



Fotograma de *Un secreto en la caja* (Javier Izquierdo, 2016)

Vidas filmadas

Documental biográfico y memorias protésicas en el cine ecuatoriano

Filmed Lives. Biographical
documentary and protethic
memories in Ecuadorian cinema

Vidas filmadas. Documentário
biográfico e memórias protésicas
no cinema equatoriano

35

Christian León

Universidad Andina Simón Bolívar
christian.leon@uasb.edu.ec

RESUMEN

Este artículo plantea una reflexión sobre el lugar que ocupa el documental biográfico producido en Ecuador en el contexto de las disputas por la memoria y la cultura visual. Partiendo de los conceptos de memorias protésicas y espacio biográfico, estudia el potencial que tiene el documental biográfico para cuestionar las verdades establecidas por la historia y las certezas del discurso del cine documental. A través del análisis del discurso fílmico de los documentales *El Conejo Velasco* (2013), de Pocho Álvarez, y *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo, pone en discusión la forma en

la que el texto fílmico reinventa el pasado a través de la puesta en escena de testimonios y archivos en el contexto de la emergencia de las narrativas biográficas de no ficción. Presta atención al uso de informantes, actantes y personajes, así como también a la puesta en escena de materiales de archivo con la finalidad de elaborar una escritura audiovisual que permite la construcción de memorias mediadas tecnológicamente que trabajan entre la realidad y la creación, lo individual y lo social.

Palabras clave: Cine, documental, memoria, Ecuador

La memoria y lo visual

36 Las sociedades contemporáneas asisten a un giro visual en los procesos de la memoria como efecto de la producción y consumo de imágenes, las tecnologías de la comunicación y la cultura digital. Cada vez más la fotografía, el cine, el video, la televisión, las redes sociales son la principal fuente de información sobre el pasado para la gran mayoría de la población, en lugar de las fuentes documentales o los libros. Como lo ha planteado Gustavo Aprea (2015): «Los medios masivos de comunicación conforman la modalidad predominante para el conocimiento y la difusión de la historia en las sociedades contemporáneas» (17). De ahí que las tecnologías de la imagen tengan un doble papel como documentos y agentes de la historia porque registran hechos sucedidos, al mismo tiempo que producen activamente los recuerdos del pasado. La transmisión y conservación de las imágenes se vuelve una tarea fundamental en la reconstrucción de la dimensión sensorial del pasado, mientras que las tecnologías y los dispositivos visuales reconfiguran la narración histórica. El predominio de la cultura visual en las socieda-

des contemporáneas (Mirzoeff 2003) generó nuevas formas de documentar la memoria y actuar sobre el pasado desplegando un nuevo estatuto de la forma como construimos los recuerdos y reelaboramos la historia reciente.

Alison Landsberg propuso el concepto de «memoria protésica» para referirse a la forma característica que adquiere el recuerdo en sociedades tecnologizadas y mercantilizadas, signadas por la cultura visual. Para la autora norteamericana, el recuerdo protésico está construido por las tecnologías de la cultura de masas; 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 nos pone de frente a memorias artificiales, intercambiables y transportables, que se originan en una experiencia mediatizada de carácter tecnológico (21).

37

Por efectos del predominio de la cultura visual, las industrias culturales y la sociedad del espectáculo hemos entrado definitivamente en la sociedad de la imagen caracterizada por la producción de las memorias protésicas. En este nuevo contexto, la creación de recuerdos y olvidos entra 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.

Documental biográfico y reinención del pasado

Leonor Arfuch ha planteado que vivimos la emergencia de los relatos biográficos que se afirman ante la crisis de las grandes narrativas y los sujetos colectivos —pueblo, nación, comuni-

dad— en el contexto del capitalismo postindustrial. El relato biográfico se ha constituido en una marca de nuestro tiempo que privilegia lo cotidiano, lo privado y lo personal permitiendo un retorno del sujeto a través de narraciones que legitiman y dan sentido a la vida individual. Todos estos factores han permitido la apertura de un «espacio biográfico» como una marca de nuestra época que permite la afirmación de la legitimidad de los relatos biográficos en una estructura intertextual e interdiscursiva (Arfuch 2010, 50).

38

En los años noventa, el espacio biográfico se vuelve predominante en el cine documental, relatos subjetivos que ponen en primer plano la vida privada, familiar y personal de personajes públicos y ordinarios se vuelve frecuente. El cine documental biográfico se multiplica como un dispositivo que permite la narración de la vida privada del individuo en el contexto de marcos colectivos, sociales y culturales. Una nueva generación de cineastas que emergen a finales del siglo XX e inicios del nuevo milenio hacen de la biografía y la autobiografía un relato contemporáneo que plantea una nueva forma de visibilidad y politicidad. Como lo ha planteado Michael Renov, la actual generación de documentalistas ha logrado plantear nuevas maneras de representación del pasado basados en la biografía, «a través de sus exploraciones del yo (social), hablan de las vidas y los deseos de los actores que han vivido fuera de 'los límites del conocimiento cultural'» (2004, 181). Según Denise Tavares, el documental biográfico abrió nuevos caminos para tematizar la historia y la memoria social basados en los recursos que tiene el cine para indagar al pasado, así como en la reelaboración de la escritura biográfica basada en el lenguaje audiovisual (Tavares 2013, 131).

