

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2011-2013

Tesis para obtener el título de maestría
en Antropología Visual y Documental Antropológico

El retorno democrático ecuatoriano y el mito de una sociedad sin conflicto: los modos de
representación de la muerte de Jaime Roldós

Manuel Eduardo Sarmiento Torres

Asesora: Valeria Coronel

Lectores: Felipe Burbano de Lara y Xavier Andrade Andrade

Quito, marzo de 2016

Dedicatoria

A Martha, Diana y Santiago Roldós Bucaram

Epígrafe

Los muertos están cada día más indóciles.

*Antes era fácil con ellos:
les dábamos un cuello duro una flor
loábamos sus nombres en una larga lista:
que lo recintos de la patria
que las sombras notables
que el mármol monstruoso.*

*El cadáver firmaba en pos de la memoria
iba de nuevo a filas
y marchaba al compás de nuestra vieja música.*

*Pero qué va
los muertos
son otros desde entonces.*

*Hoy se ponen irónicos
preguntan.*

*Me parece que caen en la cuenta
de ser cada vez más la mayoría!*

Roque Dalton, El descanso del guerrero

Tabla de contenidos

Resumen	VII
Agradecimientos.....	VIII
Introducción	1
Capítulo 1:	
La muerte de Jaime Roldós en el discurso sobre la transición democrática	5
1.1. Dos lecturas sobre la transición ecuatoriana	5
1.2. Las fuerzas armadas en la transición democrática	8
1.3. Visiones regionales de la transición	21
1.4. Verdad oficial y archivos	29
Capítulo 2:	
El archivo y la escritura histórica	33
2.1. La autoridad del archivo.....	34
2.2. Cepillar a contrapelo la historia	39
2.3. Revolución estética y escritura de la historia	43
Capítulo 3:	
El documental latinoamericano: vigencia de un arte político	45
3.1. De la cámara-fusil a la cámara-memoria.....	45
3.2. Del terror a la identidad del sujeto perpetrador.....	47
3.3. La búsqueda del padre: en busca del propio lugar	50
3.4. Documental, vanguardia e imágenes de archivo	53
Capítulo 4:	
El conflicto silenciado de la transición democrática ecuatoriana:	
archivo, memoria y testimonio en <i>la muerte de Jaime Roldós</i>	57

4.1. La génesis del filme.....	57
4.2. Resumen del argumento	59
4.2.1. Secuencia de introducción: <i>¿dónde comienza la historia?</i>	59
4.2.2. La primera muerte: <i>intereses versus principios</i>	61
4.2.3. La segunda muerte: <i>la lucha por el poder versus los afectos</i>	65
4.2.4. Epílogo: <i>la historia del progreso versus la historia de la barbarie</i>	67
4.3. Archivos y memoria	68
4.3.1. los archivos audiovisuales	71
4.3.1.1. Las imágenes del partido de fútbol Ecuador-Chile	75
4.3.1.2. La imagen de los militares	78
4.3.2. Dos signos: el avión y el pueblo.....	84
Conclusiones	95
Referencias cinematográficas.....	100
Referencias bibliográficas	101

Declaración de cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Manuel Eduardo Sarmiento Torres, autor de la tesis titulada “El retorno democrático ecuatoriano y el mito de una sociedad sin conflicto: los modos de representación de la muerte de Jaime Roldós” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2016

Manuel Sarmiento Torres

Resumen

El objetivo general de este trabajo de investigación es contribuir al conocimiento sobre el proceso de retorno a la democracia en el Ecuador explorando en los archivos las tensiones ocultas que lo determinaron, especialmente aquellas ligadas al contexto de Guerra Fría en la región y al papel que jugaron los militares en la delimitación del campo de acción de la política.

El trabajo se interroga por el contraste existente entre la lectura sobre la transición democrática ecuatoriana que han hecho las ciencias sociales y la que proviene de los discursos políticos y especulativos de la izquierda que denuncian la muerte del presidente Jaime Roldós como el resultado de un magnicidio concebido en el contexto de la Guerra Fría. ¿Por qué la historiografía y la sociología histórica han eludido el conflicto regional como un factor determinante y han leído al gobierno de Roldós como equivalente al de Osvaldo Hurtado, situados ambos en la encrucijada y los límites del reformismo?

Tomando como referencia, por un lado, a los autores que analizan el conflicto regional y las políticas represivas implementadas en el continente durante la Guerra Fría (Grandin, Feierstein), y por otro lado, los informes de las comisiones parlamentarias que investigaron la muerte de Jaime Roldós en 1982 y 1992, el trabajo pone en evidencia la necesidad de incorporar estas variables en el análisis de la transición ecuatoriana.

Sin embargo, tomando en consideración que una dificultad inherente a toda indagación sobre la violencia de Estado es el acceso a los archivos oficiales, el trabajo se orienta hacia la posibilidad expresiva de los archivos audiovisuales para narrar una historia oculta y silenciada. El trabajo analiza la categoría de archivo para sustentar que esta institución en cuanto herramienta puede usarse para la producción de discursos artísticos y políticos que apuesten a responder preguntas que han sido ignoradas por la historia oficial.

El trabajo examina los resultados de la etnografía de archivos audiovisuales que se generó durante la investigación y producción del filme *La muerte de Jaime Roldós* y explora la pertinencia de leer la historia desde el cine documental como lenguaje artístico que combina la poética aristotélica común a todo discurso histórico y la poética romántica surgida de la revolución estética que le permite explorar la potencialidad expresiva de las imágenes.

Agradecimientos

Expreso mi agradecimiento a mi asesora Valeria Coronel por toda la ayuda que me dio para identificar los múltiples sentidos y significaciones de esta historia. Las intuiciones que yo tenía se aclararon y estructuraron en las conversaciones que tuvimos. Esto contribuyó de forma decisiva a la escritura del filme *La muerte de Jaime Roldós* y al desarrollo de esta tesis. La introducción a la sociología histórica que me dio fue muy enriquecedora. Agradezco a Xavier Andrade por haberme animado a cursar esta maestría de Antropología Visual. Tuve la suerte de compartir con él los momentos iniciales del festival de documentales EDOC, un espacio que siempre ha estado inspirado por la conciencia de los estrechos vínculos entre el arte y la política, del arte como posibilidad expresiva que multiplica los significados y las interpretaciones de la abrumadora realidad en que vivimos. Finalmente agradezco profundamente a Lucía Pérez por toda su ayuda en la redacción de esta tesis, por sus consejos, recomendaciones metodológicas y aliento emocional. Su extrema complicidad ha sido fundamental.

Introducción

El historiador Carlos Espinosa dedica cinco líneas a la muerte del presidente Jaime Roldós Aguilera en su *Historia del Ecuador en contexto regional y global*. El párrafo en cuestión dice así:

Poco después, el 24 de mayo de 1981, Jaime Roldós murió en un accidente de aviación cuando iba a una visita a la ciudad de Loja. Si bien hubo mucha especulación sobre una posible conspiración para asesinar al presidente Roldós, es casi seguro de que se trató de un infortunado accidente. (Espinosa 2010, 682) ¹

Por su parte, Enrique Ayala Mora, en su *Resumen de historia del Ecuador* dedica una línea al mismo hecho, aunque añade un comentario relativo al sucesor de Roldós:

El 24 de mayo de 1981 murió Jaime Roldós en un accidente aéreo junto a su esposa y comitiva. Le sucedió el vicepresidente Osvaldo Hurtado, que dio mayor organización, coherencia y homogeneidad al gobierno, con un moderado reformismo, cada vez más limitado por la manera en que enfrentó la crisis económica. (Ayala 1999, 88).

Estos párrafos provienen de manuales de historia de amplia circulación en el Ecuador y reflejan la lectura oficialmente aceptada de un hecho cuyas circunstancias y probables causas no han dejado de interrogarnos. Desde el punto de vista de la formulación del discurso histórico, lo que estos enunciados afirman y lo que aquellas interrogantes disputan es el lugar que ocupa el acontecimiento en la Historia. ¿Pertenece o está fuera de ella? ¿Forma parte de la secuencia causal del relato, ya sea porque tuvo una causa o porque, incluso si no la tuvo, sus consecuencias alteraron la secuencia de los acontecimientos necesarios?, ¿o se trató de un hecho fortuito y sin consecuencias? Ambos autores, siguiendo a la generalidad de los historiadores, politólogos y sociólogos ecuatorianos, se atienen a la versión de los documentos oficiales y definen el percance aéreo como un accidente.

