ISSN 2661-6602

NÚMERO 2

SEPTIEMBRE 2022

VOLUMEN 6

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Artes EDICIONES

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 6, Número 2
Septiembre, 2022
ISSN 2661-6602

Editores

Pablo Vargas
Libertad Gills

UArtes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López
Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Fotografía de portada:
Fotograma de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003)
ISSN 2661-6602

UArtes EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 6, Número 2. Septiembre, 2022
ISSN 2661-6602

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.
La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.
Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

UArtes EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

MISCELÁNEA

Fotograma de *AVC* (Mauricio Samaniego, 2014).

Memoria y documental: una lucha por el pasado a través de la película *AVC*, de Mauricio Samaniego

Rommel Aquieta Núñez
Universidad Andina Simón Bolívar
rommelaquietanunez6@gmail.com

RESUMEN

Tomando como centro de gravedad a la memoria, el archivo y el testimonio, el cine documental es capaz de remover los restos de la historia, transformándose en un campo de disputa, donde es posible obtener otros relatos y miradas históricas del pasado que ponen en conflicto las versiones oficiales del ayer. Este ensayo toma como objeto de análisis al documental *AVC*, de Mauricio Samaniego, entendiéndolo como una muestra audiovisual del rescate de esas otras miradas y relatos que superan la memoria intencionalmente ocultada sobre el conflicto guerrillero de Alfaro Vive Carajo, vivido en los años 80 en Ecuador. Se abre así un nuevo espacio para el debate sobre la memoria reconstruida desde el cine a partir de una reflexión crítica que hace frente a la clásica historiografía, configurando otras visiones que chocan con la interpretación doctrinaria de un episodio particular del pasado.

Palabras clave: cine documental, Alfaro Vive Carajo, memoria, guerrilla, Ecuador

ABSTRACT

Taking memory, archive and testimony as the center of gravity, documentary cinema is capable of removing the remains of history, becoming a field of dispute, where it is possible to obtain other stories and historical views of the past that put in conflict the official versions of yesterday. This essay

RECIBIDO: 24 de marzo de 2022 ACEPTADO: 21 de junio de 2022

takes as an object of analysis, the documentary *AVC* by Mauricio Samaniego, understanding it then, as an audiovisual sample of the rescue of those other views and stories that overcome the intentionally hidden memory about the guerrilla conflict of Alfaro Vive Carajo, lived in the 80's in Ecuador. Thus, a new space is opened for the debate on the reconstructed memory from the cinema and from a critical reflection that confronts the classic historiography, by configuring other visions that clash with the doctrinaire interpretation of a particular episode of the past.
Keywords: documentary cinema, Alfaro Vive Carajo, memory, guerrilla, Ecuador.

La memoria en el cine documental: un espacio de disputa y reflexión

Transitar en un túnel de tiempo. Llegar hasta una pared cualquiera del centro histórico de la ciudad de Quito, y leer un grafiti. Uno que, en 1983, pocos entienden. Uno donde el pasado adquiere sentido en la medida en que es evocado desde el presente con miras al futuro. Aquella pared ya no solo es una pared, sino también un pedazo de la historia nacional y política del Ecuador de los años 80. Un trozo de historia que, en los recuerdos de algún personaje celebre de la política nacional, revivirá muchos años más tarde. En aquella pared se escribió: «1983 año del pueblo. Alfaro Vive Carajo».

Esa pared y su leyenda, al igual que muchos otros fragmentos de pasado y de memoria sobre el conflicto guerrillero que precisamente el movimiento Alfaro Vive Carajo (AVC) encarnó en el Ecuador en los años 80, se olvidaron e incluso se perdieron o quedaron ocultos. Desenterrar y recuperar una ver-

sión más sobre la historia de este grupo insurgente significó en este marco, traer al presente un episodio olvidado, tergiversado e interpretado muchas veces desde una visión doctrinaria y única del pasado —aquella visión que muchos conocen como la de los vencedores—, para entonces, y desde los vencidos, poder perforar en la construcción sedimentada del ayer, al punto de explorar y llegar hasta la propia humanidad de los protagonistas centrales de este capítulo del pasado reciente.

> El pasado ya pasó, es algo determinado, no puede cambiarse. Lo que cambia es el sentido de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones que están, momento a momento, ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia el futuro. Por eso, es un sentido activo, elaborado por actores sociales en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, a menudo contra olvidos y silencios. Actores y militantes hacen uso del pasado, colocando en la esfera pública del debate sus lecturas e interpretaciones, en función de sus compromisos emocionales y políticos con el pasado y con el futuro.[1]

El pasado, como lo señala Elizabeth Jelin, es un sentido activo y es precisamente esa característica la que permite encontrar en su interior historias y legados vinculados a la memoria colectiva de la lucha de los pueblos y a la reivindicación de sus derechos. Desde este sentido, que permite generar una lucha por otras interpretaciones contra el olvido y el silencio, cabe preguntarse entonces: ¿cómo es posible que la historia oficial haya invisibilizado ciertos capítulos y hechos del ayer y cómo con el paso del tiempo esa misma historia decidió hacer un voto de silencio para no nombrarlos jamás? Fue acaso con la intención de

1 Elizabeth Jelin, *La lucha por el pasado | cómo construimos la memoria social* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017), 12.

borrarlos para que no se sepa de ellos, o que, si en el peor de los casos algo se llega a saber, ese algo, inmediatamente expuesto a la sociedad, se convierta en una mentira o un simple recuerdo que a nadie le importa.

> Frente a pasados de violencia política y represión estatal en situaciones límite, la intención político-estatal puede ser llegar a una narrativa que logre consenso y permita una solución o sutura, como cierre final de las cuentas con ese pasado.[2]

Como una sociedad que ha experimentado violencia política en muchos episodios de nuestro pasado nacional, hemos consumido una narrativa que actuó como cierre final, una versión oficial de los hechos, que se elaboró desde el poder político-estatal y el orden establecido impuesto, desde los vencedores y sus instituciones modernas, con sus propios discursos y relatos históricos que bien pudieron en su momento decidir si algo era memoria viva o muerta.

Tras vivir este tipo de realidades y contextos es que se vuelve indispensable con el paso de los años, y siguiendo una tradición en América Latina —desarrollada ampliamente sobre todo en Argentina—, pensar mecanismos y trabajos sobre la memoria que contribuyan a desmitificar y romper el silencio y el olvido sobre algunos episodios del pasado reciente. En Ecuador, estas búsquedas, trabajos y experiencias tuvieron su mayor despunte y auge a partir del año 2000, con el surgimiento de una serie de producciones audiovisuales que recurrentemente, y desde la memoria y el pasado, elaboraron toda una serie de nuevas narraciones, interpretaciones y versiones que pusieron en debate varios hechos ocurridos en el ayer, despertando interrogantes y posicionando nuevamente en el orden público problemas todavía resueltos.

2 Jelin, *La lucha*..., 14.

La historia de Alfaro Vive Carajo —y su protagonismo en el conflicto político y guerrillero vivido en los años 80 en el país— es uno de esos episodios del pasado que pudo ser recuperado y trabajado desde una producción fílmica y documental en Ecuador. El documental *AVC*, de Mauricio Samaniego (2014), es un trabajo de memoria que se activó como mecanismo para romper inexcusablemente el silencio del ayer, permitiendo que la historia de este grupo tenga una nueva versión capaz de ser analizada, estudiada y compartida entre la sociedad, para comprender desde otras voces, otros recuerdos y protagonistas, aquello que ocurrió en una parte de nuestro pasado reciente.

La producción documental de 120 minutos a la que Samaniego tituló *AVC*, tomando como centro de gravedad a la memoria, permite a su director convertirse en «agente de transformación, en cuyo proceso se transforma así mismo y al mundo»[3]. Es decir, se vuelve un ente activo y protagonista que intenta transmitir algo para debatirlo y cuestionarlo. En este caso, su versión de los hechos, sus recuerdos y los de sus compañeros buscan compartir con la sociedad contemporánea una nueva interpretación de las huellas y los registros que quedaron de su propia historia, dándole sentido a una parte del pasado que estaba olvidado.

> ¿Quiénes deben darle sentido al pasado? ¿A qué pasado? Son individuos y grupos en interacción con otros, agentes activos que recuerdan, y que a menudo intentan transmitir y aún imponer sentidos del pasado a otros, diversos y plurales, que pueden tener o no la voluntad de escuchar. Hay pasados autobiográficos, acontecimientos vividos en carne propia. Para quienes atravesaron un evento, puede ser un hito central de su vida y su me-

3 Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (España: Siglo XXI de España Editores, 2002), 14.

> moria. Están también quienes no tuvieron la experiencia pasada propia. Esta falta los pone en una aparente otra categoría: son 'otros'. Para este grupo, la memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos 'otros'.[4]

El trabajo cinematográfico de Samaniego reconstruye audiovisualmente los acontecimientos y contextos vividos en carne propia por su director —es decir, él mismo— y sus compañeros de militancia. Su visión política incorpora la memoria como base para representar el pasado desde la vivencia personal, integrando a su vez el testimonio y el relato, con imágenes y videos de archivo que ilustran y ubican temporalmente los hechos suscitados.

En este sentido, gráficamente la película permite que se pueda corroborar todo lo que la narración y las voces protagonistas cuentan. Desde estas construcciones, la confrontación entre la visión doctrinaria del pasado y una nueva historia alternativa o nueva versión del grupo subversivo toma forma evidenciando a lo largo del desarrollo del filme una investigación profunda y una reflexión política e histórica crítica sobre una parte del pasado y la memoria nacional.

Siguiendo esta línea de reflexión, el investigador argentino Gustavo Aprea recalca que las producciones documentales y los lenguajes audiovisuales relacionados con la memoria y la historia reciente tienen una fuerte influencia «como herramienta pedagógica, como ámbito de discusión con respecto a la historia nacional y como espacio en el que se construyen memorias e identidades colectivas»[5].

4 Jelin, *La lucha*..., 14.
5 Gustavo Aprea, «Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión», en *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (Los Polvorines, Prov. de Buenos aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012), 78.

AVC, el documental, construye un relato audiovisual, poético y político, capaz de recuperar distintas y otras narraciones que viabilizan una discusión sobre lo acontecido en el ayer. De este modo la ópera prima del director quiteño se proyecta como el tipo de espacio donde es posible repensar la memoria colectiva y nuestra propia identidad como sociedad, tal como lo sostiene Aprea.

Este es precisamente un documental que usa a la memoria para dar vida contemporáneamente a los recuerdos de exmiembros de AVC, incluyendo los del propio Samaniego. La narración que se construye a lo largo de toda la cinta adquiere con esta peculiaridad un tinte más directo y sensible. Es así que la voz y los relatos de los 49 entrevistados en la película permiten crear sentidos de denuncia y búsquedas de justicia en medio de los recuerdos de un pasado conflictivo. Samaniego no solo ejecuta con esto un trabajo de indagación para seguir el rastro de los exmiembros del movimiento subversivo, sino que también consigue entrevistar a autoridades de la época, dotando a su ópera prima de una fuente testimonial única, capaz de enriquecer su potencia mientras devela una historia real a partir de experiencias vividas.

> Hace 30 años, Mauricio Samaniego era parte de la agrupación Alfaro Vive Carajo (AVC). En su primer operativo, dentro de la organización, fue capturado por la policía. Lo torturaron durante cuatro días y estuvo preso en el expenal García Moreno, en Quito, por un año.[6]

AVC es, entonces, una producción documental que tiene como base sólida la subjetividad única de su director, miembro ac-

6 Gabriel Flores, «Mauricio Samaniego: El documental de Alfaro Vive Carajo no es la historia de víctimas ni de héroes», *El Comercio*, 2015, sec. Tendencias. Cultura, 1, https://www.elcomercio.com/tendencias/mauriciosamaniego-documental-alfarovivecarajo-edoc-entrevista.html.

tivo y protagonista real de lo que quiere contar; militante cuyo trabajo cinematográfico es capaz de romper el silencio que muchas veces tiñó la historia de los Alfaro para revelar, a partir de su experiencia, su sentir y su visión política y social, aquello que también se vivió en el Ecuador de los 80.

