

ARCHIVO Y TESTIMONIO EN EL DOCUMENTAL ECUATORIANO DEL SIGLO XXI

POR CHRISTIAN LEÓN MANTILLA

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 con el pasado histórico. La aparición 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 re-posicionamiento reciente de la historia nacional y la memoria colectiva? Partiendo del análisis de los filmes *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera y *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo se busca reflexionar sobre los usos del archivo y el trabajo de la memoria del documentalismo ecuatoriano del nuevo siglo.

Archive and testimony in the Ecuadorian documentary of the 21st century

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 in to 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 *The Death of Jaime Roldós* (2013) by Manolo Sarmiento and Lisandra Rivera and *With my Heart in Yambo* (2011) by María Fernanda Restrepo, we seek to reflect on the uses of the archive and the work of memory of the Ecuadorian documentalism of the new century.

Palabras clave/ Keywords: cine/ cinema - documental/ documentary - memoria/ memory - historia/ history - Ecuador

Videosfera y memorias protésicas

A partir del siglo XIX, la humanidad ha entrado en una época de la imagen. Como en ningún otro momento de la historia, en la actualidad existe una capacidad de producir, reproducir, circular y consumir imágenes. La proliferación de las tecnologías de la imagen, las industrias culturales, los medios masivos de comunicación y las redes digitales configuran el actual predominio de la cultura de las imágenes en nuestra vida cotidiana. Las formas de producir significado, pensar, sentir y actuar cada vez parecen estar más determinadas por mediaciones visuales. De ahí que muchos críticos se refieran a nuestra época bajo conceptos como la “sociedad del espectáculo” (Debord, 2008), la “cultura visual” (Mirzoeff, 2010), la “videosfera” (Debray, 2001) o el “ocularcentrismo” (Jay, 2007). En este contexto, en donde todas las instancias de la vida social son resemantizadas por la presencia de las imágenes, cabe preguntarse ¿qué sucede con la capacidad humana de recordar y los procesos sociales de la rememoración?

Sin lugar a dudas los procesos de memoria no salieron ilesos de los cambios y alteraciones que trajeron las tecnologías de la imagen y la cultura visual que se instauraron hace más de dos siglos. En el contexto contemporáneo, se ha producido un giro visual en los procesos de construcción de memoria que puede explicarse por la mediación creciente que las tecnologías y las imágenes tienen en la relación con el pasado. Nuestra época parece caracterizada por el entrecruzamiento de dos grandes estallidos: el de la memoria y el de lo visual. Como lo ha planteado Andreas Huyssen (2007), en las últimas décadas vivimos una especie de *boom* del recuerdo, una verdadera “cultura de la memoria” (5) caracterizada por la museificación y la mercantilización del recuerdo. Sin lugar a dudas, esta renovada importancia que ha adquirido la gestión de la memoria por parte de las instituciones y el mercado tiene mucho que ver con la posibilidad de objetivación de los recuerdos individuales y colectivos a través de la imagen. En el mundo contemporáneo, nuestras formas básicas de relación con el pasado se inscriben, cada vez más, en el régimen del espectáculo, el pensamiento ocularcéntrico, los imperativos de la cultura visual y los climas tecnológicos de la videosfera.

Régis Debray (2001: 75-76) propuso una genealogía de los medios de comunicación organizados en tres grandes sistemas: la logoesfera –predominio de la escritura–, la grafoesfera –predominio de la imprenta– y la videosfera –predominio del audiovisual–. Siguiendo esta historia de medioambientes mediáticos propuestos por el pensador francés, podemos decir que los anclajes tecnológicos y culturales que definen la memoria entraron a reconfigurarse en la época de la videosfera. En un momento donde predomina la producción técnica de imágenes y los registros audiovisuales, la memoria adquiere una dimensión sensorial y se convierte en una expresión de lo visible; de ahí que la fotografía, el cine, el video se conviertan en soportes mnémicos fundamentales, al mismo tiempo que surgen nuevas instituciones archivísticas como las fototecas, las cinetecas y las mediatecas.