Del mismo modo, en ambos relatos el acontecimiento no deja consecuencias. Ayala señala que el sucesor de Roldós “dio mayor organización, coherencia y homogeneidad al gobierno”. Espinosa no comenta nada al respecto. Se lee entre líneas, en ambos autores, que se trató de una sucesión sin consecuencias: Roldós y Hurtado eran reformistas moderados enfrentados a

¹ En realidad Roldós viajaba a Zapotillo y no a Loja.

una derecha voraz y al segundo le tocó afrontar un ciclón económico que acabó con sus pretensiones de reforma.

Ahora bien, Espinosa deja una hendidura abierta al decir que el accidente es “*casi seguro*”. No es *totalmente* seguro, parecería que hay *un lugar para la duda*. El adverbio “casi” aparece como una fisura en la secuencia lógica de la narración porque nada en el texto conduce a imaginar una causa probable. El “casi” parece un error, un lapsus, una concesión a la “mucho especulación” que hubo después del hecho. El “casi” constituye la irrupción desequilibrante de *otra historia* en la continuidad causal de la Historia.

La manera en que los vestigios de esa *otra historia* aparecen y se articulan fugazmente es el objeto de este trabajo de investigación.

...

Esa otra historia no se reduce al conjunto de teorías conspirativas más o menos plausibles o a las hipótesis propuestas por periodistas y comisiones parlamentarias que han investigado la muerte del presidente Jaime Roldós. Esa otra historia se refiere al papel que tuvo la Guerra Fría en la transición democrática ecuatoriana y al que jugaron las Fuerzas Armadas en la implementación del modelo de sociedad en que hoy vivimos. Este vacío en la historiografía ecuatoriana está vinculado a la forma en que están estructurados los archivos y al uso que se ha hecho de esos archivos. El propósito de este trabajo es indagar en la imposibilidad de enunciar esa otra historia mediante un uso alternativo de esos archivos, para lo cual analizo las posibilidades expresivas que tuvo el ejercicio de acopio y edición de archivos en el filme documental *La muerte de Jaime Roldós* que dirigí conjuntamente con Lisandra I. Rivera y que fue estrenado en mayo de 2013.

La tesis consta de cuatro capítulos. En el primero hago una descripción del problema de estudio, repasando la lectura que se ha dado a la transición democrática ecuatoriana desde las ciencias sociales, contrastándola con los discursos que analizan el mismo período a nivel regional desde la perspectiva de la Guerra Fría y las políticas represivas de los regímenes dictatoriales. En este primer capítulo me interesa observar cómo los relatos especulativos sobre la muerte de Roldós ponen en evidencia que el discurso sobre la transición elude de su análisis variables regionales pertinentes. La idea de que las tendencias reformistas de las Fuerzas Armadas ecuatorianas predominaron por sobre su adoctrinamiento anti-comunista condujo a la creación del mito de la “dicta-blanda” y a soslayar el papel que tuvo en las

modificación de las prácticas sociales el militarismo de los años sesenta y setenta. La política internacional de Jaime Roldós habría intentado desplazar el escenario del conflicto político a uno de dimensiones regionales para posicionar una política democrática latinoamericana, insertándose en la tensión dictadura-democracia que vivía el continente ligado a la Guerra Fría. Esa política fue derrotada y con ella su posibilidad de ser enunciada. Las huellas que dejó esa derrota, en el campo documental –testimonial, escrito y audiovisual– están dispersas y requieren un trabajo “arqueológico” para recomponerse.

En el segundo capítulo expongo el marco teórico que ha guiado mi investigación. Antes de abordar las tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin, he creído necesario definir el concepto de archivo en base a lo que proponen Jacques Derrida y Michel Foucault sobre el papel condicionante de los archivos en la enunciación de los discursos. La lectura a contrapelo de estos mismos archivos, con el afán de desentrañar las huellas del conflicto silenciado, describe la metodología empleada. La reflexión de Jacques Rancière sobre la manera cómo la poética clásica y la poética romántica se entrelazan y combinan me sirve también como referencia.

El cuarto capítulo presenta la etnografía que se llevó a cabo para la producción del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Los hallazgos archivísticos que fueron compendiados y articulados en el filme son objeto aquí de un análisis en el que he utilizado las herramientas teóricas propuestas. Los temas de la violencia y el silencio estructuran el análisis con el fin de interpretar las potencia expresiva de las imágenes y de su utilización en este ejercicio de enunciación documental. El cuarto capítulo contiene las conclusiones de esta investigación.

El objetivo general de este trabajo de investigación es contribuir al conocimiento sobre el proceso de retorno a la democracia en el Ecuador explorando en los archivos las tensiones ocultas que lo determinaron, especialmente aquellas ligadas al contexto de Guerra Fría en la región y al papel que jugaron los militares en la delimitación del campo de acción de la política.

Son objetivos específicos: 1) Analizar el ocultamiento de ciertas determinaciones en el estudio de la transición democrática ecuatoriana; 2) Analizar la categoría de archivo para sustentar que esta institución en cuanto herramienta puede usarse para la producción de discursos artísticos y políticos que apuesten a responder preguntas que han sido ignoradas por la historia oficial; y, 3) Describir y analizar el uso de los archivos en la película *La muerte de*

Jaime Roldós, que estarían mostrando que hubo una transición violenta con actores escamoteados y que las nociones y pre-conceptos que tenemos sobre el período están abiertas a un cuestionamiento radical.

Capítulo 1

La muerte de Jaime Roldós en el discurso sobre la transición democrática

1.1. Dos lecturas sobre la transición ecuatoriana

La transición democrática ecuatoriana de 1979 ha dado lugar a diversas y contradictorias interpretaciones. Historiadores, politólogos y sociólogos, de una parte, y periodistas y militantes de izquierda, de otra, se posicionan de forma opuesta frente a este período. La inesperada muerte del presidente Jaime Roldós Aguilera opera como un reflejo que pone en evidencia este disenso. Mientras para la historiografía, las ciencias políticas y el discurso sociológico la muerte de Roldós sólo constituye un incidente circunstancial en una transición marcada por la inestabilidad institucional que generaron las disputas de las élites en torno a la distribución de la renta petrolera y las demandas de modernización de los sectores reformistas, una amplia corriente de opinión, apoyada en investigaciones periodísticas en unos casos o en especulaciones políticas en otros, sostiene que la muerte de Roldós fue resultado de un complot que se inscribiría en las disputas postreras de la Guerra Fría.

Según estas tesis, la política internacional de Roldós, que promovió el retorno democrático regional y buscó la condena de las violaciones a los Derechos Humanos que cometían las dictaduras, habría generado una conspiración para desestabilizar y aislar a su gobierno y, en última instancia, acabar con su vida. El escenario de acción en el que esta conspiración habría tenido lugar lo constituirían el Plan Cóndor y otras instancias de colaboración de las Fuerzas Armadas latinoamericanas, articuladas o con la venia de los servicios secretos de los Estados Unidos. La transición a la democracia ecuatoriana habría estado inserta, bajo esta lectura, en una disputa regional en el contexto de la Guerra Fría. Quienes han estudiado la transición ecuatoriana no han tomado en cuenta esta consideración regional ni el papel que en ella habrían tenido las Fuerzas Armadas.