Este giro biográfico en el documental tiene una particular relevancia en el campo del cine de no ficción contemporáneo

de América Latina como lo han advertido Arenillas y Lazzara (2016). El documental latinoamericano de las últimas dos décadas puede caracterizarse por un giro subjetivo y una narrativa reflexiva a través de las cuales se tratan aspectos relacionados con la ética y la memoria colectiva. Frente al cine militante que se produjo durante los años 60 y 70, como arma de combate frente al imperialismo, la dictadura, la violación de derechos humanos, el cine latinoamericano del nuevo milenio — surgido en el contexto democrático y neoliberal— va a plantear un nuevo abordaje sobre el pasado basado en operaciones deconstructivas de la verdad histórica que usan los relatos biográficos y hacen explícita la subjetividad desde donde se construyen los relatos (2016, 17).

El documental biográfico en Ecuador

39

En el cine ecuatoriano, el documental biográfico y autobiográfico se convierte en una tendencia claramente establecida a partir los años 2000. A pesar de que en el cine ecuatoriano realizado en el siglo XX primó la producción documental, sin embargo, esta privilegió aspectos históricos, sociológicos y antropológicos de la vida social (León 2010). Como lo sostuvimos en otro lugar, es solamente a finales de los años noventa y comienzos del nuevo siglo que emerge una nueva generación de documentalistas cuya producción marca un contrapunto con el documental social para abordar aspectos privados de la vida personal y familiar (León 2021, 133). Es en este contexto que proliferan las biografías documentales como una estrategia alternativa al relato social de aspectos públicos de la vida nacional. El relato biográfico se plantea entonces como una nueva manera de indagar la escritura de la historia y participar en la

disputa por la memoria en el contexto de una sociedad cada vez más mediatizada y marcada por la cultura de la imagen.

Dentro de la tipología de documentales biográficos ocupan un lugar relevante *El Conejo Velasco* (2013), de Pocho Álvarez, y *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo. Por caminos diferentes —a momentos incluso opuestos—, las dos películas realizan un trabajo crítico sobre la memoria y la escritura de la historia que plantea una reinención del pasado a través del relato autobiográfico. En un ejercicio de análisis del discurso de los dos filmes proponemos comprender e interpretar los distintos componentes del lenguaje audiovisual a través de operaciones analíticas de descomposición y recomposición de aspectos representacionales, narrativos y comunicativos (Casetti y Di Chio 2003) que nos permitan entender las formas de funcionamiento del relato biográfico en el contexto de las disputas por las memorias protésicas (Landsberg 2004) instaladas en la videosfera contemporánea (Debray 2001).

40

Biografía de una generación

Dentro de los realizadores ecuatorianos que se han dedicado a la reconstrucción de la memoria a través del audiovisual, Pocho Álvarez ocupa un lugar destacado. Este documentalista tiene a su haber cincuenta producciones realizadas en los últimos cuarenta años; desde los años ochenta, realizó un conjunto de proyectos destinados al rescate de memorias silenciadas de militantes de colectivos obreros, indígenas, ecologistas y mujeres. Entre sus obras más destacadas figuran *Nosotros, una historia. El movimiento obrero ecuatoriano* (1984), *Forajido, el legado de abril* (2006), *Toxico, Texaco, Tóxico* (2008), *A cielo abierto, derechos minados* (2009), *Piel dolor. La violencia estructural contra las mujeres* (2011).

En la misma dirección de muchos de sus trabajos, *El Conejo Velasco* (2013) reconstruye la memoria de una generación a través de la biografía de Fernando Velasco Abad (1949-1978), destacado intelectual y militante de izquierda de la década del 70. El filme lleva el siguiente subtítulo: «Legado y memoria de una generación que creció con el sueño de una revolución». Álvarez recuerda que inicialmente se planteó hacer una biografía; sin embargo, pronto se dio cuenta de que la historia del Conejo comprometía a toda una colectividad que vivió su juventud a la luz de la lucha política y el debate marxista. «El recuerdo del Conejo es una impronta en nuestra generación y también es una impronta en la construcción del pensamiento social ecuatoriano» (2016, 1).

Durante las décadas del 80 y el 90, en el Ecuador existió un descuido de la memoria política y la historia intelectual. La emergencia de los proyectos utopistas, así como el colonialismo académico hizo que se privilegie el futuro sobre el pasado y la literatura extranjera sobre la producción intelectual nacional. Como lo recuerda Pocho Álvarez:

El Ecuador es un país que no preserva su memoria. Yo creo que por un lado el Ecuador como cultura, país y colectivo, tiene un pendiente con su memoria histórica. Tiene un pendiente con no solo los personajes que han hecho este país, sino también con los colectivos que han forjado la historia (2016, 2).

La película se inscribe dentro de un conjunto de movimientos recientes por recuperar los referentes del pensamiento social ecuatoriano. En 2007, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador (Flacso), realizó un Seminario sobre el pensamiento de Velasco dentro de un Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales, bautizó el Parque Cultural

de la institución con su nombre y develó una estatua en tamaño natural del escultor estadounidense Howard Taikoff. La película surge en el contexto de esta recuperación de la figura de Velasco; de hecho, una de sus líneas narrativas tematiza el proceso de realización de la escultura, como metáfora de los trabajos de la memoria.

La película, de 126 minutos de duración, está compuesta de 41 escenas en las cuales se plantea una indagación acerca de las razones por las cuales un joven de apenas 29 años logró dejar una huella tan profunda en la vida intelectual y política del Ecuador. Para responder a esa pregunta se realiza una revisión de los principales debates del pensamiento social y las luchas políticas de la época en el seno de la izquierda. Se retrata a un joven economista, alegre, apasionado, amante de los Beatles y el baile, que realizó un diagnóstico temprano de la particular formación histórica y económica de Ecuador como paso previo a la acción. El Conejo fue capaz de advertir el sentido que debía tener la reforma agraria en un momento en que la hacienda tradicional se estaba descomponiendo y el campo se transformaba por la industrialización. Por otro lado, abogó por la unidad estratégica entre organizaciones campesinas y obreras, así como la necesidad de que los movimientos de izquierda acumularan fuerzas en una década donde el fraccionamiento ideológico era la tónica.