> El silencio se rompe cuando quienes sufrieron directamente comienzan a hablar y narrar sus experiencias. El testimonio es, a la vez, una fuente fundamental para recoger información sobre lo que sucedió, un ejercicio de memoria personal y social que intenta dar algún sentido al pasado, y un medio de expresión personal por parte de quien relata y quien pregunta o escucha. [7]

Este documental, efectivamente, intenta dar otro sentido al pasado y, siendo un canal de expresión personal de su propio director y exmilitantes, se vuelve una muestra de aquellos trabajos denominados de la memoria que se encargan de contribuir a la construcción de un nuevo relato histórico. La película, producida en 2014, recoge una serie de premios y reconocimientos tanto nacionales como internacionales, lo que la vuelven un objeto de análisis seductor e interesante a la hora de reflexionar sobre los archivos, testimonios e imágenes que presenta y el valor de las mismas en la construcción de sentidos dentro de la memoria.

El filme recopila no solo imágenes de archivo y fragmentos de videos con declaraciones importantes de varias autoridades de turno de ese entonces, sino que además suma un compendio de anécdotas e historias de protagonistas especiales —sobrevivientes del movimiento guerrillero fundado en 1983— que guían desde la emotividad el relato de

7 Jelin, *La lucha*..., 17.

los acontecimientos. Las representaciones del pasado que se logran producir desde este filme brindan entonces la oportunidad a toda una sociedad para repensar la construcción de la memoria colectiva desde sus propios procesos de análisis singular.

En este punto, bien podría decirse que uno de los aportes específicos que este documental le brinda a la memoria histórica de la agrupación subversiva es la exposición de varios hechos —todavía desconocidos parcialmente para gran parte de la población nacional— que marcan en la actualidad una disputa por el relato y un choque con la imposición de una sola «verdad absoluta».

Con *AVC*, Samaniego logra reunir y compactar aquellos trozos de vida históricos, que, tomando forma de archivos, se convierten en un todo articulado por los procesos de rememoración. Este marca, a su vez, un nuevo orden que propicia interrelaciones entre las versiones ocultas de la historia y el desarrollo de la realidad política, social y cultural actual. La nueva composición que se produce como resultado de este proceso adquiere dimensiones renovadas dentro del espacio de debate que pasa a producirse y quedar insertado en la sociedad contemporánea.

Es decir, se ubica dentro de un nuevo escenario de disputa por la memoria, actuando como una marca traumática que todavía tiene nudos y preguntas que resolver y responder. Una marca que en el presente demanda atención para ser interpretada y analizada como parte de los hechos pasados que sellaron el devenir histórico de toda una generación en el ayer y que todavía guarda relación directa con los sucesos que siguen ocurriendo en el hoy.

«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»[8], señala Christian León refiriéndose a los realizadores ecuatorianos que trabajan temas relacionados a la reconstrucción del pasado reciente.

Siguiendo su planteamiento, es evidente que el trabajo de Samaniego es parte de esos nuevos relatos complejos que se producen para dar explicaciones sobre el pasado. Así, dentro del documental *AVC* se hace uso de diverso material de archivo y de varios testimonios para que la memoria cobre vida y se vuelva narrativa. Es entonces que se crea una especie de conexión entre presente y pasado. La creación de este vínculo es una de las claves de los trabajos audiovisuales de memoria, ya que representa para la sociedad, un espacio de encuentros y enfrentamientos. Uno donde surge como nuevo protagonista de la historia pasada, intentando encontrar respuestas a los episodios que marcaron a toda una generación.

Por tanto, aquella marca traumática del pasado que fue configurada desde el borramiento y el silencio, regresa y es reconstruida por la memoria dentro de un nuevo contexto político y un nuevo trabajo donde se hacen visibles otros relatos capaces de activar focos de debate y reflexión crítica para que las nuevas generaciones tengan una oportunidad y herramientas múltiples para discutir una vez más acerca del rol que el pasado cumple dentro del contexto actual y su desarrollo.

8 Christian León, «Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI», *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano // e-ISSN: 2007-4999*, n.º 19 (5 de septiembre de 2019): 14, https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i19.318.

AVC: un documental que lucha por el pasado

La narrativa de la memoria histórica bosquejada en el documental *AVC* está atravesada por una reconstrucción de lo ocurrido en los 80, elaborada a partir de un conjunto de imágenes y relatos testimoniales que se entrecruzan en la búsqueda de una identidad colectiva que intenta construir e interpelar a un nosotros. Al respecto de la historia recogida en el filme, su propio director precisa en una entrevista para diario *El Comercio* de Quito:

> Fueron mis ganas de mostrar una historia que durante 30 años ha sido ocultada y tergiversada. A Alfaro Vive Carajo le achacaron cosas impensables. Se llegó a decir que era un grupo de terroristas y narcoguerrilleros, cosas que no tenían sustento. Con el equipo de producción decidimos que esta tenía que ser una historia con rasgos del relato contemporáneo para que enganche a las nuevas generaciones. Mi intención, con este documental, fue contar la historia de gente normal que asumió un compromiso. No la historia de víctimas ni de héroes. Esta es nuestra versión de la historia, todo lo que decimos ahí es absolutamente verdadero.[9]

La memoria, en este espacio, nos permite mostrar esa historia oculta a la que hace alusión Samaniego. Los archivos dentro de su película, cumplen un rol fundamental, ya que su misma existencia pone en peligro el relato construido por las voces oficiales desde medios que monopolizaron el discurso alrededor de los hechos suscitados, volviéndose el único canal con credibilidad en un momento determinado del pasado. Este peligro

9 Flores, «Mauricio Samaniego: El documental de Alfaro Vive Carajo no es la historia de víctimas ni de héroes», 1.

se vuelve una verdadera amenaza para el Estado y sus políticas de borramiento, ya que, desde trabajos cinematográficos como este, los archivos y su naturaleza son capaces de destruir la habilidad que tiene el mismo poder y sus políticas estatales al usar los archivos a su favor, al entenderlos como un recurso desde el cual ganan tiempo y propician el adormecimiento de los hechos suscitados en el ayer.

> El acto que crea el Estado es un acto de "cronofagia". Es un acto radical porque consumir el pasado hace posible que esté libre de toda deuda. La violencia constitutiva del Estado descansa, al final, en la posibilidad, que nunca puede ser descartada, de rechazar el reconocimiento de una u otra deuda (o de saldarla). Esta violencia es definida en contraste con la misma esencia del archivo, ya que la negación del archivo es equivalente, stricto sensu, a la negación de la deuda.[10]

AVC, el documental, se convierte así también en un articulador de la memoria, ya que, al usarla como columna vertebral, resulta una pieza capaz de remover el pasado de toda la sociedad e incluso poner en la cuerda floja al propio Estado, sus gobernantes de turno y por supuesto con ello a su versión dominante y hegemónica de una parte de la historia. El trabajo fílmico y todos los resultados de la investigación que se generó de forma paralela para la producción de la película exige en este punto transparencia y rectitud en el manejo de la información que se proyecta a la sociedad.

Desde un proceso de visionado y el análisis de algunas de las secuencias del trabajo documental de Samaniego, resulta evidente encontrar que el contenido de la película y su cons-

10 Achille Mbembé, «El poder del archivo y sus límites», *Orbis Tertius* 25, nº 31 (junio de 2020): 4, https://doi.org/10.24215/18517811e154.

trucción narrativa son parte de aquel nuevo lenguaje audiovisual que le recuerda a los poderes políticos y estatales que hay mucho todavía por develar, que quedan muchas deudas por saldar y responsables por señalar. En este sentido, los hechos que se repasan desde otras nuevas visiones y relatos reposicionan el concepto de «verdad absoluta», criticándolo y buscando que sus ramificaciones y puntos de quiebre también se transparenten de tal modo que pueda existir no solo un discurso dominante y una versión y verdad única sobre lo ocurrido, o una verdad acomodada a ciertos intereses. Se persigue así la creación de una nueva verdad amplia, donde puedan caber otras voces y lecturas.

Adormecer el pasado, manteniendo enterrados los hechos que nos marcaron en el ayer, resulta inútil aquí; la tarea estratégica levantada con esfuerzo se derrumba y poco a poco los trabajos de la memoria atacan y desmantelan el esfuerzo estatal y sus redes de ocultamiento y anestesia que permitieron cubrirlo todo con vacíos y mutismos. El trabajo documental se convierte, entonces, en una herramienta pedagógica para provocar reflexión y análisis al momento de reclamar políticas de memoria que actúen como los cimientos de un proceso de apropiación y reconocimiento de la historia y el pasado reciente. Este cambio y apertura que las nuevas producciones audiovisuales y sus temas de interés relacionados con la reconstrucción del pasado nos permiten generar, darán pautas también y, al mismo tiempo, para repotenciar nuestras propias búsquedas de identidad histórica.

> El desarrollo del cine documental en Ecuador, por el contexto particular en el que se produce, tiene características muy singulares respecto de otras cinematografías latinoamericanas. En la actualidad, el cine documental despunta, incluso sobre la

> ficción, acumulando reconocimientos nacionales e internacionales y un fuerte respaldo del público local. Esta situación exige ser comprendida dentro de la historia social del país y en el contexto particular de la historia del cine nacional.[11]

Dentro del marco particular al que hace mención Christian León, cuando se aproxima a contextualizar la actualidad de la producción documental nacional, la memoria actúa esencialmente como una llave que permita abrir la puerta desde la cual podemos conducirnos a escenarios más amplios para recoger información sobre lo que sucedió y poder producir con ese material nuevas versiones y lecturas de aquello que hemos vivido. Es desde ese ejercicio de producción de lecturas múltiples que podemos propiciar la generación de una nueva mirada sobre los acontecimientos históricos perdidos tras el paso de los años.

Varias de las propuestas documentales y los trabajos cinematográficos de las últimas décadas —no solo en Ecuador, sino también alrededor del mundo— han propiciado reflexiones amplias y nuevas discusiones sobre la memoria, el pasado y la importancia de recordar. Utilizar estos ejes como fuente principal de diferentes producciones audiovisuales ha permitido identificar nuevas construcciones y relatos sobre el ayer, potenciando indagaciones profundas, cuyos resultados son capaces de contraponer y enfrentar los discursos y versiones irrefutables que, hasta recientemente y por ser consideradas oficiales, eran aceptadas de manera radical como la historia repetida de hechos históricos recientes. La sociedad vuelca su interés hacia la memoria hoy más que nunca. La acogida de producciones documentales que trabajan temas de memoria marcan una

11 Christian León, «El documental ecuatoriano en el nuevo siglo», en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, ed. Christian León y Cristina Burneo (Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015), 107.

línea de reflexión que revela una necesidad de respuestas y de conocer y adentrarse en una búsqueda histórica propia a la vez que individual y también colectiva.

La tarea de recordar no es lo único indispensable en este contexto. Hoy los procesos de rememoración que se ejecutan desde trabajos de memoria y productos cinematográficos, como el documental *AVC*, también dan paso a la búsqueda de justicia, propiciando la apertura de los olvidos y los silencios, el develamiento de lo que fue, la reconstrucción de episodios y momentos en conjunción con reclamos todavía activos por lo que aún está pendiente por resolver y en especial posiciona y problematiza el debate sobre la información, la historia, los hechos y el impulso por volver sobre el ayer para entender que lo que antes nos marcó no puede volver a suceder una vez más.

> Las luchas para definir y nombrar lo que tuvo lugar durante períodos de guerra, violencia política o terrorismo de Estado, así como los intentos de honrar y homenajear a las víctimas e identificar a los responsables, son vistos como pasos necesarios para ayudar a que los horrores del pasado no se vuelvan a repetir nunca más.[12]

Somos parte de un momento caracterizado por recuperar esos espacios de lucha desde donde se insiste en nombrar lo que tuvo lugar para recuperar un pasado que también nos pertenece, que nos invita a indagar en él y saber que, si tiramos del hilo correcto, incluso podríamos encontrar un rastro de lo que muchos fuimos, de lo que somos hoy por hoy y sobre todo del lugar que ocupamos dentro de la sociedad.

12 Elizabeth Jelin, *Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 2020), 564.

Reflexionar sobre el género documental, y específicamente sobre la ópera prima de Samaniego, adquiere una importancia trascendental al momento de problematizar no solo el quehacer particular del género documental, sino el quehacer del propio cine ecuatoriano en general, especialmente con las preguntas que este tipo de cine se está haciendo desde la memoria y sobre todo con las respuestas que ha encontrado y nos ha permitido conocer de cerca. Es este un momento crucial, no solo para examinar ampliamente ciertas experiencias históricas que marcaron a la sociedad, sino también para y desde narrativas de denuncia que nos terminan previniendo y alentándonos a tomar conciencia, generar nuevas lecturas y demandas que aborden desde visiones múltiples los abusos e incluso la violación de los derechos humanos que muchos capítulos de nuestra historia nacional albergan en su composición.