La imagen de la transición ecuatoriana que se ha elaborado desde la academia analiza las vicisitudes del diseño institucional a través del llamado discurso de la “governabilidad”. Al estudiar las relaciones entre las distintas fuerzas sociales que surgieron de los procesos de modernización y transformación del Estado ocurridos en los años 60 y 70, este discurso relata la fallida implementación de la institucionalidad democrática que se definió y consensuó entre los militares y las fuerzas políticas reformistas durante el llamado proceso de

“Reestructuración Jurídica del Estado” que impulsó el gobierno militar entre 1976 y 1979. El proyecto democrático, que venía a dar contenido político al programa reformista y nacionalista de los gobiernos militares, enfrentó la oposición de los sectores oligárquicos. Esta contradicción entre oligarquía y reformismo ya había estado presente durante el gobierno militar del General Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976) y atravesaría todo el proceso de retorno, desde la redacción y aprobación de la nueva Constitución (1978) hasta el ejercicio del primer gobierno democrático (1979-1984).¹

Quienes analizan los cinco años de ejercicio del primer gobierno democrático lo consideran en su conjunto como un solo período y no dan mayor relevancia a la sucesión presidencial, como no sea por el hecho de que la oposición oligárquica se intensificó con la muerte de Roldós porque el supuesto dogmatismo demócrata-cristiano del vicepresidente Osvaldo Hurtado aparecía a sus ojos como más amenazante. La oposición al código agrario y a otros proyectos reformistas que según la derecha buscaban “suprimir la propiedad privada” fue muy intensa durante 1982 y 1983, hasta que el gobierno dio ciertas señales conciliadoras (Mills: 1991). Después de esto la puerta quedó abierta para que la derecha oligárquica asumiera en 1984 el poder al que aspiraba desde 1976 y el sistema democrático entrara en el estado de inestabilidad y crisis permanente que conocemos y ha sido ampliamente estudiado.

Pablo Andrade señala que el discurso de la “governabilidad” propuso una explicación pragmática del fracaso de la visión “teleológica” del *discurso democrático original* –como denomina al proyecto democrático reformista– que proponía un rígido modelo de sociedad contractual. Considerado como “el aspecto político de la larga marcha hacia la modernidad en el Ecuador”, es decir, como la continuación democrática de la visión reformista, redistributiva y nacionalista de los gobiernos militares, esta concepción de la democracia fracasó porque “intentó sustituir la sociedad política como una nación contractual, y al conjunto de la sociedad ecuatoriana como vinculada a un conjunto estrecho de significaciones y modos de representación” (Andrade 2003, 391). El discurso de la “governabilidad” buscó “la causa de la *inestabilidad crónica* de la democracia ecuatoriana en la *arquitectura institucional del sistema*”, centrando su análisis en aspectos formales e institucionales como la constitución

¹ Algunos de los aportes relevantes son B. García, “Regionalismo y modernas tendencias políticas”, y Nick D. Mills, “Sector privado y estado nacional en el Ecuador democrático, 1979-84”, ambos en Rafael Quintero (editor), *La cuestión nacional y el poder*, Corporación Editora Nacional-FLACSO, Quito, 1991; L. North “Implementación de la política económica y la estructura del poder político en el Ecuador”, en Louis Lefebvre (editor), *La economía política del Ecuador. Campo, región y nación*. Corporación Editora Nacional-FLACSO, Quito, 1985.

deficitaria de ciudadanía, la falta de un consenso sobre los mecanismos de asignación y distribución del poder, el potencial desestabilizador de los conflictos entre ejecutivo y legislativo o la insuficiente capacidad de la sociedad y del sistema político para identificar los mecanismos de gobierno apropiados al proceso de globalización². Para Pablo Andrade, tras las diferentes interpretaciones del fracaso del proyecto democrático que han producido las ciencias sociales “yace la carga histórica del discurso oligárquico y el diálogo que los discursos ecuatorianos han establecido con otros discursos latinoamericanos sobre la democracia” (Andrade 2003, 394).

Resulta imposible inferir de estos análisis el escenario que describen las teorías de conspiración, así como resulta complejo insertar en ellos las inquietantes constataciones que salieron a la luz en las dos investigaciones parlamentarias que se ocuparon de investigar la muerte del presidente Roldós en 1982 y en 1992. Jaime Galarza Zavala, escritor y veterano activista político de izquierda, sostuvo la tesis del asesinato en su libro *¿Quiénes mataron a Roldós?* en el que denuncia un abanico de posibles móviles, autores e instigadores entre los que incluye a oficiales militares ecuatorianos, la extrema derecha, los servicios secretos de los Estados Unidos e Israel, la Democracia Cristiana internacional y las corporaciones petroleras. Zavala destaca como posibles móviles para una retaliación el posicionamiento de Roldós en diversos temas de política internacional, como la apertura de una oficina en Quito de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) que después de su muerte fue vetada por el alto mando de las FFAA o la expulsión del Ecuador del Instituto Lingüístico de Verano. Para Zavala lo más probable es que se haya tratado de un atentado planificado por las dictaduras del Cono Sur a través de la Operación Cóndor y el Plan Viola (Galarza: 1982). En *Confessions of an Economic Hitman* John Perkins asegura que Roldós fue asesinado por “los chacales” de los servicios secretos de los Estados Unidos después del intenso lobby anti-Roldós que emprendieron en Washington las transnacionales petroleras (Perkins: 2004). La periodista argentina Estela Calloni sostiene que Roldós fue asesinado dentro de la Operación Cóndor por la derecha del continente en contubernio con sus “títeres militares” en *Operación Cóndor, pacto criminal* (Calloni: 2006).

² Sobre el déficit de ciudadanía ver S. Pachano, “Estado, ciudadanía y democracia” y sobre la incapacidad de identificar los mecanismos apropiados de gobierno ver J. Echeverría, “Complejización del campo político en la construcción democrática ecuatoriana”, ambos en Burbano de Lara, Felipe (coordinador) *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, Quito, Flasco y Ministerio de Cultura, 2010. Sobre la pugna entre legislativo y ejecutivo: Felipe Burbano de Lara y Michel Rowland, *Pugna de Poderes, presidencialismo y partidos en el Ecuador (1979-1997)*, (1998); y sobre la falta de consenso: Francisco Sánchez, *¿Democracia no lograda o democracia malograda? Un análisis de sistema político del Ecuador: 1979-2002* (2008).

Dos comisiones parlamentarias se conformaron para investigar el caso en 1982 y 1992. La primera comisión desvirtuó la tesis del error de pilotaje que consta en el informe de la Fuerza Aérea Ecuatoriana. En base a una conclusión del departamento forense de la Policía de Zúrich, que examinó algunas partes del avión, la comisión sostuvo que el avión se precipitó a tierra debido a la falta de potencia de los motores. Además, en el expediente de esa primera investigación parlamentaria constan decenas de testimonios que revelan la existencia de un ambiente conspirativo en las Fuerzas Armadas en las semanas previas al percance. Este ambiente derivaba del malestar que generaba en un sector de la oficialidad la política continental de defensa de los Derechos Humanos de Roldós, el manejo de la guerra con el Perú y la compra de armamento.

Víctor Granda publicó las conclusiones de la segunda investigación parlamentaria, que él presidió, en el libro *¿Accidente o atentado?* (Granda 2005). En ellas se ponen en evidencia inexactitudes, contradicciones y falsedades en que incurrieron oficiales de las Fuerzas Armadas y funcionarios del gobierno de Osvaldo Hurtado en sus declaraciones. El informe señala que las Fuerzas Armadas ocultaron información sobre sus actuaciones antes y después del siniestro, entre ellas la ejecución de inusuales e injustificadas operaciones de inteligencia durante la víspera del percance en el preciso lugar donde el avión se estrellaría. Así mismo, esta comisión detectó contradicciones en lo relativo a la compra de armamento y estableció fehacientemente que fue el presidente Roldós quien decidió reducir drásticamente de 18 a 12 el número de aviones K-Fir que se iban a comprar en Israel, una decisión que el presidente Hurtado había destacado como suya ante la misma comisión (cada avión tenía un precio de diez millones de dólares). Ambas comisiones parlamentarias concluyeron que no consideraban que el caso estuviera cerrado y recomendaron que las investigaciones continuasen. A pesar de estos llamados de atención, solo en el año 2013 –veintiún años después de la última investigación– la fiscalía ecuatoriana reabrió el caso motivada por el estreno del filme *La muerte de Jaime Roldós* del que esta investigación forma parte.