A través de la figura de Velasco, el documental aborda la significación de la reforma agraria en la construcción de un proyecto de país que compartían las capas medias progresistas y el campesinado, trata la importancia de la hacienda y la plantación como unidades económicas que dieron origen al movimiento campesino y al proyecto socialista. En este contexto, se analiza el surgimiento de la organización sindical y el Movimiento Revolucionario de los Trabajadores que sería liderado por Velasco. Se introduce el debate de la teoría funcionalista

defendida por Osvaldo Hurtado frente a la teoría de la dependencia defendida por Velasco en su obra *Ecuador: subdesarrollo y dependencia* (1990). Se pasa revista al debate entre la perspectiva socialista que concebían al Ecuador como una formación socioeconómica feudal y a la tesis comunista que planteaba que el país era capitalista-dependiente, a la que adscribió el Conejo.

El relato está articulado por tres líneas narrativas que se van alternando y entrecruzando a lo largo del documental. En primer lugar, tenemos una línea testimonial que está compuesta de entrevistas a intelectuales, familiares y amigos que van construyendo paulatinamente el perfil intelectual, político y humano del Conejo, así como dibujando la memoria de una generación. En segundo lugar, encontramos una línea de acciones integrada por el registro secuencial del proceso de elaboración de la escultura desde sus bocetos iniciales hasta su colocación en las áreas verdes de Flacso, Ecuador. En tercer lugar, existe una línea de dramatización que reconstruye, en blanco y negro, las horas anteriores al accidente automovilístico que terminó con la vida de Velasco. Mientras en imágenes vemos a un auto partir y transitar por la carretera a la madrugada, en la banda sonora se escucha un archivo de audio con el discurso político del pensador.

Estas tres líneas narrativas avanzan paralelas y van trenzándose para hilvanar un complejo relato de la trayectoria intelectual y política de los años sesenta. Cada una de estas líneas narrativas cumple una función diferencial respecto de la construcción audiovisual de la memoria. La primera línea, sin duda la predominante, plantea un trabajo de reconstrucción del pasado a través de entrevistas a 55 personajes que tienen el estatus exclusivo de «informantes» y cuya veracidad está dada por el hecho de haber conocido a Velasco. Las entrevistas están filmadas en los lugares de trabajo o vivienda de los protagonistas

y están ilustradas a través de fotografías obtenidas de distintos archivos y del acervo de Pecas Corral y el propio director, quienes documentaron los acontecimientos más importantes de la época. Álvarez sostiene que esta decisión se tomó por la ausencia de archivos audiovisuales de la época en el país y para rendir un homenaje a los fotógrafos del movimiento social. La relación entre los testimonios y las fotografías está construida a partir de la búsqueda de correspondencias que permitan visibilizar el recuerdo narrado. En este sentido, el documental tiende a naturalizar la relación entre palabra e imagen y anular la distancia entre pasado y presente, generando lo que Peter Burke denomina como «efecto realidad» (2005, 212) y François Niney como «efecto de invernadero» (2009, 379). En esta sutura narrativa entre testimonios y archivos, que elimina las contradicciones y distancias, vemos la mayor limitación de la puesta en escena del pasado que propone el documental. Si bien es cierto que las tres líneas narrativas propuestas plantean un juego heterogéneo, rico en contrastes significativos, la línea de reconstrucción histórica plantea un relato que hace del proceso de construcción del pasado una realidad nada problemática.

44

La mayoría de las entrevistas están rodadas en plano medio y su valor consiste en el acto de recordar frente a cámara para volver públicos y actuales recuerdos olvidados. Como sabemos el testimonio audiovisual es una «forma de interacción escenificada» entre el testigo, el entrevistador y el público, cuya veracidad se basa en la experiencia vivida por el entrevistado, como lo ha planteado Gustavo Aprea (2012b, 125). En este sentido, esta línea narrativa aprovecha al máximo la interpelación del testimonio dejando los aspectos formales de puesta en escena en un segundo plano. Por otro lado, la cantidad de sujetos entrevistados hace que ninguno tenga protagonismo, y que los recuerdos individuales resuenen en-

tre sí configurando una memoria colectiva de carácter generacional, lo cual nos advierte sobre el enmarcamiento colectivo que reconfigura a las memorias individuales según nos lo enseñó Halbwachs (2004, 50).

La pluralidad de voces que dan sentido al archivo consti-tuyen un mosaico de interpretaciones que van desde el discurso erudito hasta el recuerdo emotivo. Hay escenas donde varios pensadores reconstruyen los debates políticos y teóricos de la época en toda su complejidad intelectual. Un momento de inflexión emotiva constituye la secuencia en donde José Laso y Fausto Dután recuerdan la muerte del Conejo y se les van las lágrimas, su narración es interrumpida por una afección que a pesar de la distancia temporal sigue presente.

La segunda línea narrativa es un diario filmado que registra meticulosamente los distintos momentos de construcción de la estatua de homenaje al Conejo. A diferencia de la línea testimonial, aquí se registran acciones y debates en tiempo presente: por un lado, se recogen las discusiones entre los familiares y el escultor Howard Taikeff en torno a cómo representar al personaje; por otro lado, se filman distintos momentos del proceso de diseño, modelaje, fundición y ensamblaje final del monumento. La puesta en escena es más «espontánea» ya que los protagonistas están tratados como «actantes», realizan acciones e interactúan entre sí y dan declaraciones a la cámara mientras hacen otras actividades. Esta línea narrativa está estructurada a manera de crónica que, a medio camino del cine directo y el *Cinéma vérité*, relata acciones y debates en miras a la creación de la estatua. Frente a la cámara, podemos ver los primeros debates que tienen el escultor, los familiares y autoridades de Flacso acerca de la representación justa para el intelectual y el militante. Luego se registra el complejo procedimiento técnico de elaboración de la estatua en bronce y las reacciones

que en el proceso tienen familiares y autoridades; finalmente, se da cuenta del acto de colocación y develado de la estatua.