> Los documentalistas se construyen como agentes tenaces que no cesan de intentar revelar lo negado. Sus trabajos devienen una crónica de investigación —por momentos cercanos al policial negro—, una búsqueda de claves, yendo de aquí para allá, rescatando estas imágenes de archivos quemados, evidencias perdidas del período.[13]

Mauricio Samaniego, desde su trabajo documental, elabora un relato coral que mezcla las múltiples historias de sus protagonistas, recuperando evidencias extraviadas en el devenir del tiempo, juntando archivos rescatados entre las cenizas, dándole un nuevo toque visual que resalta los sentidos de lo vivido. Es así que está dotada del estilo de la crónica a la que bien hace alusión León cuando intenta descifrar la profundidad de la in-

13 Alejandro Aguirre, «Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano», en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, ed. Christian León y Cristina Burneo (Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015), 135.

vestigación que estos trabajos guardan. El pasado en este punto retorna desde instrumentos de la memoria social para permitirnos ver e ir más allá de lo que nos dijeron y nos dicen todavía hoy los discursos mediáticos históricos.

Las imágenes recuperadas en el documental de Samaniego elaboran, entonces, una reconstrucción de episodios y producen nuevas narrativas sobre momentos específicos del pasado reciente. Estas imágenes cargadas de relatos nos ayudan a explorar en nuestra propia historia oculta, nos permiten indagar en los sentidos que se construyen desde el ayer, la memoria y sus trabajos múltiples y diversos.

En conclusión, desde el cine documental de los últimos años y dentro de la producción nacional contemporánea hemos tenido la oportunidad de conocer lo no contado, las historias de horror que muchas veces ocultó la versión oficial. Profundizar en la idea y la necesidad que existe desde el cine en trabajar producciones que nos cuenten algo que nadie más quiere contar es una clave en este campo de disputa. Solo así entenderemos por qué vivimos ahora como lo hacemos, como se configura nuestro modelo de sociedad y, sobre todo, cómo nos hemos configurado nosotros como ciudadanos y nuevos actores protagónicos de los hechos históricos.

Los documentales que trabajan temas de memoria se enfrentan hoy «a una sociedad con tendencias a la desmemoria y que excluye, por ejemplo, luchas pasadas»[14]. En este punto es importante entrever que fue nuestra propia sociedad la que durante años no solo excluyó de la historia a la lucha subversiva de AVC, sino también a la de muchos otros movimientos y sectores sociales.

La pregunta que surge en medio de este panorama de olvido obligatorio y excluyente es: «¿Qué imágenes tendría la

14 Aguirre, «Identidad, memoria…», 137.

historia del Ecuador si en algún momento comenzaran a hablar todos nuestros silencios?»[15]. Serían acaso también las imágenes de los rostros de los Alfaro sobrevivientes, sus miradas, sus expresiones o incluso las lágrimas y quiebres que la composición humana de estos personajes revela al narrar sus experiencias, o tal vez podrían ser las fotografías y artículos de prensa que muy bien Samaniego nos coloca frente a la pantalla para recordar la guerra mediática que el grupo libró contra el discurso y la narrativa oficial de aquella época.

Lo cierto es que Samaniego, desde su propio documental, se ha convertido en el foco de una búsqueda y el revelador de uno de los conflictos con el pasado y la memoria histórica y política de la sociedad ecuatoriana. Para ello fue capaz de conseguir una amalgama no solo entre narraciones visuales y las voces de sus 49 entrevistados, sino que también se permitió construir, desde un proceso de selección y creación, una nueva configuración de imágenes, archivos y restos de pasado, de aquello que tantos años después parecía imposible y lejano de reconstruir.

Reflexiones finales: una especie de conclusión y búsqueda

Quizás nunca antes los archivos fueron abiertos por otras manos, por otras búsquedas. Quizás nunca antes las preguntas hicieron que los testimonios cobren tanta relevancia. Quizás nunca antes se habló de lo que nadie pudo hablar en un momento determinado de la historia nacional. «Nunca antes, según parece, la imagen se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas»[16].

15 Aguirre, «Identidad, memoria…», 137.
16 Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Madrid: Ediciones VE, 2012), 10.

En diversas secuencias de *AVC*, podemos hallar a los protagonistas mismos reviviendo su historia como detenidos y torturados, su sentir al evocar el antes y el después de sus interrogatorios. Algo jamás contado. Hablar de lo que no pudieron hablar, decir lo que no se podía decir. Sin duda, este tipo de imágenes recoge en su naturaleza un espectáculo casi intolerable para la sensibilidad humana. La estrategia de Samaniego consistió en redistribuir esas imágenes de lo intolerable, en resaltar eso que no se pudo decir antes, para a partir de allí y sumando las reconstrucciones de sus testigos-protagonistas, lo intolerable se vuelva un dispositivo de visibilidad.

Así, este documental, además de trabajar con un conjunto amplio de piezas de archivo que cobran nueva vida y vigencia en el espacio contemporáneo, también proyecta una serie de acciones y procesos que le permiten sumergirse en el ayer y rescatar los relatos y las narraciones testimoniales en las que los recuerdos de aquellos que son protagonistas de la historia aún se mantienen fuertes y activos.

> El cine documental ecuatoriano enrumbo sus armas a trabajar los intersticios de la vida social, a enfocar realidades socioculturales invisibilizadas, a marcar los olvidos de la historia oficial, a visibilizar los vacíos existentes en los grandes relatos de la nación. En este sentido, el documental ha tomado la tarea de reinsertar, a manera de un inquietante suplemento, todo aquello que ha sido marginado y olvidado por los discursos estatales y mediáticos. Gracias al poder y la elocuencia de la imagen cinematográfica, el documental se ha convertido en un potente dispositivo que pluraliza las temáticas del debate público en tono menor y cotidiano.[17]

17 Christian León, «Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000-2015)» (2017), 6.

Las imágenes intolerables, los archivos escondidos —que pensaron que podían eliminar el pasado—, los testimonios y la memoria se complementan para actuar como elementos fílmicos dentro de la producción de esta película, creando un sentido de realidad común. Uno donde la sensibilidad humana se descubre como parte clave de la lectura del pasado, uno que es capaz de mostrar con la crudeza del dolor algunas de las condiciones reales y propias de los momentos de recordación recopilados.

Es válido, entonces, comenzar a engendrar una nueva forma de reivindicación contra la derrota mediática que la historia de este movimiento y otras piezas del pasado han sufrido como parte del ataque discursivo que recibieron. Desde allí se podrá abrir un campo de recuperación de la memoria histórica, no solo la de este movimiento insurgente, sino la de todos los vencidos. Buscar su victoria, cualquiera que esta sea, cualquiera que se haya mantenido resguardada en la memoria. Es momento de apelar al derecho a conocer, ese derecho que no será conquistado sin una lectura crítica del pasado y también de sus sombras y marcas.

> Las marcas institucionales, territoriales y simbólicas ancladas de manera explícita en el pasado reciente de violencia y represión han proliferado en el mundo contemporáneo. Se trata de expresiones producidas por actores y movimientos sociales diversos y por políticas estatales que responden a sus demandas. Las justificaciones son diversas e incluyen procesos individuales y grupales (expresión y elaboración de sufrimientos vividos, solidaridad con víctimas, homenaje a quienes ya no están) y argumentaciones y creencias que ligan el 'deber de memoria' con la construcción de futuros más democráticos y sin violencias.[18]

18 Jelin, *La lucha*..., 237.

Es nuestro tiempo para reeducar y reeducarnos. Salgamos al encuentro con la memoria y tratemos de conquistar ese deber que ella produce desde sus trabajos y experiencias, ampliemos el debate público sobre el pasado con y desde otras visiones de lo acontecido en el ayer. Abandonemos las doctrinas y las miradas que nos enseñaron a ver lo que estaba estructurado como una «única verdad». Tengamos presente en lo que se ha convertido la memoria dentro de muchos contextos históricos —especialmente los latinoamericanos— y repensemos su potencia generadora, rescatándola en todo momento de la función del olvido.

> ... las marcas ligadas al pasado tienen inscripto un horizonte de futuro, una idea de que lo que se inscribe hoy (en relación con el ayer) carga un mensaje para mañana, una intención de intervenir para que el futuro sea mejor y no repita los errores y horrores del pasado.[19]

Comencemos, pues, la reflexión crítica y el análisis profundo sobre las marcas que están siendo reveladas por los trabajos de la memoria. Vayamos más allá todavía y dispongamos la mirada para visualizar las imágenes de horror que esas marcas albergan. Pongamos nuestras historias y recuerdos como fuentes válidas al servicio de la memoria y la rememoración. No permitamos que las distorsiones y los discursos amparados en el poder político estatal manchen el sentido de los hechos históricos que determinaron lo sucedido en el ayer. La historia de los vencidos es la historia que muchos seguiremos intentando rescatar para no olvidar y tampoco detenernos.

Hoy más que nunca estamos sumidos en un mundo fantasmagórico y espectral que nos somete a la farsa de la imagen y la dictadura de lo ilusorio. Generemos propuestas y trabajos

19 Jelin, *La lucha*..., ..., 237–38.

audiovisuales que revivan imágenes y narraciones capaces de hacerle frente al olvido. Propiciemos condiciones para que proyectos documentales como el de Samaniego puedan ser parte de un material pedagógico que cuestione el pasado y sus relatos. Seamos custodios de lo perdido y lo olvidado, no sucumbamos ante la amenaza de los vacíos y la omisión intencionada. Si tenemos claro que se recuerda con los otros, no olvidemos nunca que aquellos que somos capaces de recordar tenemos el deber colectivo de establecer una relación entre transmisión, conservación y resguardo de la memoria en todo momento y ante cualquier situación o hecho histórico.

Libremos una batalla en el campo de la memoria y el pasado, una batalla que nos permita generar dinámicas fuertemente empáticas con lo ocurrido en el ayer, con sus protagonistas y con sus recuerdos. Entendamos el pasado y sobre todo propongamos creaciones y trabajos que sacudan la memoria de manera más profunda, crítica y perturbadora. Es momento de saldar varias deudas históricas, hagamos de las propuestas artísticas un espacio para que la memoria colectiva se active y actúe como una de las herramientas que nos permita liberarnos y no mantenernos esclavizados en las mentiras y las omisiones que siguen siendo parte de las narrativas y discursos del presente y el futuro.

Bibliografía

Aguirre, Alejandro. «Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, 127–38. Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015.

Aprea, Gustavo. «Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión». En *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, 19–85. Los Polvorines, Prov. de Buenos aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Madrid: Ediciones VE, 2012.

Flores, Gabriel. «Mauricio Samaniego: El documental de Alfaro Vive Carajo no es la historia de víctimas ni de héroes». *El Comercio*. 2015, sec. Tendencias. Cultura. https://www.elcomercio.com/tendencias/mauriciosamaniego-documental-alfarovivecarajo-edoc-entrevista.html.

Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado | cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

———. *Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 2020.

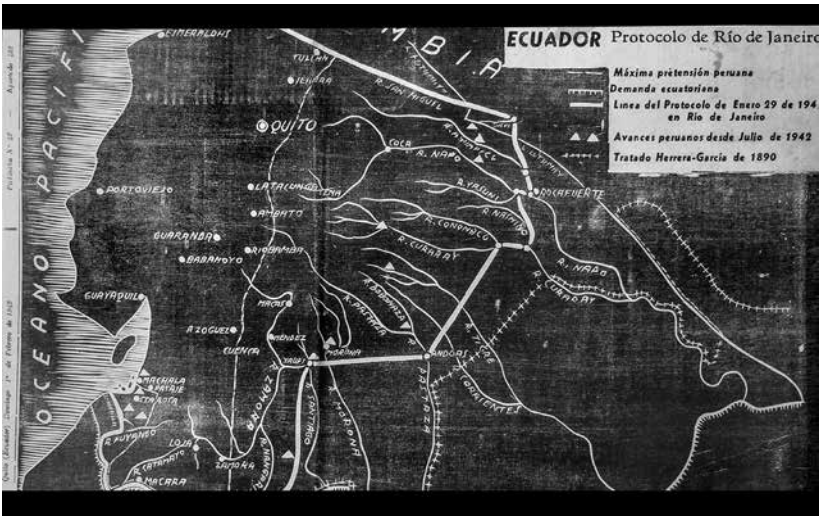
———. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI de España Editores, 2002.