1.2. Las Fuerzas Armadas en la transición democrática

La idea de que los militares ecuatorianos constituyeron una excepción en el contexto represivo de América Latina forma parte de la lectura de la transición ecuatoriana que elude el conflicto regional y desconoce la significación política de la muerte de Roldós. La aparente pequeña contabilidad de crímenes de Estado cometidos por las fuerzas represivas ecuatorianas en los doce años de gobiernos de facto que tuvo el Ecuador desde 1963 contribuyó a la

creación del mito según el cual, más que una “dictadura”, en el Ecuador tuvimos una “dicta-blanda”. A pesar de que entre 1963 y 1979 se produjeron numerosas deportaciones, confinamientos, torturas y arrestos arbitrarios, así como significativos asesinatos selectivos y masivos, contra dirigentes estudiantiles, sindicalistas, militantes de la izquierda y políticos de diferentes tendencias antimilitaristas, ha primado la idea de que en comparación con sus pares de América Latina las Fuerzas Armadas ecuatorianas ejercieron la fuerza con benevolencia³. Este discurso garantizó impunidad a los oficiales perpetradores y es posible que haya conducido a soslayar aspectos esenciales para la reflexión sobre la democracia, la institucionalidad y las prácticas sociales de los ecuatorianos. Por esa misma razón, quizás, la guerra sucia desatada por las fuerzas represivas entre 1984 y 1988, durante el gobierno de León Febres Cordero, ha sido examinada superficialmente, considerándola un caso aislado producto de la ideología y la personalidad perversa del gobernante, como si no hubiera tenido ninguna relación con el adoctrinamiento anticomunista de esas fuerzas represivas, los crímenes que cometieron y la militarización a la que sometieron a la sociedad ecuatoriana al menos desde 1963⁴.

Cuando se analiza el papel de las FFAA ecuatorianas durante la ola anti-comunista de los años 60, se las describe como reformistas antes que represivas:

En esta época, sin duda, las Fuerzas Armadas sufren el impacto del castrismo y se vinculan a la nueva política norteamericana de alerta total contra la subversión castro- comunista. Pero la forma de enfrentar este problema se ve muy marcada por la respuesta desarrollista de dar prioridad a la lucha contra las condiciones sociales que validan y hacen verosímil el discurso revolucionario, más que a la práctica y teoría de la contra-insurgencia. En esto sin duda influye la parálisis del sector guerrillero de izquierda que no logra implementar un curso de lucha armada. (Varas y Bustamante 1978, 65)

³ No existe una contabilidad de crímenes de Estado del período 1959-1984 pero una revisión de hemeroteca arroja numerosos casos de violencia represiva, especialmente durante los doce años de dictaduras que tuvimos en esos 25 años.

⁴ En el decreto de creación de la Comisión de la Verdad de mayo de 2007, el Presidente Rafael Correa establece que su jurisdicción se limita a las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el gobierno de León Febres Cordero entre 1984 y 1988 (327 casos habrían sido documentados), así como otros casos particulares posteriores a éste período. Significativamente no se incluyeron los casos anteriores a 1984. Anteriormente, en septiembre de 1996, durante el gobierno de Abdalá Bucaram se había creado una primera comisión de la verdad que dejó de funcionar sin publicar sus conclusiones en febrero de 1997 con el derrocamiento de Bucaram. Esta comisión tuvo el encargo de investigar los casos de violación de los Derechos Humanos ocurridos desde 1979 en adelante. Es decir, se excluía todo el período de los gobiernos militares. “Después de tres meses, la comisión había recibido información sobre casi 300 casos y había investigado tumbas sin identificar de un sinnúmero de víctimas de tortura o de ejecuciones sumarias” (Hayner 2008, 108).

Varas y Bustamante señalan al desarrollismo reformista y a la práctica contrainsurgente como dos elementos independientes del programa antsubversivo. Si el segundo no se implementó por la inexistencia de focos guerrilleros, no deja de ser una de las piernas sobre las que se sostenía el proceso modernizador que los militares pretendían encarnar. La afirmación de que “la práctica y la teoría de la contrainsurgencia” ocurría “en respuesta” a las acciones subversivas no significa que estos militares fuesen menos represivos que sus pares del resto de América Latina, sino que no tuvieron necesidad de implementar sistemáticamente esas prácticas. Como veremos después, lo que los unifica a todos es el uso del terror –o la amenaza de su uso– como un mecanismo de disciplinamiento que tuvo por objetivo modificar unas prácticas sociales específicas.

El origen de la dictadura del Contralmirante Castro Jijón que comenzó en 1963 fue resultado directo de la intervención de los Estados Unidos. Esta dictadura terminó en 1966 ante la presión de las fuerzas progresistas y de izquierda, y dio paso a un período de cuatro años de gobiernos civiles, durante los cuales maduró la concepción del Estado y de la Nación en las academias castrenses. Esta concepción entregaba a las FFAA la misión de impulsar el desarrollo del país para prevenir que cayera en los males recurrentes de su cultura política –el caudillismo populista y la arbitrariedad oligárquica– que la conducirían al caos que era el caldo de cultivo del comunismo (García 1987). En 1970 Velasco Ibarra se proclama dictador con el apoyo de las FFAA y dos años más tarde la oficialidad militar produce un nuevo golpe de Estado que entrega el poder al General Guillermo Rodríguez Lara.

Los estudios consagrados a la dictadura de 1972-1979 señalan que al menos tres facciones se disputaban la hegemonía del gobierno militar. Por un lado la facción progresista o nacionalista-revolucionaria, a la que adscribía el General Guillermo Rodríguez Lara, vinculada a sectores profesionales e intelectuales tecnocráticos; por otro lado la facción minoritaria de los “constitucionalistas” cercanos de las capas medias que buscaban organizarse en los nuevos partidos políticos; y finalmente, los “autoritarios” aliados a los sectores industriales y a los representantes del capital transnacional. La alianza de los “autoritarios” y los “constitucionalistas” condujo al derrocamiento del General Rodríguez Lara en 1976 y al establecimiento del gobierno militar que organizó la transición. Esta alianza se produjo cuando la oficialidad llegó a la conclusión de que la continuación en el ejercicio del poder “amenazaba con *balcanizar* a los mandos y desatar una disgregación faccional de las diferentes ramas” (Bustamante 1988, 137).

Al negociar el retiro a los cuarteles, los militares se reservaron una importante cuota de poder y autonomía aprobando normas que tuvieron por objetivo disminuir la capacidad de influencia de los civiles sobre las FFAA:

Esto implicó un menor control civil sobre las políticas de defensa, sobre ascensos y destinaciones, sobre el gasto militar, sobre las empresas militares, sobre las relaciones de las FFAA con otras instituciones. Así mismo se ampliaron los ámbitos de operaciones autónomos y las cosas que las FFAA podían hacer sin consultar con las autoridades civiles. (Bustamante 1988, 155).

Con una cuota de poder garantizada y sin cuentas pendientes con la justicia por violaciones a los derechos humanos, las FFAA pudieron retirarse en paz a los cuarteles. Bustamante ratifica así el discurso de la “dicta-blanda”:

Además, el carácter benigno de la política represiva del régimen militar permitió a los gobernantes civiles asumir su mandato sin tener que vérselas, como en Argentina, Brasil o Bolivia, con un pesado legado de violaciones masivas a los derechos básicos de la persona humana. Esto permitió que el clima entre civiles y militares sea mucho más despejado que en otros casos. La falta de cuentas pendientes –con excepción del asesinato de Abdón Calderón– ha ayudado sin duda a generar mayor estabilidad en la relación entre el sector civil y militar”. (Bustamante 1988, 155)

Este párrafo ilustra doblemente el papel encubridor del mito. No sólo minimiza la significación de los crímenes de Estado cometidos sino que deriva de la leve represión la existencia de un “clima más despejado” entre civiles y militares. Más bien, se podría pensar que sin el desgaste de las cuentas judiciales pendientes, a las que no se vieron obligados debido a la “parálisis” de las fuerzas subversivas, el prestigio y el arsenal represivo de los militares quedó intacto para ejercer el papel dirimente que su misión les atribuía ante cualquier desvío del curso modernizador del Estado, como quedó claro entre 1984 y 1988. El clima no era más despejado, sino que la tutela se ejercía con mayor legitimidad.