Más allá de lo interesante para un espectador poco versado en técnicas artísticas, resulta sumamente acertado presentar el proceso de elaboración escultórica como metáfora y metonimia de la construcción social y colectiva de la memoria. Los monumentos —como edificios, los memoriales, placas y marcas territoriales sobre el espacio público— pueden ser la materialización de un sentido sobre el pasado colectivo que tienen distintos actores en la lucha por la memoria y el olvido. Como lo ha planteado Hugo Achugar, «el monumento, en tanto materialización de la memoria, es uno de los campos de batalla en el que distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias» (2003, 214). El proceso de elaboración de la estatua del Conejo Velasco condensa un conjunto de luchas para rescatar a los personajes y colectivos que forjaron la historia nacional, como lo recalca Pocho Álvarez. Como es conocido, la historia generalmente se escribe desde arriba; es por esta razón que los monumentos se yerguen para homenajear a los poderosos, las autoridades, los triunfadores. Que una universidad decida poner en su parque la estatua de un joven intelectual, militante de los movimientos sociales, de vida trunca, es un acto de contramemoria, un contrapunto, frente a las figuras que, a los ojos del poder, merecen ser monumentalizadas.

El documental participa de esa pugna de la memoria al plantear un relato del pensamiento social y las organizaciones de izquierda que tiende a ser olvidado por la agencia del mercado (la sociedad del bienestar experimentada por la elevación del precio del petróleo a partir de 2003) y el poder político (la refundación permanente de la Revolución Ciudadana a partir del 2007). Pocho Álvarez, coetáneo y amigo del Conejo, sostiene

que su misión como cineasta es rescatar esa parte de la historia a través de las imágenes en movimiento. «Y si el cine es un instrumento de la memoria es como natural que a los cineastas se les ocurra trabajar sobre ese aspecto» (2016, 2).

Adicionalmente, el proceso de elaboración de la escultura permite una visualización de los vectores de la memoria (Rouso 2012) y trabajos de la memoria (Jelin 2012) que han sido problematizados por los estudios contemporáneos. La crónica de la creación de la escultura nos permite mirar a la memoria como una operación abierta en permanente disputa entre distintos actores sustentada sobre procesos materiales y simbólicos en medio de un marco histórico e institucional. Los debates sobre la importancia intelectual y política de Velasco permiten entender que la memoria es un proceso en permanente elaboración que se realiza desde el presente. Los discursos y afectos de los distintos sujetos — sean estos familiares, intelectuales y el escultor — permiten ver que la memoria es un procesos subjetivo, social, colectivo que se realiza entre distintos actores que buscan construir nuevos significados para el pasado vivido.

Finalmente, en la tercera línea narrativa nos encontramos con la recreación de las últimas horas de vida de Velasco, que murió en un accidente automovilístico en la madrugada, luego de participar en un evento político. La secuencia en blanco y negro hace del Conejo un personaje ficcionalizado, articula planos generales y primeros planos que narran con meticulosidad el momento en que un hombre sube a un auto, el recorrido del auto por la carretera y el accidente fatal. El rostro del conductor, así como la colisión del auto son suprimidos por un montaje elíptico. En la banda del audio, escuchamos la única grabación de la voz de Velasco que se conserva en la cual da un discurso sobre un programa de lucha compartido entre campesinos y obreros. La secuencia distribuida en varias escenas a lo largo

de la película interrumpe los testimonios de los entrevistados y la crónica de elaboración escultórica anticipa el clímax emotivo de la película que es la muerte del protagonista, revivida en el recuerdo de sus familiares y amigos.

El mecanismo de recreación, así como el blanco y negro, generan un efecto de distanciamiento de los actos de rememoración y de creación artística que realizan los informantes y actantes. A través las escenas recreadas, el documental introduce acciones cotidianas ficcionalizadas a manera de *leitmotivs* que teatralizan la traumática muerte de Velasco y permiten contraponer lo cotidiano con lo histórico, el azar y la necesidad, la muerte con la vida. La recreación de la muerte de Velasco no suministra mucha información, sin embargo, es un poderoso recurso para convocar los distintos matices que caben dentro del documental contemporáneo. Según François Niney, las reconstituciones son una estrategia del «teatro de la memoria» que reconstruye un acto del pasado a través de la puesta en escena desplazando su valor de lo verdadero a lo verosímil.

48

Teatro forzosamente paradójico el de la memoria el cual elabora una ficción de hoy con los fragmentos del ayer hecho de proyecciones del ahora a partir del pasado para juzgar *post festum* una realidad demasiado pronto desvanecida, la cual es necesario repensar y curar. (Niney 2009, 416)

Pensando en que Pocho Álvarez también fue uno de los amigos del Conejo, esta línea narrativa de reconstitución bien puede ser entendida como una forma de revivir el pasado no solo con fines de conocimiento, sino también como una especie de luto creativo para superar la pérdida y curar la memoria.