León, Christian. «El documental ecuatoriano en el nuevo siglo». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, 107–25. Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015.

———. «Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI». *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano // e-ISSN: 2007-4999*, n.º 19 (5 de septiembre de 2019): 11–25. https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i19.318.

———. «Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000-2015)». 2017, 60.

Mbembé, Achille. «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* 25, n.º 31 (junio de 2020). https://doi.org/10.24215/18517811e154.



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

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

RECIBIDO: 09 de marzo de 2022 ACEPTADO: 13 de julio de 2022

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

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).

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 reinvención 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).

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 explicita la subjetividad desde donde se construyen los relatos (2016, 17).

El documental biográfico en Ecuador

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 reinvención 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).

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 Taikeff. 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.

La mayoría de las entrevistas están rodadas en plano medio y su valor consiste en el acto de rememorar 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 constituyen 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 (Rousso 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.

> 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 Ibargüengoitia) 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 interpelan» (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 simularon 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.

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.

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 Chririboga 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 Chririboga, 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 Castellets (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.

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 aspec-

> 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.

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 aparecimiento 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, está 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, apropósito 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.

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 audioviusles 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 Econónica, 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/

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 desafía del cine a nuestra historia.* Barcelona: Ariel, 1997.

Rousso, 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.

Fotograma de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003)

Cine y pedagogía pública: *Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Cinema and public pedagogy: *Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Marco Pareja A.
Universidad Andina Simón Bolívar
marco.pareja@uasb.edu.ec

RESUMEN

A partir del análisis de fragmentos claves del filme *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), el cual narra la búsqueda en archivos fílmicos alrededor del mundo, de la desaparecida película *La Vida del general Villa* (Cabbanne y Walsh, 1914), este ensayo se propone reflexionar sobre cómo el trabajo con las imágenes fílmicas de archivo puede constituirse en una actividad vital para la producción y la implementación de pedagogías públicas capaces de cuestionar saberes impuestos por el poder hegemónico a través de su producción cinematográfica.

Palabras clave: cine, archivo, pedagogía pública, Pancho Villa, Gregorio Rocha.

ABSTRACT

Based on the analysis of key fragments of the film *Los Rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), which narrates the search in film archives around the world, for the missing film *La Vida del general Villa* (Cabanne &

RECIBIDO: 02 de junio de 2022 ACEPTADO: 23 de junio de 2022

Walsh, 1914), this essay intends to reflect on how the work with archive film images can become a vital activity for the production and the implementation of public pedagogies capable of questioning knowledge imposed by the hegemonic power through its cinematographic production.

Keywords: film, archive, public pedagogy, Pancho Villa, Gregorio Rocha.

«La historia en el cine no coincide
con la historia de lo real, es más bien
la historia de lo imaginario».
Gregorio Rocha

En el año 2003, Gregorio Rocha, director de cine e investigador mexicano, estrenó el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, en el que relata su búsqueda casi obsesiva del desaparecido filme *La vida del general Villa* (Cabbane y Walsh, 1914), una de las primeras películas biográficas de la historia, producida por la Mutual Film Corporation, propiedad del, ya por entonces famoso, productor y director D. W. Griffith. Este filme fue protagonizado por Raoul Walsh quien interpretaba a un joven Pancho Villa y por el mismo Pancho Villa, interpretándose a sí mismo, en edad más avanzada.

Según Gregorio Rocha, el rodaje de este filme inició con el registro de una batalla real en la ciudad de Ojinaga, que, se dice, fue provocada intencionalmente ante la presencia de las cámaras. El filme de ficción *And Starring Pancho villa as Himself (Y protagonizada por Pancho Villa como él mismo)* (Beresford, 2003) que según su guionista representa la verdad histórica,

recrea este tipo de situaciones y «aborda las aspiraciones de Villa de lograr una popularidad genuina al hacer comercializable lo que él entendió como la versión auténtica de la Revolución, que había sido manipulada hasta la oscuridad por los principales medios de comunicación estadounidenses»[1].

En su periplo, Rocha descubre que de este filme no quedan más que fragmentos fílmicos dispersos y muchas preguntas sobre su destino, pero además encuentra otras películas de producción estadounidense sobre Villa, de cuya existencia no se conocía. En estas se muestra a Pancho Villa como una figura peligrosa para los Estados Unidos y como una representación del villano *cliché* de los filmes clásicos norteamericanos del viejo oeste.

A partir de esto, Rocha se pregunta si existirán filmes que revelen al personaje revolucionario, símbolo de la lucha campesina de México. Cuando está a punto de darse por vencido, y casi al final de su viaje, llega a la frontera entre México y Estados Unidos, donde conoce a una familia que antiguamente se dedicaba a la distribución y producción de películas. Esta familia posee una gran cantidad de archivo fílmico y dentro de este, Rocha encuentra *La venganza de Pancho Villa*, producción de la que por muchos años no se supo absolutamente nada. Esta fue montada por Félix Padilla a partir de varios fragmentos de distintas películas estadounidenses sobre Villa; de entre los que se encuentra un fragmento del filme que Rocha estaba buscando.

Producto de un acto de apropiación y montaje, *La venganza de Pancho Villa* pretendía, al igual que hace el filme de Rocha, reivindicar la figura del revolucionario mexicano y parte importante de la historia de México que el cine de Hollywood se encargó, desde inicios del siglo XX, de ocultar y borrar en beneficio de sus intereses colonizadores, culturales y políticos.

1 Euna Lee, «Pancho Villa and His Resonance in the Border Paradigm», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XVII, n.º 34 (2011): 120. Traducción propia.

Para entender la importancia de Villa y su papel dentro de la historia como enemigo de los Estados Unidos, conviene primero dilucidar quién fue este personaje y cómo llegó a convertirse en esa figura mítica de la historia universal. Posteriormente se abordará cómo el filme de Rocha y su trabajo con el archivo fílmico, podría estar relacionado con la generación de pedagogías públicas y la producción de nuevos conocimientos, desde la orilla opuesta al cine de Hollywood.

Francisco Villa

Pancho Villa nació con el nombre de José Doroteo Arango Arámbula en Durango, en 1878. Fue un militar y político mexicano que, a partir de un singular suceso en su vida, se convirtió en uno de los principales actores de la Revolución mexicana que luchó en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, en 1911.

Fue a partir del asesinato cometido en contra de un hacendado, cuyo hijo había violado a su hermana, que José Doroteo se convirtió en Francisco Villa, un incansable luchador en favor de las causas de los campesinos, y en contra del monopolio y los abusos de los hacendados, sobre todo de los que habitaban en la región de Chihuahua al noroeste de México, ciudad de la que Villa fue gobernador durante un corto período.

«En los primeros seis o siete meses durante los cuales Villa administró el estado de Chihuahua y se perfiló como dirigente nacional, los Estados Unidos lo consideraban su revolucionario preferido»[2]. Esto, gracias a que Villa, para no provocar un enfrentamiento con los Estados Unidos, evitó, en un primer momento, embargar las tierras y recursos de los hacendados

2 Friedrich Katz y Adriana Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», *Revista Mexicana de Sociología* 51, n.º 2 (1989): 103.

norteamericanos asentados en México. Lo que le permitió tener acceso a la compra de armas y uniformes para su ejército, en territorio estadounidense.

Esta actitud le ayudó a mantener una relación de amistad y entendimiento con su vecino del norte, lo que, entre otros aspectos, le llevó a firmar un contrato con la productora de D. W. Griffith en 1914, para el rodaje en México de un filme sobre su vida. El trato contemplaba que Villa recibiría el 20 % de las regalías por las proyecciones de este filme, el cual fue estrenado en Nueva York ese mismo año. Quizá el objetivo de Villa con esta película, más allá del aspecto económico, fue promover su imagen como amigo de Estados Unidos y promocionarse fuera de México por encima de otros importantes personajes políticos y militares de su país, como Venustiano Carranza, encargado del poder político de México entre 1914 y 1917 y presidente constitucional entre 1917 y 1920.

Pero esta buena relación entre Villa y Estados Unidos no duraría demasiado, «después de que los recursos provenientes de la confiscación de los bovinos y del algodón estaban por terminarse comenzó a imponer contribuciones a las propiedades estadunidenses, muchos de los entusiasmos americanos comenzaron a desvanecerse»[3]. El territorio mexicano controlado por Villa dejó de ser, para los norteamericanos, un lugar atractivo para vivir y amasar fortuna. Ante esto, el presidente Wilson y su secretario de Estado miraron con malos ojos las actividades revolucionarias y el comportamiento de Pancho Villa, lo que ocasionó un primer distanciamiento en las relaciones político-diplomáticas entre él y Estados Unidos.

El hecho más significativo que terminó por sepultar todo tipo de relación entre ambos, fue el ataque del ejército villista a Columbus, Nuevo México, en 1916: «Asesinó algunos soldados,

3 Katz y Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», 103.

destruyó varias casas y regresó a territorio mexicano»[4]. El ataque se dio porque Pancho Villa estaba equivocadamente convencido de que Carranza había suscrito un pacto con el gobierno de Wilson para que México se convirtiera en un protectorado de Estados Unidos.

Las consecuencias de este ataque no se hicieron esperar, Estados Unidos y México estuvieron al borde de una guerra, pero la situación fue controlada por las negociaciones entre Carranza y Wilson. Adicionalmente, el inicio de la Primera Guerra Mundial obligó a Estados Unidos a retirarse del conflicto antes de lograr su objetivo principal, pero imponiendo ciertas restricciones económicas y de comercio a México.

Tiempo después, luego de la muerte de Carranza a manos de las tropas del general Rodolfo Herrero, en 1920, Pancho Villa decide, a partir de la firma de los convenios de Sabinas, deponer las armas y retirarse de la vida política. Fue a vivir en una hacienda, ubicada en su Durango natal, que el Gobierno le entregó como forma de agradecimiento por su lucha revolucionaria.

Tres años después fue asesinado cuando se dirigía a una fiesta familiar en Chihuahua. Su cuerpo fue decapitado. El crimen estuvo a cargo del coronel Lara y fue, se dice, financiado por dinero estadounidense. En este caso, dinero del magnate de los medios de comunicación William Randolph Hearst, quien le puso el precio de 5000 dólares a la cabeza de Villa.

Sin duda, resulta una labor complicada delimitar la vida y al quehacer de Pancho Villa en pocos párrafos, pero

> [T]al vez el mayor obstáculo para una evaluación objetiva de Villa sea la leyenda creada a su alrededor. Esta leyenda ya existía durante su vida y se desarrolló o creció de modo impresionante después de su muerte. Lo que complica el problema es que [hay

4 Katz y Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», 105.

> que vérselas] no con una, sino con muchas leyendas: la del gobierno oficial, la que se refleja en las canciones populares —los corridos— y las diversas leyendas hollywoodenses que encontraron su expresión en el gran número de películas que se hizo sobre Villa.[5]

Es precisamente dentro de este gran número de películas que Gregorio Rocha intenta encontrar el desaparecido filme *La vida del general Villa* o al menos fragmentos de la misma, y es, a su vez, en esa búsqueda y descubrimiento del archivo de nuevos filmes sobre Pancho Villa y el empleo de estos como documentos para un posible acto de reescritura de la historia hegemónica, que interesa analizar el filme de Rocha haciendo una intersección entre cine, archivo y pedagogía pública.

En busca de Francisco Villa: cine, archivo y pedagogía pública

Lo central en el documental de Rocha son sus reflexiones muy personales y particulares en torno a la construcción de la figura e imagen de Pancho Villa, a partir del archivo fílmico que este va encontrando. Por eso, la manera en que *Los rollos perdidos de Pancho Villa* fue filmado, responde al carácter intimista que atraviesa la obra. Muchas veces es el mismo Rocha quien maneja la cámara en mano, se registra a sí mismo reflexionando, viajando o frente a un espejo; es él quien graba también a sus interlocutores o entrevistados sin aparecer en la toma.

A esto hay que añadirle varios fragmentos de archivos e imágenes que al autor va encontrando a lo largo de su búsqueda e investigación, en las instituciones y archivos públicos de ciu-

5 Katz y Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», 95.

dades como Londres, Nueva York, París, Ámsterdam, Columbia y El Paso. Lugares donde Rocha encuentra archivo fílmico sobre la historia de México, que no existe ni en su propio país.

El filme arranca con la voz en *off* de Rocha diciendo: «Me gusta hacer preguntas a las imágenes antiguas»[6], y posteriormente, luego de un *collage* frenético que incluye varias imágenes de archivo, se detiene en una imagen de Francisco Villa para preguntarle qué fue lo que sucedió con la película que filmó sobre su vida en 1914.