Con respecto al “carácter benigno”, hay que señalar que si bien el asesinato de Abdón Calderón Muñoz era, en efecto, una de las cuentas pendientes (y lo sigue siendo hasta hoy), no fue la única. Es más, es interesante destacar que este asesinato político silenció al más fogoso opositor de la dictadura, consumado anti-militarista, que sin duda habría obtenido una curul parlamentaria en las elecciones de 1979. La promesa electoral de Abdón Calderón era, precisamente, fiscalizar los crímenes de Estado y los actos de corrupción de las Fuerzas

Armadas. La dictadura, en su retirada, no solo se reservó una cuota importante de autonomía militar sino que además garantizó su inimputabilidad. Así podría leerse el asesinato de Calderón y la amnistía de facto que generó la inacción de la Corte Suprema de Justicia elegida por la mayoría parlamentaria de derecha que se configuró en la víspera de la inauguración democrática del 10 de agosto de 1979. La impunidad en que quedaron los asesinatos de los obreros del ingenio azucarero de Aztra (1977) y de los líderes universitarios Milton Reyes y Rafael Brito Mendoza (1970) son ejemplo de esto. Una anécdota relatada por Jaime Galarza Zavala sobre su detención ocurrida en 1972, durante la dictadura de Guillermo Rodríguez Lara, es ilustrativa de la convivencia de progresistas y autoritarios al interior del gobierno y de las FFAA.

El autor de este libro fue detenido en Quito en 10 de noviembre de 1972 y conducido al Cuartel de Paracaidistas en donde, encapuchado, fue víctima de torturas e intensos interrogatorios durante varios días (...). En estricto rigor, conforme se supiera luego, no fue el Cuerpo de Paracaidistas, como tal, el autor de la captura ni de las torturas. Fue un grupo especial, formado bajo la dirección combinada de dos prominentes fascistas, generales Víctor Aulestia Mier, Ministro de Defensa, y Galo Latorre, Ministro de Gobierno, los dos de abiertas simpatías por Israel y por los métodos represivos empleados por sus congéneres en Brasil. (Galarza 1982, 137)

Galarza señala que las numerosas personas que fueron interrogadas y torturadas en esa ocasión en el Cuartel de Paracaidistas coincidieron en señalar que algunos de sus torturadores hablaban con acento portugués. Más tarde confirmaron que se trataba de asesores israelíes especialistas en contrainsurgencia que habían llegado desde Brasilia donde tenían su centro de operaciones. Galarza me contó que durante su presidio ocurrió un hecho paradójico: algunos oficiales, enterados de que en el recinto militar estaba detenido el autor del libro *El festín del petróleo*, una obra de denuncia periodística sobre las concesiones petroleras que inspiró la política nacionalista de la misma dictadura, le pidieron que les diera una charla sobre el tema en el mismo cuartel, después de lo cual continuó su reclusión. El dictador nacionalista, que despertaba respeto y hasta colaboración de un sector de la izquierda, cuyo ministro de petróleo Contralmirante Gustavo Jarrín Ampudia lideró una política que mermó las ventajas que las transnacionales habían logrado en años anteriores, tenía como ministros de defensa y de gobierno a dos reconocidos cuadros autoritarios.

La tesis de la “dicta-blanda” sostiene que en los años sesenta y setenta seguían vigentes las ideas progresistas y las tendencias socialistas que habían influenciado a la oficialidad militar

en los años 20 y 30. Se deja de ver que para entonces las Fuerzas Armadas estaban embarcadas en una estrategia diferente, en alianza con los sectores conservadores y adscritas a la implementación de la política estadounidense para la región, empatando su programa desarrollista y tecnocrático con los postulados de la “Alianza para el Progreso” e implementando la militarización de la sociedad, la represión anticomunista y la disolución del movimiento social como elementos consustanciales de ese programa. El discurso de la “dicta-blanda” subestima el papel jugado por el sector autoritario y supone que las convicciones reformistas y constitucionalistas de las otras facciones las conducían a refrenarse en el uso de la fuerza, como si la instauración del régimen dictatorial no tuviese entre sus fines instrumentales la supresión violenta de todo disenso (efectiva o potencial: Rodríguez Lara mantuvo vigente por cuatro años el Estado de Sitio). Después de todo, los 3600 oficiales ecuatorianos que habían recibido formación en los Estados Unidos hasta 1979 no fueron a capacitarse en política y desarrollo en Harvard o Columbia, sino en los centros de entrenamiento contra-insurgente como la Escuela de las Américas en la Zona del Canal de Panamá (Varas y Bustamante 1978).

Durante la transición, los militares dejaron de ser actores políticos públicos, pero no por ello dejaron de intervenir en la política. Osvaldo Hurtado hace un recuento de las tensiones que se dieron entre la alta oficialidad y que estuvieron a punto de interrumpir el proceso de retorno en 1978. Esas tensiones, por supuesto, nunca salieron a la luz pública. Después de que el binomio Roldós-Hurtado ganó la primera vuelta el 16 de julio, se inició una ofensiva del sector autoritario para anular las elecciones. Esta ofensiva vino acompañada de una operación de guerra psicológica cuyos responsables nunca fueron identificados y que terminó con el asesinato de Calderón Muñoz el 29 de noviembre (poco después se descubrió que uno de los autores intelectuales del asesinato de Calderón Muñoz había sido el Ministro de Gobierno de la dictadura). En esa disputa los oficiales “constitucionalistas” y “progresistas” lograron que se preservara el proceso de retorno, pero quedó establecido el poder dirimente del consejo de generales y almirantes. El mismo Hurtado refiere que en 1983 el General Luis Piñeiros encabezó una conspiración para dar un golpe de Estado en el clímax de la oposición de derecha contra su gobierno. Piñeiros fue después Ministro de Defensa en el gobierno de León Febres Cordero y ha sido señalado por la Comisión de la Verdad como autor de delitos de lesa humanidad. Jaime Galarza Zavala recuerda que cuando Piñeiros respondió a la acusación de Hurtado a través de una carta abierta publicada en los diarios, deslizó el término *magnicidio* en referencia a la muerte de Roldós:

Mi profesión militar la cumplí a cabalidad y mis actitudes como Ministro de Defensa Nacional se ciñeron a la ley, a los derechos humanos y a los más altos intereses de la República, lo que usted no hizo desde la alta magistratura que le cayó después del *magnicidio* de Roldós (Galarza 2014, 19 citando a Piñeiros, la cursiva es mía).

A raíz de las investigaciones parlamentarias de la muerte del presidente efectuadas en 1982 y 1992 se conocieron algunos detalles relacionados con la tensión entre las FFAA y el gobierno de Jaime Roldós. La política de defensa de los Derechos Humanos que impulsaba Roldós a nivel latinoamericano generaba malestar en el alto mando porque ponía en riesgo los *objetivos nacionales* del Ecuador al enemistar al país con los gobiernos de Chile y Argentina. Por *objetivos nacionales* del Ecuador se entendía la recuperación del territorio amazónico cuya soberanía había sido atribuida al Perú en el Protocolo de Río de Janeiro de 1942. Las FFAA – y la diplomacia ecuatoriana como veremos después– consideraban una tarea afín al interés nacional adular a los países garantes del mencionado protocolo para ganar su favor con miras a la resolución del conflicto limítrofe. El embajador en la OEA de Roldós, Raúl Falconí, tenía expresas instrucciones de impulsar la condena de las violaciones a los Derechos Humanos de las dictaduras. Los gobiernos militares eran especialmente sensibles a estas condenas porque en ocasiones representaban para ellas la imposición de sanciones económicas o restricciones en la compra de armamento por parte de los Estados Unidos a pedido de congresistas demócratas. Por otro lado, Roldós mantenía operativa una especie de “cancillería oficiosa” a través de Asociación Latinoamericana para la Defensa de los Derechos Humanos (ALDHU) que se había creado a instancias suyas con la participación de representantes de todo el exilio latinoamericano. Roldós era el presidente de la fundación y coordinaba directamente sus acciones a través de uno de sus asesores, el Embajador Horacio Sevilla, quien fungía como su director ejecutivo.