Esta dimensión visual de las memorias es de tal grado que para gran cantidad de la población la principal fuente de información sobre el pasado es la fotografía, el cine, el video o la televisión en lugar de las fuentes documentales o los libros. Como lo ha planteado Gustavo Aprea: “Los medios masivos de comunicación conforman la modalidad predominante para el conocimiento y difusión de la historia en las sociedades contemporáneas” (2015: 17). De ahí que las tecnologías de la imagen tengan un doble papel en tanto documentos y agentes de la historia ya que registran hechos sucedidos al mismo tiempo que producen activamente los recuerdos del pasado. La trasmisión y conservación de las imágenes se vuelve una tarea fundamental en la reconstrucción de la dimensión sensorial del pasado, al mismo tiempo que las tecnologías y los dispositivos visuales reconfiguran la narración histórica. Las nuevas formas de documentar la memoria y actuar sobre el pasado abiertas

por el predominio de la videoesfera plantean un nuevo estatuto para la forma como construimos los recuerdos y reelaboramos la historia reciente. Según Claudia Feld y Jessica Stites Mor, la cultura visual está construyendo un acceso complejo al pasado y la construcción de memorias. “Tejiendo vínculos entre lo privado y lo público, entre la información

y la creación, las imágenes se convierten en vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentidos y reflexionar sobre la trasmisión a las nuevas generaciones” (2009: 33).

Por su parte, Alison Landsberg (2004) propuso el concepto de “memoria protésica” para referirse a la forma característica que adquiere el recuerdo en sociedades tecnologizadas y mercantilizadas. Para la autora norteamericana, el recuerdo protésico está construido por las tecnologías de la cultura de masas y por tanto se origina fuera de la experiencia vivida de la persona. “La memoria protésica teoriza la producción y diseminación de recuerdos que no tienen conexión directa con el pasado vivido de una persona y que, sin embargo, son esenciales para la producción y articulación de la subjetividad” (Landsberg 2004: 20). El recuerdo protésico está determinado por cuatro características: a) Son representaciones massmediatizadas que por tanto no son naturales ni son el resultado de una experiencia vivida; b) Es una extensión del cuerpo que genera una memoria artificial tecnológica y recuerdos sensoriales relacionados a experiencias vividas en masa; c) Está caracterizado por su intercambiabilidad y su transportabilidad, por ello está abierto a la forma mercantil; d) Sin embargo, y a pesar de esto, es capaz de crear identificaciones colectivas basadas en un compromiso sensual con el pasado así como en la ética con el otro, la empatía y la responsabilidad social.

Por efectos del predominio de la visualidad, las industrias culturales y la sociedad del espectáculo hemos entrado definitivamente en la época de la videoesfera, aquel medioambiente mediático caracterizado por producción de las memorias protésicas. En este nuevo contexto, la creación de recuerdos y olvidos entran en un contexto tecnológico, mediático e industrial que aleja a la memoria de su comprensión vinculada a la autenticidad de la experiencia, los anclajes fijos, los legados de la tradición y las identidades estables.

El documental histórico, el documental de memoria

El cine documental ocupa un lugar estratégico dentro de la construcción de memorias protésicas que se realizan en la videoesfera contemporánea. Distintos autores han definido al cine documental por su carácter indexical, su vocación para referirse al mundo histórico-social y su capacidad de trabajar desde el testimonio de los actores reales¹. Pues bien, son esas características propias del cine documental las que lo vuelven un dispositivo, un discurso y una práctica propicia para la expresión de la memoria. Autores como Bill Nichols y François Niney coinciden en plantear que un criterio diferenciador entre documental y ficción es la referencia a una realidad histórica que preexiste al filme y rebaza el control del realizador. Nichols (1991) sostiene que el documental construye una serie de indicios que nos llevan a inferir que las imágenes que ve el espectador tuvieron origen en el mundo histórico. Niney (2015) plantea que el horizonte de expectativas del cine documental surge en una lógica de conocimiento de tipo histórico asechada permanentemente por la duda. Resulta sintomático que ambos autores definan al cine documental por una relación, mediada y construida, con el mundo y el conocimiento histórico. Si por un lado el cine documental genera un efecto de realidad por medio del cual el mundo profílmico que sucede frente a la cámara se considera congruente con la dimensión histórica de la realidad; por el otro, esta dimensión histórica está atravesada por el trabajo subjetivo tanto a nivel de la misma realidad como a nivel de la representación fílmica. De ahí que el cine documental tenga una íntima vinculación con el pasado histórico **pero también** con el trabajo subjetivo de la memoria.