En cada una de las ciudades que él recorre, acude a diferentes instituciones encargadas de la conservación y preservación de archivos fílmicos, los cuales deben entenderse como «el producto de un proceso que convierte un cierto número de documentos en ítems considerados dignos de conservación y mantenimiento en un espacio público, donde pueden ser consultados de acuerdo a procedimientos y regulaciones bien establecidas»[7].

Lo que sitúa a Rocha ante un gran desafío desde el inicio, ya que precisamente la película que busca pudo no haber sido digna de conservación y mantenimiento por parte de las instituciones archivísticas más importantes, en este caso, del norte global. No hay que olvidar que el archivo además otorga visibilidad a personas, lugares, cosas e ideas mientras relega a otros, a partir de una ausencia intencionada, a la invisibilidad[8].

En este sentido, el historiador Kevin Brownlow, a quien Rocha visita en Londres, apunta que los filmes silentes eran quemados luego de que su validez comercial terminara y que este seguramente pudo haber sido el destino de *La vida del ge-*

6 Gregorio Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, documental, 2003, video en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=VhZd3RK9wpA&t=1s
7 Achille Mbembe, «El poder del archivo y sus límites», *Orbis Tertius* 25, n.º 31 (2020): 154, doi: 10.24215/18517811e154.
8 Shawn Michelle Smith, *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture* (Durham: Duke University Press, 2004).

neral Villa. Esta posibilidad es real, pero no excluye el hecho de que hayan existido decisiones sobre qué películas destruir y qué películas no. Es decir, los archivos fílmicos son «principalmente el producto de un juicio, el resultado del ejercicio de un poder y una autoridad específicos, que consiste en ubicar ciertos documentos en un archivo y, simultáneamente, descartar otros»[9].

Dentro de este marco trazado por la institución-archivo, Rocha comienza, sin embargo, a encontrar otros filmes sobre la Revolución mexicana que se consideraban desaparecidos, lo que le lleva a recordar el trabajo del investigador y cineasta Jay Leyda. Se inicia así, dentro del filme, una suerte de analogía entre el trabajo de Rocha y este. Leyda, en su obra *Films Beget Films*[10], cuenta en primera persona lo siguiente:

> Muchos años antes, cuando fui consciente de la importancia que tenía para la historia la Revolución Mexicana, concebí un proyecto fílmico más que ambicioso, para intentar reflejar sus muchas facetas. La idea central de este filme era ser un intento de juntar todo el material de noticieros fílmicos sobre este evento que sacudió el mundo y que había sido filmado por camarógrafos enviados a ese país desde muchas productoras de cine, de diferentes países. Incluso soñé con un tour mundial, buscando archivos de noticieros fílmicos en Londres y en Nueva York, encontrando imágenes sobre México en Copenhague y Estocolmo, que nunca habían sido vistas en el continente americano, [...].

En la primera etapa de su periplo y emulando a Leyda, Rocha descubre los filmes *Historia de la Revolución mexicana* (1928) y *La Juana de Arco mexicana* (Melford, 1911), filme sobre la familia Talamantes que fue sentenciada a muerte en el contexto de

9 Mbembe, «El poder del archivo y sus límites», 156.
10 *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (Nueva York: Hill and Wang, 1971), 113. Traducción propia.

la dictadura de Porfirio Díaz. Pero Rocha no logra encontrar ni siquiera un fragmento de *La vida del general Villa* y, recordando a Leyda, dice: «Aunque las imágenes están ahí como esperando, es casi imposible acceder a ellas, como si fuesen resguardadas para que nadie las toque»[11].

En este sentido no hay que olvidar que las imágenes de archivo constituyen un patrimonio y a la vez una constante amenaza para el Estado[12], lo que dificulta aún más la investigación y la búsqueda que hace Rocha, si se toma en cuenta lo polémica que fue la figura de Pancho Villa y su revolución, en su momento. Esto además podría explicar las dificultades que tuvo Leyda en su época para pensar en llevar a cabo un proyecto fílmico tan grande sobre la Revolución mexicana, apoyado solamente en imágenes de archivo.

Al llegar a París, Rocha le pregunta a Villa, en una suerte de soliloquio que mantiene en varios momentos del filme, dónde está y qué hicieron con su imagen que continúa escondida. Ante su búsqueda infructuosa, Rocha se consuela con un montaje que él mismo genera a partir de fragmentos de los filmes que ha encontrado hasta ese momento. De esta manera cumple, según él, con el sueño de Leyda, creando al menos un pequeño mosaico sobre la Revolución mexicana.

En este punto, la búsqueda de Rocha parece destinada al fracaso, pero él decide continuar. Viaja a Columbia, donde una persona le facilita una filmación en la que se puede ver a uno de los asesinos de Pancho Villa practicando tiro. Es un hecho relevante, pero el filme que está buscando, sigue sin aparecer. Acto seguido, y en medio de una gran frustración, decide viajar a Durango para él mismo filmar una película sobre Villa, desde la etapa de *casting*; este proyecto también fracasa.

11 Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.
12 Mbembe, «El poder del archivo y sus límites».

Rocha no se rinde y tiene claro que «[e]xaminar archivos es estar interesado en lo que la vida ha dejado atrás, es estar interesado en la deuda»[13]. La deuda, en este caso, es enorme, es la deuda de un cine hegemónico con la historia de México y con la figura de Pancho Villa, aquel revolucionario mexicano que Rocha está seguro de que fue representado a través del cine silente, a pesar de que aún no logra encontrar esas imágenes plasmadas en el celuloide de los archivos fílmicos.

Un hecho que resulta un tanto inverosímil dentro del documental marca un giro clave en su desarrollo. En una puesta en escena muy sui géneris, Rocha habla por un teléfono en forma de lata de refresco, con una mujer anónima. Ella le asegura que, en la ciudad de El Paso, él podrá encontrar el filme que está buscando. Rocha se entusiasma, pero a la vez se pregunta por qué no pensó en buscar primero en estos sitios cercanos a la frontera con Estados Unidos y por ende muy próximos a la vida e historia de Pancho Villa.

Una vez más el cineasta visita un archivo, esta vez el de la biblioteca de la Universidad de Texas, en El Paso, de cuya bóveda extraen un latón con siete rollos de película. Rocha piensa que ha encontrado el santo grial, pero no. Lo que estos rollos contienen es otro filme, *La venganza de Pancho Villa*, el cual resulta ser, hasta ese momento, otra película desconocida e ignorada por la historia del cine.

A pesar de esto, es este hallazgo el que cambia el rumbo de los acontecimientos en el filme, ya que conduce a Rocha a su encuentro con la familia Padilla. Una vez junto a ellos, descubre que poseen una cantidad enorme de archivos de todo tipo: imágenes, fotografías y filmes referentes a la vida del famoso revolucionario mexicano. Rocha está ante la presencia de una suerte de archivo personal o de contrarchivo,

13 Mbembe, «El poder del archivo y sus límites», 158.

es decir, un archivo que se encuentra fuera de la institución pública estatal o cultural, y que podría ayudar, a partir de la agencia de Rocha, a reconfigurar los contornos del conocimiento institucional[14], en este caso, de aquel conocimiento impuesto a través del archivo fílmico oficial y los márgenes que sus imágenes asignaron, desde el cine norteamericano, a la figura de Pancho Villa.

Justamente, al interior de este contrarchivo de los Padilla, Rocha encuentra un filme titulado *Liberty* (Jaccard y McRae, 1916), que cuenta la historia de Pancho López, un revolucionario mexicano que intenta secuestrar a una mujer norteamericana para, con el cobro de su rescate, financiar su revolución. Rocha manifiesta que este filme demuestra «el ánimo de confrontación racial que Hollywood instigaba»[15], a través de su cine.

Es importante en este punto recordar aquella trillada pero necesaria idea de que la historia la cuentan los ganadores, pero sobre todo de que esta es generalmente el resultado de un

> [s]imple trabajo de erudición y de manejo de hechos duros y comprobables, y sujetos a una verificación rigurosa [y que casi nunca es] pura "construcción libre" del historiador, [un] ejercicio casi metafísico [...], que culmina también en la invención de discursos y pseudoverdades acordes con un cierto régimen de verdad.[16]

Este postulado abre la necesidad y deja la puerta abierta a la presencia de un tipo de historia crítica en cuya construcción el cine que trabaja con archivo podría jugar un papel fundamental

14 Smith, *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*.
15 Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.
16 Carlos Aguirre Rojas, «Cultura popular y enseñanzas de la historia. Una reflexión crítica», en *Cultura popular y educación: imágenes espejadas*, ed. Diana Silberman-Keller *et al.* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011), 11.

como arte o manifestación capaz de cuestionar los hechos oficiales impuestos desde las instituciones estatales o culturales de los países. En este sentido, el filme *La venganza de Pancho Villa* funciona también como un ejercicio que buscaba reimaginar, rescribir y reconstruir una historia que pretendió ser borrada y eliminada por parte del aparataje cultural y político norteamericano, a través de su cine.

Fueron los Padilla quienes, a partir de un riguroso trabajo de compilación y montaje, se encargaron de convertir al malvado Pancho López en el valiente Pancho Villa. Reutilizaron las imágenes del film *Liberty*, sumaron otras imágenes de varios filmes y noticieros para contar ese relato de valentía y lucha en el que el protagonista es su gran héroe, Francisco Villa. Rocha califica a este filme como «un acto de resistencia cultural [y] una venganza contra la imposición de estereotipos»[17].

En este filme, además, Rocha encuentra la única secuencia que sobrevive de *La vida del general Villa*, la película perdida que andaba buscando. Destaca también la presencia de una escena filmada en 1930 por los Padilla, en la cual se recrea el momento de la muerte del revolucionario mexicano. Con esa potente y a la vez trágica imagen, termina el film de los Padilla y también el de Gregorio Rocha.

Se puede decir que Rocha no cumplió su objetivo ya que nunca encontró el filme que buscaba, pero consiguió algo importantísimo. Gracias a su trabajo e investigación plasmada en el filme *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, logró rescatar del olvido la única obra que en realidad representa la vida y quehacer de aquel revolucionario por el que anduvo preguntándose durante todo su periplo. El filme de los Padilla permitió reescribir la historia, a través del cine silente, de uno de los personajes más importantes de México y del mundo.

17 Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.

Posteriormente, este filme, en un acto que podría considerarse paradójico, fue seleccionado por The Library of Congress[18] para su conservación:

> Este extraordinario filme de compilación fue realizado por la familia Padilla en El Paso, Texas, a partir de docenas de películas basadas en hechos reales y ficticios sobre Pancho Villa. Las películas se unieron con tarjetas originales de título bilingües y se agregaron recreaciones dramáticas del asesinato de Villa. "La venganza de Pancho Villa" proporciona evidencia conmovedora de una presencia cinematográfica mexicano-estadounidense vital durante las décadas de 1910 y 1930.

Es así como la historia «al mismo tiempo entrelaza e imbrica la actividad y las acciones de esos múltiples y plurifacéticos grupos mayoritarios de la población, con las decisiones y los actos de los llamados "grandes hombres"»[19]. En este caso, son los actos y la valiente lucha por el bienestar de su pueblo de Francisco Villa, aquel revolucionario mexicano cuya imagen y representación Rocha buscó a lo largo de su película y que, de cierta manera, pudo encontrar, para su sorpresa, en un filme del que no tenía ni idea de que existía.

En este sentido y haciendo una intersección con la pedagogía, específicamente con la pedagogía crítica planteada por Henry Giroux, es importante apuntar que:

> Como práctica activa, la pedagogía está en todos estos espacios públicos en los que la cultura opera para asegurar las identidades, hace de puente para negociar la relación entre el conoci-

18 «Michael Jackson, the Muppets and Early Cinema Tapped for Preservation in 2009 Library of Congress National Film Registry», página oficial de la Librería del Congreso de EE. UU., *Library of Congress*, (2009), párr. 45, https://www.loc.gov/item/prn-09-250/; traducción propia.
19 Aguirre Rojas, «Cultura popular y enseñanzas de la historia. Una reflexión crítica», 13.

> miento, placer y valores, y rinde autoridad crucial y problemática al legitimar prácticas sociales determinadas, comunidades y formas de poder.[20]

Inserto en esta compleja dinámica, como una de las manifestaciones masivas, culturales y artísticas hegemónicas más prominentes, se encuentra la industria de cine hollywoodense, cuyos productos o películas, entendidos como textos pedagógicos y políticos, dice Giroux[21], funcionan como máquinas de enseñanza que operan como pedagogías públicas, las cuales intentan generar e imponer qué tipo de conocimientos o identidades se producen dentro de las relaciones sociales.