El Conejo Velasco. Legado y memoria de una generación que creció con el sueño de una revolución constituye un testimonio

elaborado, plural y complejo de las preocupaciones intelectuales y los debates políticos de una generación de jóvenes militantes a través de la figura de uno de sus intelectuales y líderes más brillantes. Siguiendo tres líneas narrativas distintas, la película pone en escena un enjambre de informantes, actantes y personajes que nos muestran de manera panorámica los dilemas y trabajos de la memoria audiovisual en el contexto de las luchas por el olvido y el recuerdo del Ecuador de la Revolución Ciudadana. La película constituye un poderoso alegato contra la desmemoria impulsada por los medios y la política contemporánea en el contexto de la sociedad de la imagen.

La invención biográfica

Dentro de una línea de revisión crítica del pasado también podemos situar a la película *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo, cuyo planteamiento radicaliza el carácter fabulador del archivo para plantear un relato biográfico y social ficticio. Estamos ante una obra que no solo busca releer la historia desde sus silencios, sino que la inventa apelando a los códigos del falso documental.

Javier Izquierdo es un cineasta preocupado por las biografías intelectuales que trabaja las afinidades entre literatura y cine, documental y ficción, pasado y presente. Sus propuestas audiovisuales plantean una reflexión crítica e intertextual sobre el pasado, como una dimensión temporal capaz de actualizarse a través de la indagación cinematográfica. Su filmografía, integrada por tres películas documentales y una de ficción, se zambulle en el mundo de la creación artística e intelectual de personajes marginales que, por una u otra razón, han sido olvidados por la historia, pero que dicen mucho de nuestro pre-

sente, caracterizado, entre otros aspectos, por el reciclaje de imágenes.

Augusto San Miguel ha muerto ayer (2003) sigue la pista de los filmes extraviados de un precursor del cine ecuatoriano que entre 1924 y 1925 realizó los tres primeros largometrajes de ficción nacionales. *Panamá* (2019), basado en la vida de Juan Carlos Acosta —miembro del grupo guerrillero Alfaro Vive Carajo (AVC)—, reconstruye de forma ficcional la historia de dos excompañeros de colegio que se rencuentran a la salida de un teatro en la ciudad que da nombre a la película. Esteban se ha convertido en un banquero inescrupuloso, José Luis es un periodista que vive en la clandestinidad, mientras prepara un golpe con la organización guerrillera AVC. *Crímenes del futuro* (2019) es una película que glosa y comenta el filme *Hambre* (1966), realizado por el director danés Henning Carlsen, basado en la novela homónima de Knut Hamsun. *Barajas* (2020) es una obra experimental de *found footage* que parte de metraje de archivo para generar un diálogo imaginario entre cuatro intelectuales latinoamericanos (Ángel Rama, Marta Traba, Manuel Scorza y Jorge Ibarguengoitia) que fallecieron en un accidente aéreo en 1983 en los alrededores del aeropuerto madrileño. Como se puede advertir, estas películas parten de una indagación sobre el pasado basada en la documentación y la ficcionalización de vidas de escritores, intelectuales o artistas. En todas ellas, el pasado es un proyecto *performativo* creado desde el presente del relato fílmico que pendula entre la invención y la verdad para recordarnos que «las categorías de ficción y documental, de fingido y serio, no son tan categórica... se comunican, se interpelean» (Niney 2015, 64).

Un secreto en la caja (2016) es un falso documental que reconstruye la vida intelectual de Marcelo Chiriboga —el gran novelista ecuatoriano representante de la literatura del *boom*

latinoamericano que el país nunca tuvo—. Con el telón de fondo de las grandes convulsiones históricas de Ecuador y Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, el filme establece un paralelismo entre la vida del escritor y la vida de la nación. El filme —una producción independiente de Caleidoscopio Cine y Ostinato Cine— fue galardonada como mejor película latinoamericana en el Festival Internacional de la Cinemateca de Montevideo (2017) y obtuvo el premio a mejor director dentro de la competencia latinoamericana del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (2017).

La película usa una serie de estrategias de producción, distribución y *marketing* audaces e innovadoras. Fue rodada en interiores, en cuatro días de filmación a partir de ocho entrevistas, tuvo un largo proceso de edición y posproducción de tres años, en el cual se simulaban todas las locaciones en donde transcurre la investigación documental. En 2016, se estrenó de manera digital, con gran éxito de público, a través de la página web de la película. Un año después, el filme tuvo una distribución en salas de cinearte y en distintos festivales. Las formas de difusión y mercadeo de la película guardaron complicidad con la secreta identidad ficcional de la película. Entre los créditos institucionales del filme consta la Fundación Chiriboga, desde cuya *fan page* se promocionó la película como una estrategia de rescate histórico de uno de los grandes escritores nacionales desconocido en su propio país. Estamos en presencia de lo que Craig Hight ha denominado el «falso documental multiplataforma» (Hight 2008).

El filme, de 71 minutos de duración, está organizado en veinte secuencias que narran la biografía de Chiriboga y explican las razones por que su obra fue desconocida e ignorada en su propio país. A través de la voz en *off* de un documentalista investigador y de una serie de intertítulos que enumeran y nom-

bran las secuencias, un relato cronológico traza la vida y obra del escritor. Inspirado en filmes como *Zelig* (1983), de Woody Allen, *Forgotten Silver* (1995), de Peter Jackson y, ante todo, *Un tigre de papel* (2007), de Luis Ospina, la película construye la biografía fílmica de Marcelo Chiriboga. El escritor ecuatoriano apócrifo apareció por primera vez en las novelas *El jardín de al lado* (1981), del chileno José Donoso y luego en *Cristóbal Nonato* (1987), del mexicano Carlos Fuentes. Posteriormente reaparece en otras novelas de ambos escritores y finalmente se convierte en el protagonista de la novela *Las segundas criaturas* (2010), del ecuatoriano Diego Cornejo Menacho. Siguiendo con esta tradición del relato mítico del gran escritor ecuatoriano de la literatura del boom, *Un secreto en la caja* aporta muchos más detalles sobre la vida de Chiriboga, completando los datos aportados por la literatura escrita a su alrededor.