En los estudios del cine documental esta doble dimensión 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.

	Memoria		
Testimonio	Subjetivo	Testación	Fidelidad
Archivo	Objetivo	Documentación	Veracidad
	Historia		

100

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

Según 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 rememorado 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; e) versión de la historia subjetiva y polémica. 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 títulos. Dentro de este tipo de documental podemos ubicar a los *compilation films* y los *found footage films*.

El pasado está de vuelta

100

A partir de los años 2000, en la escena del documental ecuatoriano empiezan a aflorar una serie de relatos que directamente aluden al pasado reciente a través del archivo y el testimonio. Desde entonces, contabilizamos más de cuarenta documentales que trabajan desde un abordaje contemporáneo acontecimientos de la historia nacional de los últimos cincuenta años. Dentro de esta cifra se hallan, sin lugar a dudas, los documentales más galardonados y sobresalientes de los últimos dieciséis años, nos referimos a *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo y *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. 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 denominada como la “historia contemporánea”.

Esta tendencia llama la atención ya que durante las dos décadas anteriores existe una es-casa atención al pasado reciente. La generación del ochenta 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 posi-

ción nacionalista de rescate del patrimonio histórico, cultural, artístico y natural. Su preocupación por la historia fue el pasado ancestral prehispánico y la evocación de la historia colonial y republicana. La generación que debuta en los años noventa, formada en el extranjero, concede mayor importancia a los aspectos formales y la factura de la obra. Se aleja del realismo social y los ideales nacionalistas para introducir una diversidad temática y abordar la crisis de identidades. Esta generación privilegia el cine de ficción y concentra su actividad documental en aspectos etnográficos, políticos y ecológicos o en formatos experimentales. Durante los años noventa son escasos los documentales históricos y cuando existen aluden a un pasado ancestral de los pueblos indígenas (León, 2011).

La recurrencia a temáticas relacionadas con la memoria y el pasado histórico tiene su auge en los últimos dieciséis años y está vinculada a una nueva generación de documentalistas que debutan a partir del año 2000. Esta recurrencia puede ser explicada recurriendo a una aguda observación de Andreas Huyssen (2007), quien sostiene que la modernidad estuvo marcada por un impulso hacia el futuro hasta los años ochenta. A finales del siglo XX, la crisis de la modernidad puso en primer término la tarea de asumir la responsabilidad con el pasado. Llevando esta observación al documental ecuatoriano, podemos advertir que tanto la generación de los ochenta –inspirada en la utopía política– como la generación de los noventa –en búsqueda de expresiones de vanguardia– tuvieron 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. Esta persistencia del pasado en el documental ecuatoriano ha sido tematizada críticamente por Alejandro Aguirre a partir de la figura de la nostalgia. Para el investigador ecuatoriano, en las búsquedas del cine nacional existe la presencia de un pasado no cerrado que vuelve constantemente bajo la figura de “lo que no somos, de lo que no hemos sido, de lo que no hemos podido llegar a ser, lo que pudimos ser y no fuimos” (Aguirre, 2015: 127).

Sin coincidir con la concepción nostálgica sobre el pasado que adjudica Aguirre al documental ecuatoriano, creemos que 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: 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: 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 (2008) denominó como “posmemoria”. Para la investigadora rumanana, la posmemoria es una estructura de transmisión inter y transgeneracional de conocimiento y experiencia traumática a través de la escritura o el arte.