En este marco, se podría pensar entonces en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* como un texto pedagógico, que, al escarbar en el pasado en busca de imágenes perdidas o borradas, es capaz de producir conocimiento desde un ámbito directamente opuesto al cine de Hollywood, en este caso, desde el cine latinoamericano, para combatir concepciones equívocas y dañinas sobre la historia que protagonizan los grupos sociales, los grandes líderes y lideresas de este lado del continente. Es decir, se trata del desarrollo de formas de pedagogía pública desde el cine, a partir del uso de archivo fílmico «que se refieran críticamente al modo en que [...] imágenes, sonidos, códigos y representaciones trabajan para estructurar las suposiciones básicas sobre [...] la memoria pública y la historia»[22].

De esta manera se puede especular que, a partir de una suerte de pedagogía pública del archivo, Rocha fue capaz de

20 «Pedagogía crítica como proyecto de profecía ejemplar: cultura y política en el nuevo milenio», en *La educación en el siglo XXI. Los retos del futuro inmediato*, Francisco Imbernón (Barcelona: Graó, 2015), 58.
21 Henry Giroux, «Satisfacciones privadas y desórdenes públicos. Fight Club, el patriarcado y la política de la violencia masculina», en *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical* (Madrid: Editorial Popular, 2005), 89–117.
22 Giroux, «Satisfacciones privadas...», 115.

trastocar estructuras claves en la construcción de la historia y la memoria de su país, a partir de la búsqueda y el rescate de la imagen fílmica perdida y borrada de Pancho Villa.

Finalmente, tomando en cuenta que ante la incapacidad de poder generar un archivo propio, otros —generalmente los poderes hegemónicos— se encargarán de definir cómo y qué se recuerda[23], el trabajo e investigación de Rocha con y sobre las imágenes de archivo, y el posterior rescate del filme de Félix Padilla, lo convirtieron necesariamente en una suerte de cineasta, archivista y pedagogo crítico de la imágenes, quien a través de su cine fue capaz de redescubrir y de generar un contrarchivo para la producción y transmisión de nuevos conocimientos.

Esto le permitió sacudir los cimientos de aquella historia hegemónica que los Estados y regímenes locales o externos ostentan y manejan a través de diferentes instituciones, incluidas las archivísticas. Estas, a su vez, controlan y emplean las imágenes que cobijan y que tienen a disposición con el fin de fortalecer su historia, su relato, sus discursos de poder y de, incluso, promover el olvido. Por lo tanto, resulta necesario y pertinente considerar, desde la academia, las artes y las prácticas audiovisuales, «pedagogías de ruptura que desestabilicen las suposiciones convencionales y los modos de pensar que transmiten películas y otros textos culturales»[24], que en la actualidad circulan de manera masiva y constante.

23 Smith, *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*.
24 Giroux, «Satisfacciones privadas…», 114.

Bibliografía

Aguirre Rojas, Carlos. «Cultura popular y enseñanzas de la historia. Una reflexión crítica». En *Cultura popular y educación: imágenes espejadas*, editado por Diana Silberman-Keller, Zvi Bekerman, Henry A Giroux, y Nicholas C Burbules. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

Giroux, Henry. «Pedagogía crítica como proyecto de profecía ejemplar: cultura y política en el nuevo milenio». En *La educación en el siglo XXI. Los retos del futuro inmediato.* Francisco Imbernón, 53–61. Barcelona: Graó, 2015.

———. «Satisfacciones privadas y desórdenes públicos. Fight Club, el patriarcado y la política de la violencia masculina». En *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical*, 89–117. Madrid: Editorial Popular, 2005.

Katz, Friedrich, y Adriana Guadarrama. «Pancho Villa y la Revolución mexicana». *Revista Mexicana de Sociología* 51, n.º 2 (1989): 87–113.

Lee, Euna. «Pancho Villa and His Resonance in the Border Paradigm». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XVII, n.º 34 (2011): 109–35.

Leyda, Jay. *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. Nueva York: Hill and Wang, 1971.

Mbembe, Achille. «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* 25, n.º 31 (2020). doi:10.24215/18517811e154.

Library of Congress. «Michael Jackson, the Muppets and Early Cinema Tapped for Preservation in 2009 Library of Congress National Film Registry». Página oficial de la Librería del Congreso de EE. UU., 2009. https://www.loc.gov/item/prn-09-250/.

Rocha, Gregorio. *Los rollos perdidos de Pancho Villa*. Documental, 2003. Video en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=VhZd3R-K9wpA&t=1s.

Smith, Shawn Michelle. *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*. Durham: Duke University Press, 2004.

La enorme presencia de los muertos, 2019, 15 minutos.

SILENCIOS:
CRÍTICA DE *LA ENORME PRESENCIA DE LOS MUERTOS* (JOSÉ MARÍA AVILÉS, 2019)[1]

Sajid Agila
Universidad de las Artes
sajid.agila@uartes.edu.ec

La enorme presencia de los muertos es un cortometraje del 2019 dirigido por el ecuatoriano José María Avilés. En este film, el director articula una narrativa no convencional en donde las vidas de dos extraños se entrelazan y se extienden por la gran ciudad, atravesando situaciones y espacios cotidianos que proyectan íntimas dimensiones vacías.

El primer protagonista, un obrero que pinta paredes, es un hombre solitario, aislado y poco expresivo. Aparece de pie observando un exterior desolado y tranquilo a través de la ventana. El silencio de la naturaleza inunda lo que parece ser su lugar de residencia, una casa vieja en una zona rural de Argentina. Cuando el obrero se traslada a la ciudad, los planos pausados y extendidos en donde lo observamos simplemente trabajar, sirven para comunicar al espectador que la existencia del sujeto está anclada al mundo como una máquina servil, una existencia útil que se programa a sí misma para poder ser y sobrevivir sistemáticamente.

Pronto vemos al obrero sentado en la banca de un parque, el espacio público es su lugar de descanso. No sabemos con certeza lo que piensa o siente, solo contempla la frondosa vegetación que tiene enfrente de sí, tal como el espectador observa la proyección en la sala de cine. En ese momento nos damos cuenta de que el protagonista no es más que otro «Yo», una maquina sintiente que se interpreta a sí mis-

1 Esta crítica es resultado del trabajo realizado en la materia Teoría y Crítica Cinematográfica de la Universidad de las Artes en 2020, con la profesora Libertad Gills.

ma, que se sumerge en su propio silencio para poder reconocerse en su imagen proyectada y refractarse en el vacío de otros cuerpos. De pronto, el hombre olvida su celular en la banca del parque y, de la misma manera tan imprevista, casual, invisible y silenciosa en la que el obrero olvida su celular, la historia se olvida del obrero.

El dispositivo que utiliza el director para conducir la narrativa de este corto es el celular; dicho aparato electrónico que hasta ese momento fue la extensión virtual del obrero, ahora se ha convertido en un rastro que evoca su cuerpo ausente. De esta manera, el director logra proyectar un vacío que cada vez se hace más amplio a lo largo del film. Seguidamente, una chica encuentra el celular y se lo queda, este hallazgo resulta nada inocente ya que al igual que en una carrera de relevos, al tomar el celular, ella toma el lugar del protagonista. Más tarde, vemos a la chica acostada en el pasto del parque hurgando en la memoria virtual contenida en el celular del obrero. En aquel momento, un joven sentado junto a ella ojea un libro de arte y menciona la tesis del film: «Concluida su estancia en la capital, cuyos límites cronológicos se desconocen, su existencia se desenvolvió serenamente en su ciudad natal, reflejando un temperamento pacífico y carente de grandes ambiciones».

El tema del corto es el vacío existencial, es decir, la expresión de la nada tanto en la muerte como en la vida cotidiana.

Ya en el departamento de la chica, justo en un instante de intimidad y erotismo, llega un mensaje al celular del obrero, y siguiendo la conversación se entera de la muerte de Pedro. La aparición de este nombre que carece de rostro y de vida, devela con claridad la intención final del film: un ser cercano y al mismo tiempo distante al obrero, acaba de fallecer, y quien se entera de este hecho es alguien aún más lejano e inconexo. La presencia de la chica, que en ningún momento del film menciona palabra alguna, se convierte en un símbolo del silencio, y su personaje nos permite acércanos a ese vacío de la muerte que no ocupa lugar alguno. El cortometraje no tiene como fin principal contar una historia; la narrativa en este caso funciona más bien como una plataforma para que el

director pueda establecer relaciones existenciales entre estos dos personajes que no tienen ninguna conexión directa.

El film intenta demostrar la contradicción y el sinsentido vacío que nuestra cultura ancla a la muerte, expresamente desde la «única» perspectiva posible: la de los vivos. El fallecimiento de Pedro no significa nada, el flujo de la ciudad continua con su sentido sistemático, la vida de la chica sigue sin ninguna afección aparente, y las inestables dinámicas existenciales colectivas no se han visto modificadas en lo absoluto; en todo caso, siguen siendo parte del mismo silencio. El silencio existencial colectivo oculta todo lo que para el sistema no tiene sentido decir porque no es servil; los discursos más profundos donde el «Yo» se comunica con el «sí mismo», se pierden en un sinsentido inaprehensible, como si los muertos realmente fuéramos los vivos, los que estamos sometidos a una existencia sistemática preestablecida.

AVI MOGRABI: «SI ACABAS CON LA MISMA PELÍCULA QUE CONCEBISTE AL PRINCIPIO, ALGO NO ESTÁ BIEN»

Manolo Sarmiento
Universidad de las Artes
manuel.sarmiento@uartes.edu.ec

El 16 de julio de 2020 recibimos en una conferencia Zoom a Avi Mograbi, documentalista israelí, quien había aceptado mi invitación para charlar con lxs estudiantes de la materia Autores Directores en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. Mograbi ha dirigido los largometrajes *Reconstruction* (1994), *How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon* (1997), *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (1999), *August: A Moment Before the Eruption* (2002), *Avenge But One of My Two Eyes* (2005), *Z32* (2008), *Once I Entered a Garden* (2012), *Between Fences* (2016) y *The First 54 Years: An Abbreviated Manual for Military Occupation* (2021).

La charla se desarrolló en inglés y la traducción fue hecha por el docente. La versión que se presenta aquí la hice con ayuda de la versión gratuita de la aplicación DeepL. Los alumnos que participaron de la charla fueron Luis Bustamante, Alexander Fernández, Dylan Guanoluisa, William Loor, Gabriela Dueñas, Marcela Roura, Carlos Saltos y Alex Vega.

Manolo Sarmiento: Muchas gracias por haber aceptado acompañarnos hoy en esta clase en Guayaquil. En este curso teníamos que elegir la obra de un cineasta para analizarla en profundidad. Elegí tu obra porque la admiro y también porque creo que es relevante en la actualidad, por lo que estamos viviendo con la pandemia.

Avi Mograbi: Gracias, es un placer. Siempre es difícil considerar la relevancia de tu trabajo, considerar cuánto durará tu obra, si toca la actualidad, si tiene una vida más allá del momento. Así que es un gran cumplido lo que me dices.

M. S.: Hemos estado viendo sus películas en las últimas semanas, hasta ahora hemos visto *How I Learned to Overcome My Fear*, *August*, *Avenge*, *Z32* y *Once I Entered a Garden*. Todavía tenemos que ver *Between Fences*. Cada alumno ha preparado una pregunta para ti.

William Loor: Hola Avi, encantado de conocerlo. Estoy muy contento de tenerlo aquí. Su trabajo ha modificado la forma en que entendíamos que se podían hacer las películas. Mi pregunta es: ¿cómo fue el proceso de creación de este particular estilo de combinar el documental con la creación de personajes de ficción? ¿Fue un método de ensayo y error o fue el contexto el que le llevó a crearlo?

A. M.: Esto fue algo que nació durante la realización de *How I Learned to Overcome My Fear*. La película iba a ser muy diferente. La idea era seguir al Sr. Sharon para crear una especie de retrato de quién es el verdadero Sharon, un político de derecha y notorio criminal de guerra. Pero tenía un gran problema porque soy un activista de izquierda y estuve muy activo durante la primera guerra del Líbano en 1982, una guerra que inició el Sr. Sharon, y fui uno de los fundadores de una organización de «refuseniks» [objetores de conciencia], gente que se negó a unirse al ejército en la guerra del Líbano.