52

El salto cualitativo se da gracias al aporte propio de los recursos del dispositivo cinematográfico, el género del *mockumentary* y la incorporación de una subtrama narrativa relacionada con el fracaso de la *Nationbuilding*. Por un lado, la transposición de la figura de Chiriboga al formato cinematográfico dota al mito literario de una sensorialidad audiovisual y del valor indexical de la imagen que refuerza el efecto de verdad en la época de la cultura visual. Por otro lado, los datos biográficos surgidos en el contexto de la narrativa de ficción adquieren un nuevo valor al reconfigurarse dentro del género cinematográfico del *mockumentary* o falso documental. Recordemos que este género audiovisual plantea «un texto ficticio que se apropia, de forma continuada, de los códigos y las convenciones de los documentales y, por tanto, en este sentido se puede considerar un ‘parásito’ del documental» (Hight 2008, 176). El falso documental tiene un potencial reflexivo, lúdico y crítico porque difumina las fronteras entre la realidad y la ficción a través de

procedimientos paródicos y satíricos que desafían los hábitos de lectura de los espectadores. *Un secreto en la caja* deliberadamente usa y parodia la retórica del documental histórico de carácter expositivo para narrar la biografía de un personaje de ficción como si se tratase de una persona real. Al hacerlo, genera una serie de operaciones deconstructivas y críticas sobre la verdad documental y el relato histórico.

En tercer lugar, la biografía de Marcelo Chiriboga es narrada sobre el telón de fondo de la crisis del relato fundacional de la nación ecuatoriana. Conforme avanza la narración biográfica, se despliega el relato histórico de los conflictos bélicos con el Perú, que finalmente terminan en la disolución del Ecuador como república en 1995. De ahí que la película sea una especie de anti-*Nationbuilding* escrita a partir de un personaje apátrida que desconfía de los partidos políticos, las instituciones, los Estados y sus fronteras y que, como consecuencia de ello, sufre la persecución, el exilio y la censura. La escena final del filme cierra con un fragmento forjado del programa televisivo español *A fondo*, en el cual se monta el siguiente diálogo:

Joaquín Soler Serrano: ¿Qué aconsejaría usted a los jóvenes escritores ecuatoriano?

Marcelo Chiriboga: Que escriban como si no tuvieran un país.
(Secuencia 20)

Esta respuesta nos permite pensar a Chiriboga de Izquierdo como una alegoría de la escritura creativa que opera por fuera de las imposiciones del Estado y la nación, que es capaz de narrar la tragedia y el «absurdo» de la nación desde una exterioridad radical. Como lo ha planteado Karina Marín, Chiriboga «se ha atrevido a burlarse de la violencia de la historia, y entonces ha dicho y escrito el absurdo del proyecto nacional» (Marín 2016).

La figura de Chiriboga y su obra cumbre *La línea imaginaria* — novela profética que presagia la desintegración del Ecuador— nos llevan a pensar en la ambigüedad del proyecto de nación que oscila entre el nacionalismo y la «inconsistencia» cultural.

54 Siguiendo el esquema del documental biográfico, la película narra las vicisitudes de la vida y obra de Chiriboga (1933-1990), quien fue el hijo menor de tres hermanos dentro de una familia de hacendados en la provincia de Tungurahua. Trabajó como periodista, se unió a la guerrilla de Toachi, por sus opiniones políticas fue perseguido y su obra censurada, vivió durante 20 años en Europa en calidad de exiliado. Murió solitario en su hacienda, sin pena ni gloria; su obra fue desconocida en su propio país a pesar del reconocimiento internacional que había alcanzado. Según el documental, sus libros *La línea imaginaria* (1968), *Diario de un infiltrado* (1973), *La caja sin secreto* (1979) fueron traducidos a una infinidad de idiomas, llevados al cine y reconocidos por la crítica a nivel mundial. Paralelamente al relato biográfico del escritor se narra la historia del Ecuador que, en un permanente conflicto bélico con el Perú, sufre un cercenamiento territorial y simbólico. La película aborda la derrota militar de 1941, en la cual el país pierde la mitad de su territorio y Chiriboga a su hermano mayor; la guerra de Paquisha, que, en 1981, permite que *La línea imaginaria* pase de ser leída como un texto antipatriótico a un relato nacionalista; y, finalmente, el conflicto de 1995 que, según la película, concluye con la desintegración total del territorio nacional y la disolución del Ecuador como país.

El filme narra esta doble tragedia biográfica y colectiva a través de un denso tejido de documentos reales y forjados, archivos históricos e inventados, así como de un conjunto de falsos testimonios que son conectados a través de la voz del documentalista quien conduce el relato. El filme pone en escena una

gran cantidad de materiales de archivos verídicos y ficticios que arman un sofisticado juego entre la ficción y realidad, registro y creación, sobriedad y parodia, textualidad e intertextualidad, biografía e historia. A través de recortes de periódico, fotografías, portadas de libros, pietaje cinematográfico, fragmentos de documentales históricos, películas familiares, registros televisivos, imágenes de películas de ficción, fragmentos de vídeo encontrados, el documental se zambulle en un complejo juego de texturas y materialidades que, en su confrontación, construyen un efecto de realidad y juegan con las creencias del espectador. A través de una puesta en escena bastante convencional de ocho falsos testimonios —interpretados por actores profesionales— y la creación de una supuesta entrevista televisiva de Chiriboga, el filme distribuye la información necesaria para narrar la biografía de su personaje de forma fidedigna. Richard Heise (académico estadounidense), Julio César Langaña (periodista mexicano), Eloísa Chiriboga (hermana mayor de Marcelo), Sofía Chiriboga (artista, hija del escritor), Luisa Castelletts (editora española), James Huntsman (artista alemán) y Antonio Ordoñez y José Ignacio Donoso (personalidades del teatro ecuatoriano) desfilan frente a la pantalla contando su verdad sobre Chiriboga.