Tres días antes de la muerte de Roldós, el Jefe del Comando Conjunto y Comandante de la Marina, Vicealmirante Raúl Sorroza Encalada, reclamó al presidente en nombre del alto mando el perjuicio que causaba a los *objetivos nacionales* su política pro-Derechos Humanos. Según declaran las personas que hablaron con Roldós después de la sesión del Consejo de Seguridad Nacional en que se dieron los hechos, Sorroza le transmitió al presidente específicamente el malestar del embajador chileno y la amenaza velada de que Chile retiraría su asesoría en materia naval si el Ecuador persistía en esa política.⁵

⁵ Informe de la Comisión Multipartidista de 1982, Archivo Biblioteca de la Función Legislativa.

La defensa de los *objetivos nacionales* era un elemento característico de la oficialidad “autoritaria”, según Varas y Bustamante:

Sólo para efectos de diferenciación interna con el progresismo, es importante destacar que uno de los puntos más sensibles para los sectores autoritarios es la definición a priorística de los llamados “objetivos nacionales”. Estos, si bien se reconoce surgen de las necesidades y perspectivas de las mayorías nacionales, son procesados como demandas al sistema político por los gobernantes sin mediar ningún mecanismo que asegure la justa aprehensión de tales contenidos por quien detenta el poder del Estado. Aquí se produce una sobre-identificación entre nación, Estado y Fuerzas Armadas que en definitiva solo permite a estas últimas considerar como legítima su aspiración e imperiosa la necesidad de dirigir al conjunto de la sociedad. (Varas y Bustamante 1978, 152)

Los *objetivos nacionales* permitían a las FFAA de un lado erigirse en fiscalizadores de la gestión política del gobierno por razones puramente nacionalistas, pues se asumían como sus representantes legítimos, y por otro lado esos mismos *objetivos nacionales* servían de pretexto para debilitar una política internacional que disputaba el liderazgo regional a los defensores del poder hegemónico de los Estados Unidos en América Latina. El alto mando era coherentemente nacionalista, pero al mismo tiempo actuaba en solidaridad con sus pares del Cono Sur y con los intereses que representaban en la lucha regional contra el comunismo, de la que se sentían también parte. Si consideramos el alcance estrictamente doctrinario de la disputa, Roldós y una parte del alto mando discrepaban en el proyecto de Nación y de Estado: mientras para Roldós la defensa de los principios democráticos era un componente consustancial al desarrollo económico, para los militares estos principios no se debían subordinar al objetivo de la defensa territorial. Roldós trasladaba el escenario de la política al ámbito regional, proponiendo una identidad de intereses entre los demócratas del continente. De esta manera se posicionaba frente a la política de la Guerra Fría y disputaba el sentido que debía tomar el proyecto democrático. El reclamo del alto mando lo forzaba a limitar su escenario de acción al ámbito nacional, con lo cual la disputa tenía también una implicación estratégica regional. Esta ambigüedad del nacionalismo militar, indirectamente funcional al interés imperial de los Estados Unidos, quizás explique también la dificultad de identificar y situar estas tensiones en el contexto del retorno.

Hay una clara identidad entre el discurso militar y el discurso diplomático en este campo. En noviembre de 1980, el embajador ecuatoriano en Buenos Aires, Manuel de Guzmán Polanco, transmite en una nota a la cancillería de Quito la amenaza del gobierno argentino de romper

relaciones diplomáticas con el Ecuador en respuesta a la política de defensa de los Derechos Humanos de Roldós. En ese momento se debatía en la Asamblea General de la OEA el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre la situación argentina y el Ecuador formaba parte del bloque de países que procuraba incluir una condena expresa de Argentina en la resolución. El canciller argentino, Brigadier Carlos Pastor, dirigió personalmente la contraofensiva argentina en Washington y amenazó con la ruptura de relaciones con el objetivo de neutralizar al embajador Falconí. Pastor quizás sabía que quien recibiría esta amenaza la tomaría muy en serio: el embajador de Guzmán Polanco era un connotado representante de la ideología conservadora ecuatoriana, antiguo presidente del Partido Social Cristiano y futuro director de la Academia Nacional de Historia. En su comunicación, de Guzmán Polanco describe como inoportunos los reiterados “golpes” ecuatorianos contra la Argentina por sus violaciones a los Derechos Humanos que se originan en “explicables circunstancias” e insiste en que esa política del presidente Roldós ponía en riesgo los *objetivos nacionales* de cara al conflicto limítrofe con el Perú, siguiendo el mismo razonamiento del vicealmirante Sorroza:

El Ecuador tiene objetivos nacionales propios: el restablecimiento de su efectiva posesión del Amazonas, su significación en el mapa cultural del continente, el bienestar económico y social de su pueblo, su seguridad territorial, marítima y aérea. Para alcanzar esos objetivos el Ecuador parte de la base de su adhesión a los derechos naturales de las naciones y de los individuos. Debe defender esos derechos, pero no puede ser un objetivo nacional la lucha de los derechos humanos –derecho natural– en el continente y en el mundo. Estaría confundiéndose la misión del Estado, alterando la escala de urgencias que tiene un país pequeño y subdesarrollado, rodeado de otros más grandes, más poderosos y poco respetuosos de los derechos de las naciones, cuyas violaciones son las que directamente nos afectan, con las que tenemos que ser los primeros en luchar, empleando para ello todas nuestras energías.⁶

Los *principios* que Roldós habría confundido con los *objetivos*, constituían en realidad la incorporación de un nuevo objetivo nacional acorde con la formulación del “discurso democrático original”. Este objetivo era *la consolidación de la democracia*, que significativamente no consta en la enumeración del embajador de Guzmán Polanco. A raíz de la comunicación de de Guzmán Polanco, el canciller Alfonso Barrera Valverde envió un telegrama conminatorio al embajador Falconí para que se abstuviera de cabildear votos para

⁶ Carta reservada 3-1-33-80 fechada en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1980. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador.

conseguir la condena de Argentina, contrariando las instrucciones que le había dado Roldós. En esa ocasión Argentina consiguió evitar la condena y ostensiblemente celebró su triunfo “como una batalla diplomática ganada a la subversión” (Seoane y Muleiro 2006, 440). Falconí me dijo que los pedidos para que refrenara su línea eran constantes de parte de la cancillería pero que Roldós siempre le insistía en que siguiera adelante. En una ocasión, por ejemplo, el activista pro Derechos Humanos argentino Adolfo Pérez Esquivel habló ante el Consejo Permanente de la OEA como parte de la delegación ecuatoriana. Esta tensión al interior del cuerpo diplomático nos informa de la limitación instrumental que tenía Roldós para impulsar su política, pues las dos instituciones encargadas de las relaciones internacionales, las Fuerzas Armadas y la Cancillería, estaban dominadas por un discurso conservador que priorizaba las buenas relaciones con las dictaduras del Cono Sur.⁷

⁷ La nota reservada No. 12-78 DDP, del 30 de agosto de 1978, suscrita por el canciller de la última dictadura, es un elocuente ejemplo de esta identidad diplomático-militar. El texto de la comunicación, dirigida al embajador ecuatoriano en Buenos Aires, reza así:

Señor Embajador:

Me cumple avisar recibo de su nota reservada número 31, del 16 del presente mes, por medio de cual se refiere al asunto de la entrega de condecoraciones a los miembros de la Junta Militar de ese país, acordada con ocasión de la visita al Ecuador del Almirante Eduardo Emilio Massera, en junio del año pasado.