Siguiendo esta línea de argumentación, podemos decir que la crisis social, económica y

cultural que se produce a finales de los años noventa pone en jaque los valores utópicos de la modernidad y plantea a la nueva generación de documentalistas la necesidad de regresar sobre las ruinas a través del lenguaje del cine. Esta preocupación conecta con la necesidad de conocimiento del pasado que se hacen las nuevas generaciones ante aspectos inconclusos y simplificados de la historia oficial. 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 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 trasmisión 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 ellos vemos una presencia constante de posmemorias que tratan de volver propio y familiar un pasado distante, ajeno e incomprensible.

De entre las múltiples películas que abordan creativamente los recuerdos de las generaciones anteriores ponemos mencionar: *Como yo la veo* (2001) de Karine de Villers, *Mi abuelo, mi héroe* (2004) de María Campaña Ramia, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora Manzano, *El reloj de Velasco Ibarra* (2015) de Paúl Narváez. En estas películas se puede ver con claridad un esfuerzo por valorar los legados de padres, abuelos o antecesores. De ahí que el tema central de estos documentales sea la filiación, la herencia y la testación. De otro lado, tenemos documentales que realizan un comentario sobre distintas facetas de la historia nacional y plantean relecturas de las versiones oficiales sobre el pasado. Este es el caso de *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva, *Democracia, 25 años* (2005) de Andrés Barriga, *Fausto Basantes* (1980-1986) (2005) de Carlos Naranjo, *Velasco Ibarra: retrato de un monarca andino* (2006) de Andrés Barriga y *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera.

En otro grupo, encontramos filmes que trabajan traumas individuales y colectivos relacionados con crímenes de Estado, levantamientos armados o convulsiones sociales. *AVC del sueño al caos* (2008) de Isabel Dávalos, *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, *Muchedumbre 30S* (2011) de Rodolfo Muñoz, Sueños hipotecados (2016) de Pablo Vargas Hidalgo, *¡Alfaro Vive Carajo!* (2014) de Mauricio Samaniego. Una de las temáticas recurrentes para explorar la memoria está relacionada con la migración y los recuerdos dolorosos de separación y desarraigo que trae consigo. Filmes como *Recordando el ayer* (2007) de Alexandra Cuesta, *El tiempo no cura todo* (2007) de Germánico Mantilla, *Defensa 1464* (2009) de David Rubio y *Bienvenido a tu familia* (2010) de Diego Ortuño son ejemplos claros.

A partir de la exploración de espacios y personajes algunas películas analizan las distintas capas del pasado y exploran diferentes formas de evocación del pasado. Un caso particular de trabajo con espacios ha sido la historia de las islas encantadas abordada en *The Rock: Galápagos en la II Guerra Mundial* (2004) de Nicolás Cornejo y *El affaire Galápagos, satán vino al Edén* (2013) de Dyana Golfine y Dan Geller. La construcción de retratos personales es otra estrategia que adopta el documental para abordar distintas facetas de la memoria individual y colectiva. Ejemplos de esta tendencia son: *Víctor Foto Estudio* (2013) de Liliana Correa, Nicolás Mejía y Julie William, *El Conejo Velasco* (2013) de Pocho Álvarez, *Juan Fernando Hermosa, tras la sombra del niño del terror* (2012) de Marco y Vladimir Soasti, *Mi Tía Toty* (2016) de León Felipe Troya, *Carambolas* (2016) de Giovanna Valdivieso, Natalia Rivas, Cristina Vera y Johanna Puscher.

Otra estrategia de abordaje del pasado es la investigación y búsqueda de los ancestros del cine nacional. En esta línea, encontramos un conjunto de documentales que trabajan en la

^[1] Para una definición del documental ver Ellis (1989), Nichols (1991) y Niney (2015)

recuperación de la figura de cineastas que son un referente para las generaciones actuales: *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) de Javier Izquierdo, *Descartes* (2012) de Fernando Mieles, *Aquí soy José* (2014) de Fernando Mieles y Pepe Yépez, *El secreto de la luz* (2014) de Rafael Barriga. Finalmente, existe un conjunto de obras que trabajan sobre las políticas de la memoria en un cuestionamiento crítico y experimental sobre el recuerdo y el olvido. Ejemplos de esta tendencia son: *Memoria de Quito* (2008) de Mauricio Velasco, *Mejor que antes* (2009) de Andrés Barriga, *Baltazar Ushka, el tiempo congelado* (2010) de José Antonio Guayasamín y el falso documental de Javier Izquierdo *Un secreto en la caja* (2016).