55

En varias secuencias del filme se monta una supuesta entrevista a Chiriboga realizada en el programa *A fondo*, conducido por el periodista español Joaquín Soler Serrano. Usando los contraplanos de Soler Serrano, quien entrevistó a las grandes plumas de Iberoamérica, el documental falsifica las respuestas de Chiriboga, interpretado por el actor Alfredo Espinosa. Para introducir la célebre entrevista al escritor, el narrador del filme comenta:

Está entrevista es clave no solo para el estudio de Chiriboga, no solo por las cosas que revela sobre su obra y su país, dos aspect-

tos indivisibles, sino porque constituye una prueba irrefutable de que el autor realmente existió (Secuencia 1)

Igual que la entrevista, existe un sinnúmero de documentos y fotografías delicadamente envejecidas y texturadas en las cuales Espinosa presta su rostro y su cuerpo para dar vida a las huellas fotográficas de Chiriboga. A través de un montaje argumentativo, estos materiales forjados son puestos en diálogo con abundantes archivos reales y con las entrevistas, generando un efecto paradójico de irrefutabilidad histórica para una biografía ficticia. Es por esta razón que el filme parece moverse entre dos fuerzas de sentido contrario que tensan la obra: por un lado, la retórica documental con el uso persuasivo de archivos y testimonios que colocan permanentemente al espectador en el régimen de creencia documental; por el otro, hechos inverosímiles y gestos narrativos que deconstruyen la verosimilitud documental.

56

De un lado, la narración del filme se articula entre una dialéctica de imágenes en tiempo presente (en donde se instala la investigación del realizador que recoge testimonios y reconstruye la vida de Chiriboga) y otras ubicadas en el pasado (aquí encontramos a las imágenes de archivo). La investigación del documentalista y la reconstrucción de época sirven como coartadas y distractores para la falsificación de lugares, hechos y personas. Del otro lado, el filme está lleno de referencias y datos que aluden a la naturaleza ficcional de la narración: Heise dice que «Chiriboga apareció de la nada, pareciera que fue inventado»; el narrador sostiene que el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum llegó a afirmar que Chiriboga no existía. Junto a estas alusiones existen un conjunto de citas al relato *fake*, como la cita que hacen Antonio Ordoñez y José Ignacio Donoso a *La guerra de los mundos*, de Orson Welles, o la venganza poética

que hace el narrador al plantear que José Donoso fue un escritor chileno inventado por la pluma de Chiriboga. Esta tensión entre afirmación de la retórica documental y la revelación del carácter ficticio de la narración se va a mantener a lo largo de todo el filme, hasta el desenlace final en el cual se revela la tragedia biográfica del escritor, así como la desaparición del Ecuador, con lo cual el espectador se ve obligado a releer todo lo contado como ficticio.

A través de la práctica constante de apropiación y remontaje, la película realiza un uso lúdico y desenfadado del archivo para liberar a las imágenes de su propiedad y sentido auténtico y abrirlas a la pluralidad de usos y juegos semánticos. En esta dirección, la estética de la película propone un juego e intercambio entre imágenes propias y apropiadas. Muchas de las imágenes forjadas por el realizador son declaradas como ajenas, como la entrevista televisiva, las fotos familiares y los recortes de periódico en donde aparece Chiriboga. Por otro lado, existen una serie de imágenes que el realizador hace pasar por propias, pero son ajenas, como, por ejemplo, los planos contextuales de Berlín y Nueva York. Esta reversibilidad entre la imagen propia y apropiada es una estrategia que cuestiona las certezas con las cuales trabaja la disciplina histórica y documental histórico. Es en esta dirección que Antonio Weinrichter sostiene que la «apropiación y reutilización de imágenes no es únicamente un *síndrome* posmoderno; el trabajo analítico, minucioso y altamente político confirma que *volver a mirar imágenes* es una tarea urgente y eminentemente histórica» (2009, 96).

Jordi Sánchez-Navarro planteó que existen dos condiciones históricas que explican el apareamiento del falso documental: la madurez y estabilización del código del documental y el cambio en las condiciones sociales y culturales que dieron origen al género (Sánchez-Navarro, 2001, 24). En el caso ecua-

toriano, dos décadas de expansión de la producción y el consumo documental generaron las condiciones necesarias para la legitimación y reconocimiento de las narrativas de lo real tanto en los realizadores, como en el público. De otra parte, desde inicios de siglo vivimos en el país la globalización, las transformaciones de las prácticas de consumo y producción audiovisual, las nuevas tecnologías, la cultura transmedia, así como la crisis de los referentes nacionales. Estas circunstancias generaron el contexto para la renovación de las prácticas documentales y las narrativas de no ficción. El aparecimiento de *Un secreto en la caja* constituye una puesta al día del discurso de lo real en los nuevos contextos culturales, tecnológicos y estéticos de la videoesfera contemporánea profetizada por Debray (2001). La película da un giro reflexivo, paródico y deconstructivo a la tradición del documental histórico y social predominante en el Ecuador. Es una forma de cuestionamiento de los valores y certezas establecidos en el campo del documental y del abordaje del pasado que nos hace tomar conciencia de la fragilidad de las memorias protésicas estudiadas por Landsberg (2004). A través del uso de la narrativa del falso documental, la estética de la apropiación y el uso ficcional del archivo y del testimonio, la película realiza una saludable crítica la autoridad documental, la verdad histórica y el relato nacional.