Al respecto me complace informar a usted que me he dirigido al señor Almirante Poveda, Presidente del Consejo Supremo de Gobierno, planteando la conveniencia de proceder a la entrega de las referidas condecoraciones, conforme a la secuencia sugerida por usted, o sea imponer en un acto especial la presea ecuatoriana al Teniente General Jorge Rafael Videla, Presidente de la Nación, durante la visita que podría efectuar a Buenos Aires el señor Ministro de Defensa Nacional del Ecuador y aprovechar dicha visita para condecorar, en ceremonia distinta, al señor Brigadier General Orlando Ramón Agosti.

En cuanto al General Roberto Viola, he planteado la alternativa de invitarle al Ecuador, e imponerle en tal ocasión la Orden Nacional al Mérito.

Tan pronto reciba los puntos de vista del señor Almirante Poveda sobre el particular, me será grato hacérselo conocer a usted.

Muy atentamente, José Ayala Lasso / Ministro de Relaciones Exteriores

El autor de la nota, connotado diplomático ecuatoriano, sería designado Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en 1994.

El estallido de la guerra con el Perú en enero de 1981 hace que la discusión doctrinaria entre Roldós y los militares cobre un carácter apremiante. Una cosa era afectar los intereses y objetivos nacionales de forma potencial o teórica y otra muy diferente hacerlo en una situación de guerra. En el contexto bélico, el reclamo militar se convertía en una acusación de traición a la patria. De ahí, en parte, la vehemencia con que Roldós disputa a los militares en el terreno del patriotismo su credibilidad y la legitimidad de su postulado democrático. En la cadena nacional que dirigió a la nación en abril de 1981 para explicar las medidas económicas que tomó para afrontar la crisis y financiar el gasto militar –al que ya no se podía negar so pena de incurrir en delito de lesa patria– insiste en que, a la ecuación de los objetivos nacionales del proyecto democrático, que se resumían en desarrollo económico, justicia social y democracia, ahora se debía añadir uno nuevo: la defensa territorial. La guerra tuvo como consecuencia la supresión del escenario regional al que pretendía trasladar el debate democrático y lo condujo a arrinconarse en el nacionalismo. Una vez fallecido Roldós, como veremos más adelante, la política de defensa de los DDHH pasó a tener un carácter pasivo y cada vez más alineado con los Estados Unidos y la renovada cruzada anticomunista en América Central. El vicealmirante Sorroza pasó a ser Ministro de Defensa el mismo día de la muerte de Roldós y seis meses después Hurtado lo designó embajador en Costa Rica, epicentro de la guerra antisubversiva en el continente en ese momento.

La publicación de un documento de la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos que afirma que el Ecuador se incorporó a la Operación Cóndor en enero de 1978 ratifica la pertinencia de leer la transición en el contexto del conflicto regional de la Guerra Fría. Según este documento la incorporación a la Operación Cóndor fue una decisión del Comando Conjunto de las FFAA, es decir, de los tres comandantes militares que componían el triunvirato en el poder en esa época (Dinges 2004). La Operación Cóndor había sido creada a finales de 1975 en Santiago de Chile y constituía una red de coordinación para la vigilancia de subversivos y facilitación de su captura, investigación y eliminación cuando fuera requerido por las partes. Los integrantes originales eran Chile, Argentina, Paraguay y Uruguay. Solo una pequeña parte de los crímenes cometidos al amparo de esta operación ha salido a la luz, pero entre los casos más destacados está el asesinato en Washington, en septiembre de 1976, de Orlando Letelier, quien había sido canciller en el gobierno de Allende. Asilado en los Estados Unidos. Si la decisión se tomó oficialmente en 1978, esta participación coincide cronológicamente con el intento de los oficiales autoritarios de anular el proceso electoral y con la guerra psicológica que se desató en septiembre de ese mismo año. Esta operación fue

de tal magnitud que justificó un editorial de portada de diario El Universo titulado “La ciudad bajo el terror”.

En toda lógica con el funcionamiento de la Operación Cóndor y con la identidad entre militares y diplomacia, en la correspondencia intercambiada en esa época entre el Ministerio de Relaciones Exteriores y el Ministerio de Defensa se encuentra la puntual notificación de todos los movimientos migratorios de los ciudadanos argentinos, uruguayos, paraguayos y chilenos que residían en el Ecuador en calidad de refugiados políticos. Las listas se remiten periódicamente ante el apremio del Ministerio de Defensa.

Noticias como la que reproduzco a continuación (figura 1), tomada del diario El Universo del 6 de septiembre de 1978, parecen delatar la mecánica del Cóndor en acción:⁸

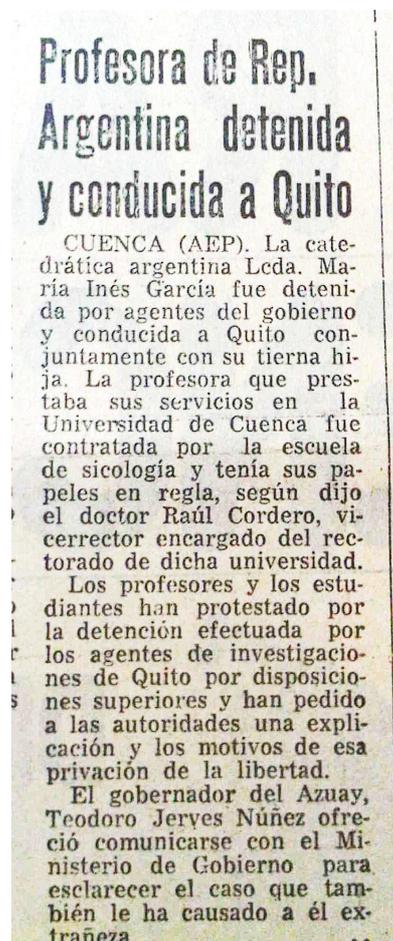


Fig. 1: Diario El Universo, 6 de septiembre de 1978, pág. 14. Hemeroteca de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

⁸ La profesora García, exiliada política argentina, retornó ilesa de su detención y poco después buscó refugio en México.

El mito de la “dicta-blanda” se asienta en la creencia de que los militares son, en su conjunto, “una fracción reformista de la sociedad ecuatoriana”. En realidad, sostiene Pablo Andrade, ha sido constante la identificación de los militares con los intereses de las clases dominantes:

La ausencia de un componente militarista en la ideología antidemocrática de la clase dominante, así como la reducida presencia de oficiales de origen terrateniente o burgués, sin embargo no ha sido un obstáculo para que cuando los militares ejercían el poder buscaran alianzas con la clase dominante o servido a sus intereses. Contra esta afirmación la historiografía oficial y crítica ecuatoriana han sostenido, en cambio, que los militares ecuatorianos ha sido una fracción “reformista” de la sociedad ecuatoriana. ... Esta interpretación deja de lado un conjunto de evidencias que muestran la cercanía entre militares y clase dominante (Andrade 2009, 237).

Según Andrade, mientras las políticas de la Junta de Gobierno de 1963-1966 fortalecieron a los grandes terratenientes serranos y agro-exportadores, banqueros, industriales y grandes comerciantes costeños y serranos, y debilitaron mediante la represión a las asociaciones y cooperativas de trabajadores agrícolas, en los gobiernos dictatoriales de los 70 los terratenientes captaron “el grueso de los fondos estatales destinados al desarrollo agrícola”, a la par que las políticas de industrialización y el manejo macroeconómico incrementaron los vínculos entre la oligarquía tradicional y las compañías multinacionales, “así como la dependencia de los sectores industriales (incluso de aquellos de tamaño menor) de los sectores financieros”. Todo esto con una fuerte represión que erosionó la capacidad de contestación de la clase obrera (Andrade: 2009, p. 238, citando a Conaghan 1983).