Memoria, subjetividad y desaparición

Dentro de los documentales que trabajan el testimonio como detonante fundamental de sus relatos podríamos apuntar *El lugar donde se juntan los polos*, *The rock*, *Galápagos en la II Guerra Mundial*, *Fausto Basantes*, *Velasco: retrato de un monarca andino*, *Abuelos*, *La bisabuela tiene Alzheimer* o *Alfaro Vive Carajo*. Estas películas trabajan sobre el polo subjetivo de la narración del pasado que está asociado a la puesta en escena de la voz de los testigos presenciales de acontecimientos históricos. Si bien recurren a materiales de archivo, estos son resemantizados por la voz y la palabra de actores que reelaboran los acontecimientos desde el filtro de su subjetividad. Esta presencia fundamental de la voz de los protagonistas nos lleva a enmarcar a estos trabajos dentro de la categoría de documentales de memoria porque están basados fundamentalmente en el testimonio.

Sin lugar a dudas, el documental emblemático del trabajo de la memoria fundamentado en el testimonio es *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo. Esta película, ganadora de dieciséis premios internacionales, fue un proyecto que tardó cuatro años en culminarse. Tuvo un exitoso estreno en salas de cine, alcanzando ciento cincuenta mil espectadores, hasta la actualidad sigue programándose en instituciones educativas y espacios dedicados a la defensa de los derechos humanos. La película tuvo mucha incidencia en la opinión pública y logró 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 es un relato en primera persona 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 historia de 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 van entramando reflexiones sobre el poder de las imágenes frente a la ausencia, la relación entre lo personal y lo social, la transformación de registros familiares en iconos políticos de la lucha por los desaparecidos.

La película de 135 minutos de duración está organizada en cincuenta y cuatro 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. De un lado, se plantea una narrativa de luto en tono melancólico e íntimo; del otro, 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: 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 veintitrés 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 fílmica 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).

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 “diez segundos. Diez 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. A su vez, 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 y la indisoluble unidad entre la dimensión privada y pública del recuerdo como la estudió Paul Ricoeur. 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, también la película maneja con mucha destreza los datos históricos y el archivo siempre matizados por los sentimientos y los afectos de la directora. Los hechos históricos son escenificados desde la experiencia vivida de la cineasta invistiendo al pasado de la potencia de los afectos. La película plantea un complejo juego entre objetividad e 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. Cuando conversamos con la directora, ella sostuvo:

No podía ser un documental completamente histórico como narrando archivos not-

iciosos 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: 3).

Añadió que decidió trabajar los materiales de archivo silenciando el audio para permitirse realizar comentarios más personales. En esta decisión encontramos una manera de reelaboración subjetiva que nos 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 closet. 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 la defensa de los derechos humanos crímenes de Estado.

El archivo y la reescritura de la historia

Dentro de las películas que trabajan el archivo como detonante fundamental de sus relatos podemos recordar a las mencionadas *Memoria de Quito*; *Muchedumbre 30S*; *Juan Fernando Hermosa, tras la sombra del niño del terror*; *Tierra adentro*; *El Conejo Velasco*; *El secreto de la luz*; *El reloj de Velasco Ibarra*; *Un secreto en la caja*. Pero sin lugar a dudas la investigación más rigurosa en archivos y el trabajo más logrado con imágenes recuperadas del pasado es *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera.