A manera de conclusión

En una época caracterizada por la cultura visual y los recuerdos protésicos, la biografía documental juega un papel fundamental en la construcción y deconstrucción de nuestras nociones de pasado. A partir de la introducción de aspectos de la vida privada, personal y familiar, introduce una nueva forma de na-

rración del pasado sustentada en el giro subjetivo y el espacio biográfico.

Con el predominio de la cultura visual, las imágenes del cine, la televisión y los hipermedios se han convertido en nuestros principales referentes en la construcción de las narrativas sobre el pasado histórico y la memoria. En este nuevo escenario, el cine documental juega un papel fundamental en las disputas por la memoria, la reescritura de la historia y la visualización del pasado. A través de recursos narrativos como la puesta en escena de informantes, actantes y personajes, el trabajo de montaje y la ficcionalización del relato, el cine documental tiene el potencial de construir *performativamente* el pasado en búsqueda del cuestionamiento de las certezas que tenemos sobre la realidad histórica y la verdad documental.

Tomando como caso de estudio los documentales biográficos *El Conejo Velasco* (2013), de Pocho Álvarez y *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo, esta investigación nos permitió entender las posibilidades que tiene el discurso audiovisual de reinventar el pasado cuestionando las verdades establecidas. La biografía documental constituye un poderoso dispositivo de puesta en escena, crítica y reinterpretación del relato histórico a partir de la incorporación de elementos privados, personales y familiares normalmente invisibilizados. Así, a través de la puesta en escena de testimonios, actuaciones y escenificaciones, *El Conejo Velasco* reconstruye la biografía de Fernando Velasco Abad, un intelectual y militante de izquierda olvidado por la historia, mientras que *Un secreto en la caja* reinventa, a través de los códigos del falso documental, la biografía apócrifa del escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga. Las dos películas hacen de la biografía el camino para entender la historia social y política, muestran los vasos comunicantes entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo personal y lo político,

lo real y lo inventado. El relato biográfico muestra un trabajo crítico y deconstructivo del relato histórico en una sociedad sumergida en la cultura visual y los recuerdos protésicos.

Bibliografía

Achugar, H. «El lugar de la memoria, propósito de monumentos (motivos y parentesis)». En *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Edición de E. Jelin y V. Langland. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Aguirre, A. «Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Edición de C. León y C. Burneo, 125-136. Quito: 2015.

60

Arfuch, L. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Álvarez, P. «Proyecto Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)». M. B. Moncayo, entrevistador. 11 de octubre de 2016.

Aprea, G. «Documental, historia y memoria. Un estado de la cuestión». En *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. G. Aprea, 19-85. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

Aprea, G. «Los usos del testimonio en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente». En *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, 121-150. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, 2012.

Aprea, G. *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

- Arenillas, M. G., y M. J. Lazzara. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium». En *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, 1-22. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Burke, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cornejo Menacho, D. *Las segundas criaturas*. Quito: Dinediciones, 2010.
- Debord, G. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- Debray, R. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Donoso, J. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seis Barral, 1981.
- Feld, C. y J. Stites Mor. «Imagen y memoria. Apuntes para una exploración». En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Edición de C. Feld y J. Stites Mor, 25-42. Buenos Aires, 2009.
- Fuentes, C. *Cristóbal Nonato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Garrido Lecca, J. H. «Reseña de "La memoria, la historia, el olvido"». *Persona* (2005): 205-210.
- Halbwachs, M. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hight, C. «El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico». *Archivos de la Filmoteca*(58), (2008): 176-195.
- Hirsch, M. «The generation of postmemory». *Poetics Today*, 29(1) (2008): 103-128.
- Huyssen, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Jay, M. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Jelin, E. *Los trabajos de la memoria* (Segunda edición ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Lagny, M. *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.

Landsberg, A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

León, C. «Ecuador». En *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América*, 405-412. Madrid: Sociedad General de Aurores y Editores, 2010.

León, C. «El giro subjetivo en el documental ecuatoriano». En *El ojo avizor. Diálogos sobre cine ecuatoriano*, 125-152. Quito: La Caída, 2021.

Marín, K. «Leamos como si no tuviéramos país (qué carajos hacer con Marcelo Chiriboga)». *La barra espaciadora*, 1-2, 28 de junio de 2016.

Mirzoeff, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

Nehm, D. «Javier Izquierdo: más importante que la educación cinematográfica formal es la educación como espectador». *Ochoymedio.net*, 2016, <https://www.ochoymedio.net/javier-izquierdo-mas-importante-que-la-educacion-cinematografica-formal-es-la-educacion-como-espectador/>

62

Niney, F. *La prueba de lo real en la pantalla*. México: UNAM, 2009.

Niney, F. *El documental y sus falsas apariencias*. México: Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 2015.

Restrepo, M. F. Entrevista. «Proyecto Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)». M. B. Moncayo, entrevistador, y C. León, editor. 4 de octubre de 2016.

Rosenstone, R. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

Rouso, H. «Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy». *Aletheia*, 3(5), (diciembre de 2012): 1-14.

Sánchez-Navarro, J. «El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo». En *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, 11-29. Barcelona: Ediciones Clénat, 2001.

- Sarmiento, M. y L. Rivera. Entrevista. «*Proyecto Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)*». M. B. Moncayo, entrevistador, y C. León, editor. 12 de octubre de 2016.
- Tavares, D. «Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história». *Doc On-line*(15), (diciembre de 2013): 111-131 .
- Velasco Abad, F. *Ecuador: subdesarrollo y dependencia* (Segunda edición ed.). Quito: Corporación Editora Nacional, 1990.
- Weinrichter, A. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2009.