *El Comercio*. Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/documental-lamuerte-dejaimeroldos-lecciones-premiogarciamarquez.html>
- WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real. el cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.
- WEINRICHTER, A. (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra, España: Gobierno de Navarra.

Filmografía

RESTREPO, M. F. (Directora & Productora) & Krarup, R. (Productor). (2011). ***Con mi corazón en Yambo***. Ecuador: Yorestudio.

SARMIENTO, M. y Rivera L. (Directores & Productores) & Álvarez, C. (Productora). (2013). ***La muerte de Jaime Roldós***. Ecuador: La Maquinita.

CHRISTIAN LEÓN (Ecuador) es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Estudios de la Cultura, mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad; comunicación y diferencia cultural; medios, memoria y cultura popular. Es autor de *El museo desbordado. Debates en torno a la musealidad* (2014), *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador* (2010), *Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela* (2009), y *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005). Es profesor-investigador en la UASB-E.