La película surgió a partir de un largo proceso 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 ochenta horas de archivo. La película de 125 minutos consagra la mitad del tiempo a la exposición y usos del archivo. Es por esta razón que consideramos la película como la expresión más acabada del documental histórico en el cine ecuatoriano. El filme tuvo mucho éxito comercial y artístico y generó una profunda repercusión en la opinión pública. En su estreno comercial alcanzó cincuenta y tres mil espectadores y fue galardonada con quince 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 (2004: 1) 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”.

La película está conformada por treinta y dos escenas organizadas en cuatro grandes bloques narrativos: a) prólogo; b) la primera muerte; c) la muerte; 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, 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, “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, “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 fue 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, 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” (*El*

Comercio, 2014: 7). 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 construyen 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 convertir a 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 sisma de sentidos que produce su actualización, el hecho de extraerlo de su contexto original y exponerlo en otro (Sarmiento, 2015: 167).

En este uso reflexivo de las imágenes ajenas, abierto a 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 (2009) denominó “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 (Weinrichter, 2009: 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 irrefutable que ilustran las ideas del narrador, pero cuando se analizan las políticas de archivo que maneja la película esta primera impresión se desvanece. Para empezar 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 y de archivo. En una primera vista, parecería que los documentos son usados como objetos de valor irrefutable que ilustran las ideas del narrador, pero cuando se analizan las políticas de archivo que maneja la película esta primera impresión se desvanece. Para empezar 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 con el pasado histórico reciente. De hecho, los cineastas de la generación de los ochenta y noventa articularon su trabajo en torno a horizontes utópicos que privilegiaron el futuro. La aparición 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, & C. Burneo (Eds.). *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Quito.
- Aguirre, D. (2016). Entrevista de M. B. Moncayo & C. León, Editor. *Proyecto "Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)"*. M. B. Moncayo, septiembre.
- Alvear, M., & León, C. (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito, Fundación Cultural Ochoymedio.
- Apréa, G. (2012). Documental, historia y memoria. Un estado de la cuestión. En G. Apréa. *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- (2015). *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires, Manantial.
- Benjamin, W. (1972). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Buenos Aires, Taurus.
- Cinemateca Nacional (2000). *Catálogo de películas ecuatorianas 1922-1996*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cueva, J. M. (2016). Entrevista de M. B. Moncayo & C. León, Editor. *Proyecto "Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)"*, 11 de octubre.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós.
- Ellis, J. (1989). *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. New Jersey, Prentice Hall.
- Feld, C., & Stites Mor, J. (2009). *Imagen y memoria. Apuntes para una exploración*. En C. Feld, & J. Stites Mor (Eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.
- Garrido Lecca, J. H. (2005). Reseña de "La memoria, la historia, el olvido". En *Persona*, pp. 205-210.
- Guzmán, P. (2014). Carta a Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, París.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. En *Poetics today*, Vol. 29, núm.1, p. 103-128.
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (Segunda edición ed.). Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, Columbia University Press.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito, Consejo Nacional de Cinematografía.

- León, C. (2011). *Ecuador*. En E. Casares, *Diccionario de Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Vol. 3. Madrid, Sociedad General de Aurores y Editores.
- León, C. (2015). *La mirada de la serpiente. Notas para una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas*. Santiago de Chile, Instituto de Estética/Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mirzoeff, N. (2010). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México, UNAM.
- Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana.
- Restrepo, M. F. (2016). Entrevista de M. B. Moncayo & C. León, Editor. *Proyecto "Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)*, 4 de octubre.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid, Cátedra.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México, Siglo XXI.
- Sarmiento, M. (2015). La muerte de Jaime Roldós: la irrupción del archivo. En C. León, & C. Burneo (Eds.), *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Universidad Andina Simón Bolívar-Cinememoria, Quito.
- Sarmiento, M. & Rivera, L. (2016). Entrevista de M. B. Moncayo & C. León, Editor. *Proyecto "Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)*, 12 de octubre.
- Un documental, un premio y seis aprendizajes. En *El Comercio*, 02 de octubre de 2014, p. 7.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvios de lo real. el cine de no ficción*. Madrid, T&B.
- (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra, Gobierno de Navarra.