De modo que no podía permitirme que Sharon conociera mis antecedentes. Tuve mucha suerte porque a Sharon no le interesaba que lo filmara, y por eso no se molestó en enviar a sus ayudantes a investigar sobre mí. Así que, como se ve en la película, tuve que cortejarlo durante un tiempo, hasta que finalmente aceptó mi presencia. Pero me vi obligado, debido a mis

antecedentes de izquierda, a tratar de ocultar quién era realmente, así que interpreté el papel, mientras estuve en su presencia, de alguien apolítico, alguien que lo adora por las razones que sea, pero nunca hablo de política y nunca revelo lo que pienso de él.

Así que esta posición de interpretar un papel estuvo ahí desde el principio. Estaba actuando todo el tiempo, actuando en la situación del documental, siempre que me encontraba con él, sabía que tenía que ser otra persona, no exactamente yo. Usaba mi propio nombre, pero no revelaba mis pensamientos. Así que, y esto lo saben porque todos ustedes hacen películas, y más aún cuando haces documentales, aunque no pretendas ser otra persona, siempre interpretas un papel, el cineasta siempre interpreta un papel, incluso cuando es completamente honesto.

También lo hacemos en la vida real. Cada situación social nos exige ser diferentes. Cuando estás en la escuela con tus profesores, que son muy duros, interpretas un papel, y cuando estás en casa con tu familia, donde te quieren hagas lo que hagas, eres un poco diferente. Así que este fue el punto de partida, en el que me hice cargo de la necesidad de interpretar un papel. Y luego, a medida que avanzaba el rodaje y me daba cuenta de que Sharon era mucho más inteligente de lo que yo creía, y que no dejaba salir el monstruo que llevaba dentro, y que yo no tenía película, tuve que recalcular mi dirección.

La mayor parte del material que tenía, que provenía de los mítines políticos, era muy aburrido, el mismo discurso una y otra vez, y el resto estaba lleno de conversaciones estúpidas que tenía con él en las que hacía el papel de una persona un poco tonta, poco sofisticada, poco política, etc. Así que el material que tenía necesitaba una idea brillante que lo salvara. Fue entonces cuando, hacia el final del rodaje, surgió la idea de que tal vez la película debía ser sobre el cineasta y, ya que yo lo halagaba y pretendía ser amable y enamorarme de él, que tal vez hacia el final de la película también debía caer en la trampa de adoptar su posición política.

Así que esta fue una decisión muy importante que tomé unas dos o tres semanas antes del final del rodaje, y empecé a buscar una oportunidad en la que pudiera fingir que cambiaba de bando políticamente. Y esta oportunidad surgió con este mitin al que no acudió nadie, muy

poca gente, Sharon no apareció, y hubo baile y música, y esto me permitió soltarme y fingir que era uno de los seguidores de la derecha, del partido Likud y de Sharon.

Y luego, cuando empecé a editar, me di cuenta de que, cuando estás en una posición de reflexión frente a la cámara o en otro lugar, muchas veces utilizas una segunda voz para dejar clara tu situación, dices: «Por un lado estaba pensando esto y aquello, por otro lado, pensaba que...» y así nació el papel de la esposa. Mi decisión fue que la esposa fuera la voz estable, una persona con una columna vertebral, con una estructura ideológica y política, y por supuesto, como siempre, como en la vida real, el marido sería una persona débil y con poca capacidad para vivir de acuerdo con sus ideas.

Y esto también se convirtió en un hilo conductor en mi trabajo. Cuando ves en otras de mis películas a una mujer, o a alguien que pretende ser una mujer, la mujer siempre es estable ideológica y éticamente y el hombre siempre es débil y le falta la columna vertebral, la columna ideológica. Tal vez no en *Once I Entered a Garden*, allí, hay una mujer fuerte, pero los hombres no son tan débiles, pero en *Agosto*, por ejemplo, el hombre, el marido, es una persona débil y la mujer representa a alguien que sabe, que tiene una dirección, y confías en ella más que en su marido. Así nació esta postura de interpretar un papel en mis películas y, como tuvo éxito, como fue bien apreciada, la adopté en *Happy Birthday Mr. Mograbi*, y la llevé al extremo en *August*. Después cambió, por supuesto, pero esas tres primeras películas, *Sharon*, *Happy Birthday* y *August* tienen un concepto similar.

Alexander Fernández: ¿Qué tipo de público espera tener cuando hace una película? ¿Tiene algún público en particular en mente?

A. M.: El público que me gustaría tener es un público israelí. Siento que mi trabajo se dirige sobre todo al público local, porque todas mis películas derivan de mi implicación real en la vida social y política israelí. Pero, aparentemente, la vida no funciona así, y probablemente soy más conocido en Francia que en Israel. En Israel mis películas se emiten sobre todo en pequeños canales de documentales y, bueno, mi última película *Between Fences* ni siquiera se emitió en Israel, y por eso empecé a poner toda mi fil-

mografía en YouTube. Estaba tan desolado porque nadie quería emitir *Between Fences*, que la puse en YouTube y contraté a una pequeña empresa de *marketing* digital para comercializar la película en las redes sociales. Fue un poco absurdo que el director y —como yo también soy el productor— que el productor pague para que la gente vea la película. Tengo algo de público fuera del país, y a mis películas por lo general les va muy bien en los festivales, a veces se distribuyen en los cines de algunos países, y van en la televisión en algunos países, pero no tanto en Israel.

Alex Vega: Siempre pienso en el dilema de la forma y el contenido. ¿Concibe los dispositivos narrativos de sus películas antes de hacerlas o mientras las hace?

A. M.: Bueno, por supuesto que concibo algún tipo de narrativa antes o, si no una narrativa, al menos un mecanismo. Por ejemplo, con la película sobre Sharon pude imaginar lo que me hubiera gustado encontrar durante el rodaje, pero, por supuesto, no podía saber con seguridad que eso era lo que iba a ocurrir. Concebí una especie de mecanismo, siguiéndole todo lo que podía, interpretando el papel, e intentando acercarme lo más posible a él para estar allí cuando saliera el monstruo que se esconde en su cuerpo. En *August* el mecanismo era diferente, decidí tener dos canales de, o tres, pero básicamente dos canales de rodaje. Uno era salir a las calles de Israel en los días más calurosos de agosto, cuando el calor y la humedad son terribles y todo el mundo enloquece, y documentar lo que ocurría en la calle. Y la segunda línea narrativa sería en casa, donde el cineasta, su mujer y su productor tienen una especie de drama doméstico violento. Pero aquí es donde se reescribió el guion, o se escribió durante el rodaje. La idea inicial era que yo interpretara al cineasta, y una mujer, una amiga mía que no es actriz, interpretaría a la esposa, y una tercera persona, otro amigo, interpretaría al productor. Pero cuando llegó el momento de empezar a rodar esos papeles, me di cuenta de que me preocupaba mucho la idea de trabajar con otros actores. Puedo dirigirme a mí mismo, pero como soy un documentalista no sé cómo trabajar con actores, y ni siquiera tenía un guion escrito para trabajar con ellos, así que estaba perdido. Esos dos amigos viven en el

mismo barrio donde yo vivo, y me di cuenta de que cuando iba por la calle y lo veía a él o a ella, cambiaba mi ruta para que no nos encontráramos. Me di cuenta de que les tenía miedo. Para analizar lo que me preocupaba, decidí montar una de las escenas y representar yo mismo los tres papeles y ver qué pasaba, y quizás así entender lo que buscaba.

Entonces, escribí la escena en la que el productor entra en la casa buscando las cintas de la audición, y la interpreté conmigo mismo. Como ven, la sala está al final del pasillo, ahora estamos sentados en mi sala de montaje, de modo que era casi como escribir en papel: iba a la sala de estar, colocaba la cámara, hacía lo que tenía que hacer, venía a la sala de montaje, lo editaba y luego hacía correcciones, iba de nuevo a la sala de estar, y así... Obviamente parece muy fácil, pero es muy cansado, y tardé meses hasta llegar al guion completo. Y, por supuesto, cuando vi la primera prueba de esta pantalla dividida conmigo mismo interpretando los tres papeles, no entendí su significado en ese momento, pero quedé tan enganchado con la situación, a la vez hilarante y loca, que estaba claro que eso era lo que quería hacer. El significado tendría que esperar unos meses más para entrar en mi conciencia. Así que llamé a mis amigos y les dije que estaban despedidos.

Tardé unos meses en escribirla y editarla en video, no escribía en una máquina de escribir, escribía en mi cabeza y en video en la sala de mi casa.

Creo que en casi todas las películas que he hecho, hubo un momento en el que me topé con un callejón sin salida, un fracaso, un gran fracaso, y de alguna manera este fracaso se convirtió en un generador de una solución artística, de una solución creativa. Por eso me gustan los fracasos, por supuesto que cuando te encuentras con un fracaso tienes una gran depresión, te pierdes, te sientes mal, no confías en ti, pierdes tu seguridad, pero mi experiencia es, al menos es mi caso, no estoy diciendo que todos deban buscar el fracaso, y yo tampoco busco el fracaso, pero cuando llega el fracaso el momento de la pérdida trae consigo los poderes internos que permiten superarla, salir de la pérdida, y encontrar una solución creativa para contar la historia de una manera diferente, posiblemente mejor.

Supongo que todas las películas pasan por el mismo proce-

so, si acabas con la misma película que concebiste al principio, algo no está bien, puede que tu película sea demasiado simple o no haya pasado por un proceso. Hacer cine es un proceso y en el proceso descubres que no entendías, que no sabías, que tenías poca imaginación, descubres muchas pérdidas en este proceso, y tienes que lidiar con ello. Tienes que encontrar la manera de convertir esa pérdida en algo más grande. En cada película hay un cineasta, si pudieras escribir un guion y la película saliera exactamente como tu guion, entonces ¿quién te necesita? Quiero decir que otra persona podría dirigir esta película, especialmente en los documentales, especialmente cuando se trata de la vida real y de problemas reales, cuando sales a hacer la película las cosas no suceden de la manera en que habías planeado, no de la manera que habías imaginado, y si suceden así es un milagro o un fracaso total.

Tengo la convicción de que el proceso es tan importante como el propio tema. Esto es muy importante. Cuando filmas, sobre todo en el cine documental —no soy un experto en ficción—, lo que ves ahí fuera cuando vas a filmar te hace afrontar diferentes dilemas, dilemas narrativos, dilemas éticos, dilemas cinematográficos y estéticos, etc. Y por eso empecé a incluir dentro de la película su propio *making of*, si lo piensas, casi todas mis películas son también el *making of* de ellas mismas, porque incluyen los diferentes dilemas a los que el cineasta se ha tenido que enfrentar mientras hacía la película. Tal vez no sean siempre dilemas reales, tal vez sean dilemas que me invento o imagino, pero básicamente cada película es también su *making of*.

Hablemos, por ejemplo, de *Z32*. También es una película que empezó de forma muy diferente a lo que salió al final. La idea era hacer un plano muy sencillo de esta persona contando su historia, y eso era todo. No pensé en ella como una «película de Avi Mograbi», sino como una simple película que pudiera servir en el trabajo de esta organización llamada *Breaking the Silence* que está recogiendo testimonios de soldados sobre su trabajo en los territorios ocupados. Entonces, cuando me reuní con esta persona por primera vez, él conocía mi trabajo, así que no tuve que explicarle quién era o de dónde venía política o estéticamente, e inmediatamente aceptó hacer la película, «pero», y aquí es

cuando empezó el verdadero cine, dijo: «Pero no puedes mostrar mi cara». Cuando tu idea de partida es filmar a alguien contando su historia y esa persona te dice que no puedes mostrar su cara, obviamente es un fracaso, y la verdad es que en ese momento no lo vi como un «feliz» fracaso. Pensé: «Ok, no tengo película». Pero claro, no deserté tan rápido. El proyecto se quedó fijo en mi cabeza, me tomó algún tiempo, un par de meses, hasta que se me ocurrió la idea de ponerle una máscara, pero no una máscara física, porque cuando alguien lleva una máscara física es muy difícil ver los ojos y la boca de la persona, y también es muy difícil hablar detrás de la máscara, ser auténtico, ser libre detrás de la máscara, es muy difícil. Pasé algún tiempo en los estudios haciendo trabajos digitales, CGI [Imágenes Generadas por Ordenador], etc., y esto hizo surgir la idea de enmascararlo digitalmente. Empezamos con la idea de una máscara de gladiador, porque era un gladiador, y poco a poco se fue desarrollando la idea de escanear la cara de otra persona y ponérsela, que es lo que finalmente hicimos.

Aquí viene otro punto de inflexión, cuando me di cuenta de que había resuelto el problema de cómo filmarlo sin exponer su identidad, de cómo mostrar sus expresiones faciales sin que los espectadores supieran cómo es realmente, comprendí que estaba haciendo algo terrible: estaba dando cobijo, dentro de mi película, a un asesino. Me estaba convirtiendo en un colaborador. Esto me hizo plantear de nuevo la idea de acercarme a la cámara con los dilemas del cineasta que no estaban incluidos en la concepción inicial de la película.

Pero para entonces estaba ya un poco cansado de hacer lo que ahora estoy haciendo, hablar a la cámara, con mi nariz roja metida en el lente. Surgió entonces la idea de *cantar* los dilemas. Hay una pequeña historia sobre esto. Cuando escuché por primera vez el testimonio en audio de esta persona, me acerqué a un músico, un músico fantástico, Noam Embar, que toca el piano en la película y escribió las canciones, me acerqué a él y hablé con él de convertir este testimonio en una ópera. La idea de la ópera se me ocurrió porque pensé que este personaje era como un personaje trágico, un héroe trágico, había hecho algo terrible y había comprendido *a posteriori* que, efectivamente, era terrible,

pero esta cosa terrible que había hecho era irreversible, ya no podía corregirla, no había manera de que pudiera corregirla, y esto le acompañaría el resto de su vida y quizá también tenga un gran efecto en su vida. Era tal cual un héroe trágico en las tragedias clásicas. Así que le dije a Noam Embar, el músico, que pensaba cantar y, la verdad, en ese momento no había ninguna razón para creer que podía cantar, porque no tenía experiencia en el canto. Así que esto me tomó cerca de un año. Mientras él escribía la música, yo aprendía a cantar con él y con un profesor de canto. Puedes ver aquí un caso en el que el proceso de hacer cine o escribir el guion ocurre mientras se hace la película.

Dylan Guanoluisa: Durante la secuencia de la playa en *Once I Entered a Garden*, usted cuenta a Ali su encuentro con una mujer de Beirut y cómo esto ha desencadenado una relación amorosa imposible. Debido a la forma abrupta en que termina la conversación, surge una pregunta: ¿este romance fue real o se lo inventó para que Ali hablara de los conflictos raciales latentes desde una perspectiva romántica?

A. M.: Bueno, fue un romance real que duró bastante tiempo, y seguimos siendo muy buenos amigos y nos vemos siempre que es posible, pero nunca en nuestras casas, porque a mí no se me permite viajar a Líbano y a ella no se le permite viajar a Israel. Por supuesto, fue una especie de paralelismo con la situación de Ali cuando se casó con una mujer israelí, una mujer judía (de hecho, él también es israelí, es palestino, pero tiene una identificación israelí), pero esto no fue planeado, es algo que realmente sucedió. Esta historia llevó a la escritura de esas cartas de amor, a la escritura y filmación de esas cartas de amor que fueron filmadas en el Líbano sin que yo las tocara, creo que es una poesía increíble, puedo decirlo porque yo no las hice. Esas cartas de amor se filmaron en 8 mm en el Líbano, sobre todo en Beirut, pero también en otro lugar, y también el texto se escribió sin mi intervención y simplemente las incluí tal cual en la película.

Hablando de cómo cambian las películas al hacerlas, *Once I Entered a Garden* se llamaba inicialmente *The Return to Beirut*, y mi idea era recrear la historia de un primo de mi padre que vivía en Beirut y se quedó allí cuando se fundó el Estado de Israel y luego, en los años 50 y 60, vino unas cuan-

tas veces a Israel y volvió a Beirut, y volvió a Israel, y volvió a Beirut, que es algo que se contradice con las «leyes de la naturaleza», esto es algo que no puede suceder. Y, de nuevo, el mecanismo era que Ali y yo interpretaríamos los diferentes papeles, aún no sabía quién interpretaría qué, pero, como sé que Ali, mi profesor de árabe, es un actor frustrado, decidí que ambos encontraríamos la manera de escribir el guion y de interpretar los diferentes papeles para contar la historia de mi primo segundo Marcel.

Pero como he dicho antes, el *making of* es tan importante como la propia historia, así que decidí filmar cada momento de nuestra discusión sobre esta película, y lo que ves es lo que ocurrió cuando entré en casa de Ali y empecé a contarle la historia de mi familia para que escribiera e interpretara conmigo la historia de mi primo. Si le preguntas a Ali hoy, no creo que haya escuchado nunca la historia de este primo porque nunca llegamos a ella. No hace falta que se lo diga, ya han visto el tipo de personaje que es Ali y el tipo de atención que necesita, de modo que él «secuestró» la película. Pues bien, esas cartas de amor son finalmente el único lugar de la película donde se menciona esta historia del primo, de forma vaga, no se menciona explícitamente, pero si lo vuelves a mirar verás que la mujer se queda en Beirut, el hombre amante se marcha y se va a Israel. Está en el fondo y, por supuesto, se refiere a la relación amorosa que tuve con esta mujer libanesa que no pudo materializarse. Así que creo que hay que tratar de vivir el momento, mientras se filma hay que tratar de vivir el momento para llegar a una idea. Podemos empezar con un mecanismo, para dar una posibilidad a algún tipo de proceso, pero liberamos este mecanismo, le damos la soltura que permite que una película se desarrolle.

Gabriela Menéndez: Mis preguntas están más orientadas a la parte de producción y desarrollo de sus películas. ¿Cuáles son las dificultades de rodar en los territorios ocupados? Me refiero no solo a las dificultades de rodar, sino también a las de producir estas películas, ¿cómo consiguió financiación para ellas? Con lo controvertidas y conflictivas que resultan a veces sus películas, ¿cómo consiguió esa financiación, si es que la hay, pública o privada? Y, mi segunda pregunta es: ¿hay algún proyecto próximo al

que debamos prestar atención?

A. M.: La situación en Israel es un poco engañosa. Por un lado, es una terrible dictadura militar en los territorios ocupados, pero por otro lado es una maravillosa democracia dentro de Israel, especialmente si eres judío. En los últimos años está cambiando para peor, hay una gran tendencia a la censura y a presionar a los artistas para que sigan ciertas pautas en cuanto a las críticas al Estado. Cuando presentas un proyecto a una fundación o a un canal de televisión y lo rechazan, es difícil saber si están ante un caso de censura política o si simplemente has presentado un proyecto de mierda. Hasta ahora, mi experiencia es que todas mis películas fueron apoyadas por fundaciones financiadas por el Estado, la mayoría de ellas también fueron apoyadas por canales de televisión, excepto la última película *Between Fences*, así que no puedo decir claramente que esté sometido a la censura política. Además, desde *Happy Birthday Mr. Mograbi*, todas mis películas fueron apoyadas por fundaciones y canales de televisión en Europa, que hicieron posible su realización.

Últimamente estoy trabajando en una nueva película que se llama, por ahora —puede que cambie—, *Los primeros 53 años*,[1] que se refiere a los primeros 53 años de la ocupación israelí de Cisjordania y la Franja de Gaza, y hasta ahora esta película no consiguió financiación de ninguna fundación o canal de televisión en Israel. En primer lugar, porque esta película toca un tema que al *establishment* israelí no le gusta mucho, y también porque se basa en testimonios recogidos por *Breaking the Silence*, que es una organización que hoy es considerada como el nuevo «Satán» en Israel, por lo que dudo que alguna fundación o canal israelí apoye esta película. Pero tengo apoyo de Europa.

M. S.: Se nos acaba el tiempo, de modo que resumiré las dos últimas preguntas. A Luis Bustamante le interesa la escena de *Avenge* en la que te enfrentas a los militares, ¿cómo ocurrió? Y Carlos Saltos tiene una pregunta sobre *Z32*, le gustaría saber si el militar tenía total libertad para

1 La película fue estrenada en la Berlinale de 2021 con el título *Los primeros 54 años: manual abreviado de ocupación militar*. Fue programada en la vigésima edición de los Encuentros del Otro Cine, celebrados en línea el mismo año en Ecuador.

grabar lo que quisiera y si él y su novia siguen juntos.

A. M.: La situación con los soldados al final de la película, donde fui con un activista de la organización Médicos por los Derechos Humanos para comprobar una situación que la gente de allí había denunciado, sobre cómo los soldados retenían el regreso de los escolares a sus casas, a veces durante horas, hasta que llegaba otro grupo de niños dos horas más tarde. Lo que ocurrió allí fue que perdí los estribos... Bueno, no puedo fingir que no sabía que había una cámara colgada en mi cuerpo, y que estaba prendida, no voy a fingir que me tomó por sorpresa cuando miré el material después, pero al mismo tiempo perdí verdaderamente los estribos, estaba muy enojado. Lo más importante aquí es considerar que yo podía permitirme estar enfadado, porque si hubiera sido un palestino, no habría terminado el día con vida. Y esta es exactamente la brecha que mencioné antes, entre la dictadura militar en los territorios ocupados y la maravillosa democracia que tenemos en Israel. Los soldados sabían que yo era israelí, que tenía la edad de sus padres, y sabían que... bueno, podrían haberme golpeado, pero les habría salido mal, y yo lo sabía muy bien. No pensé en ello en ese momento, es algo que está dentro de tu cuerpo, sabes que eres un privilegiado, no tienes que mencionarte a ti mismo que eres un privilegiado, es algo que ocurre todos los días de tu vida. Así que no puedo decir que no tuviera miedo cuando les gritaba, o digamos que siempre que pierdo los estribos así, me pongo tan ansioso que no es un momento agradable, pero en cierto modo, debo haber sabido que estoy protegido, que no se atreverán a hacerme daño.

En cuanto al personaje de *Z32*, lo filmamos varias veces, hicimos la entrevista una y otra vez, porque pensé que tal vez una vez lo contaría así, y otra vez tal vez de otra manera, pero luego él dijo que no estaba contento con su actuación, que cuando lo pensaba la noche anterior era diferente de cómo lo contaba al día siguiente, así que le sugerí que tomara la cámara y que hiciera su propio testimonio. Así lo hizo, y tampoco fue muy bueno ni interesante, pero lo interesante fue que empezó a grabar sus diálogos

con su novia, y esto fue fantástico. Yo no conocía a la chica en ese momento, solo la conocí cuando los invité a ver el *rough-cut*. Así que para mí fue interesante que yo lo utilizara para hacer una película, él me utilizara a mí para purificarse, y luego él la utilizara a ella para hacer su propia parte de la película, así que fue una relación complicada que me pareció muy interesante. Y, no, ya no están juntos.

Datos de los autores de los artículos

Christian León
Docente, investigador, y crítico cultural. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Es autor de 7 libros y 30 artículos científicos, profesor invitado en varios programas de posgrado en distintas universidades de América Latina. Actualmente se desempeña como director del Área de Comunicación y docente-investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB).

Marco Pareja A.
Investigador, director y guionista. Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades por la UASB. Ha escrito, producido y dirigido cortometrajes documentales, de ficción y experimentales que han sido seleccionados para varios festivales en Ecuador, México, Chile y Estados Unidos. Actualmente escribe y desarrolla el proyecto de animación *1949* (MATTE CG) y está vinculado como montajista al proyecto *D-ORG* (PAPERBACK), de Carlos Terán Vargas. Sus líneas de investigación se enfocan en el cine, el archivo y la memoria.

Rommel Aquieta Núñez
Periodista, comunicador social con énfasis en educomunicación, arte y cultura por la Universidad Central del Ecuador. Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar. Investigador independiente en temas de memoria política y visualidad. Como periodista ha publicado artículos, crónicas y reportajes para varios medios como: La Barra Espaciadora, La Línea de Fuego, Red Kapari Comunicación, Revista *Matapalo*, Revista *Q*, entre otras.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("") para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos».[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea*, 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds* [*Bastardos sin gloria*] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.
2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.[1] En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.[2]
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en septiembre de 2022.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

El cine cuando es arte representa una continuidad espontánea que abarca a toda la humanidad. No es un arte de príncipes ni de burgueses. Es popular y es vagabundo. En la vastedad del cine la gente comprende lo que podría haber sido y descubre lo que le pertenece más allá de lo individual.

John Berger

Artes EDICIONES

MZ 14
CENTRO DE PRODUCCIÓN E INNOVACIÓN