Si los gobiernos militares del Ecuador de los 60 y 70 fueron funcionales a los intereses oligárquicos y, en definitiva, contribuyeron a la instauración de una democracia tutelada, preservando la autonomía y la potestad dirimente y represiva de las FFAA, su papel no se diferencia mucho del que tuvieron sus pares latinoamericanos. Independientemente de las disputas entre las facciones progresistas o constitucionalistas con las autoritarias, la misión de defender los objetivos nacionales operaba como un factor de cohesión que fue funcional al discurso de la Guerra Fría en la coyuntura de la transición democrática y que lo sigue siendo hoy para la preservación del orden económico. Los factores internos, las formas de lucha y organización social, han preservado al país de la violencia política sistemática, pero esto no quiere decir que la ideología militarista no haya contribuido al disciplinamiento social, a la desmovilización política y a la implementación del modelo de explotación hegemónico. Me permito una digresión para ejemplificar el alcance práctico esta mecánica discursiva: nadie ha

puesto en duda la potestad de las Fuerzas Armadas para garantizar la seguridad policial de las operaciones extractivas de los recursos naturales desde 1972, independientemente de que estas operaciones fueran implementadas por el Estado o las transnacionales, en gobiernos progresistas o reaccionarios. Si antes era el Perú quien limitaba este derecho (apropiándose del territorio amazónico), según esa visión de los objetivos nacionales ahora quienes lo intentan hacer son las nacionalidad indígenas amazónicas que reclaman su derecho de veto sobre estas exploraciones. La tesis de la soberanía sobre el Amazonas es, ante todo, una tesis colonialista que afirma la potestad del Estado nación de explotar los recursos naturales que allí yacen. El extractivismo está ligado a los *objetivos nacionales* y por tanto autoriza el uso de la fuerza. Aquí también, los *objetivos nacionales* sirven indirectamente a los intereses capitalistas transnacionales, beneficiarios en última instancia de la plusvalía extractivista.

1.3. Visiones regionales de la transición

Para leer la transición democrática latinoamericana en perspectiva regional podemos partir de la mirada de Greg Grandin, quien analiza la influencia de la Guerra Fría en la región, o del trabajo sobre el genocidio argentino de Daniel Feierstein, quien describe los patrones ideológicos y operativos de los procesos represivos implementados en América Latina.

Para Grandin la influencia de la Guerra Fría en América Latina tuvo como principal consecuencia ideológica la revisión del concepto de democracia y la modificación de las prácticas sociales y políticas que de él derivaban. Inmediatamente después de la II Guerra Mundial, dice Grandin, el concepto de democracia abarcaba a la vez las nociones de igualdad y de libertad.

En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, toda la gama de corrientes políticas entendió ampliamente que la democracia entrañaba tanto la libertad individual como cierto grado de igualdad. Esta definición dio ánimos a los frentes populares y al New Deal. Hasta Ho Chi Minh en 1945 y Fidel Castro en 1963 extrajeron públicamente fragmentos de la Declaración de Independencia de Estados Unidos para armar sus alegatos en pro de la libertad y la justicia. (Grandin 2007, x).

Los movimientos campesinos y obreros de mediados del siglo XX impulsaron en los hechos esta visión de la democracia al buscar ampliar el escenario de la política hacia el campo de sus reivindicaciones. Pero la Guerra Fría impuso el criterio de que quienes buscaban la igualdad terminarían tarde o temprano “anteponiendo los medios a los fines”. La imposición

del terror tuvo por objetivo marginar a estos actores sociales y satanizar sus reclamos. Grandin cita la Estrategia de Seguridad Nacional de los Estados Unidos de 2002, donde se lee que las “grandes luchas del siglo XX entre la libertad y el totalitarismo concluyeron con la victoria decisiva de las fuerzas de la libertad –y produjeron un único modelo sostenible para el éxito nacional: libertad, democracia y libre empresa” (Grandin 2007, xiii). Esta idea es la que ha justificado en el presente la implementación global de fuertes restricciones institucionales, legales y militares para preservar al llamado mundo libre del terrorismo y de las demás amenazas en que se traduce la idea de la igualdad: “la ecuación ‘democracia y socialismo’ da paso a la ecuación ‘democracia e imperio’ sin que se note, al menos por parte de aquellos que dicen preocuparse por la justicia social, que la noción de democracia que se exporta hoy en día no es más que un cascarón de lo que fue” (Grandin 2007, xiv). Para el autor, fue en Latinoamérica donde esta transformación de la definición de la democracia fue más profunda. Es en esta región donde la estrategia de la Guerra Fría fue más exitosa:

Una importante consecuencia de este terror fue la ruptura del vínculo entre la dignidad individual y la solidaridad social. ... Durante la transición al constitucionalismo que se dio por todo Centro y Sur América luego de la Guerra Fría, la democracia fue definida estrictamente en los términos astringentes de la libertad personal en vez de los de la seguridad social. Esta redefinición permitió la instalación de las ideologías y políticas de libre mercado que hoy dominan todo el continente y de hecho, la mayor parte del mundo. En otras palabras, y para decirlo de la manera más cruda posible, el concepto de democracia que hoy se receta como el arma más efectiva en la guerra contra el terrorismo es en buena medida, al menos en Latinoamérica, producto del terror mismo. (Grandin 2007, xvi).

La política exterior del presidente Jaime Roldós, los postulados de la Carta de Conducta que suscribieron bajo su iniciativa los presidentes de los países andinos en septiembre de 1980, las luchas por la defensa de los Derechos Humanos y por el encausamiento de los represores, fueron esfuerzos que intentaron resistir este desplazamiento semántico de la democracia.⁹ La redefinición de los *objetivos nacionales* que propugnaba Roldós se inscribía en esta concepción regional del problema democrático –que obligaba a redefinir las alianzas– y en la consideración de que la lucha de los diferentes exilios latinoamericanos nos comprometía

⁹ La Carta de Conducta adhería al principio de la vigencia universal de los derechos humanos, según el cual la acción internacional en defensa de estos derechos no constituye violación del principio de no intervención. Este principio fue conocido como “Doctrina Roldós” (Carrión: 1988, p. 118).

políticamente porque de su éxito dependía el de la democracia ecuatoriana.¹⁰ Es este componente del “discurso democrático original” el que ha sido soslayado por quienes leen la transición como un problema de gobernabilidad. No se trató, o no sólo se trató, del pobre diseño institucional o de la rigidez contractual del postulado, sino que al interior del campo reformista y en su negociación con la oligarquía y los militares se disputó la definición del concepto de democracia.

El debate sobre la democracia tuvo un momento definitorio cuando se negociaron las diferentes leyes y decretos de amnistía de los militares represores. Todas las fuerzas políticas reformistas del continente (y de forma especial en Brasil, Argentina, El Salvador y Uruguay) se dividieron indefectiblemente en torno a este crucial asunto: era o no negociable la imputabilidad de los militares. En todos los casos vencieron los partidarios del pragmatismo (con la salvedad de Bolivia para la dictadura de García Meza, no así para la de Hugo Bánzer que llegó a ser presidente en alianza con un sector del reformismo –ya travestido en neoliberalismo– y murió sin ser juzgado por ninguno de los delitos de lesa humanidad que cometió). En la resolución de este debate se consumó el éxito estadounidense de la Guerra Fría porque la absolución de los represores nos decía claramente que el terror había sido un paso necesario para la construcción democrática. Fue un punto de quiebre entre demócratas radicales y demócratas pragmáticos. La defensa de los Derechos Humanos y la exigencia de rendición de cuentas de los responsables de su violación era un aspecto central del proyecto democrático no alineado con la Guerra Fría. En el Ecuador esa disputa fue silenciosa. Las diferencias de Roldós con el vicepresidente Hurtado sobre la política internacional nunca trascendieron al público, pero se pueden inferir por el giro que dio Hurtado al asumir el poder¹¹. La represión ejecutada durante el gobierno de Febres Cordero por la élite militar y

¹⁰ Hacia el final del período de Roldós, el Ecuador votaba con la OEA junto a Nicaragua, México y los países andinos, “casi como un bloque”, recordaba el embajador Raúl Falconí en la entrevista que le hice. Roldós propuso la creación del Consejo Consultivo de Ministros de Relaciones Exteriores del Pacto Andino como una instancia de coordinación política. Hasta entonces el Pacto Andino era considerado exclusivamente como un acuerdo comercial. Después de la muerte de Roldós esta instancia quedó debilitada.

¹¹ La declaración “Franco-Mexicana” sobre El Salvador de septiembre de 1981, por la que los gobiernos de esos países reconocieron a la alianza del FDR y el FMLN (la guerrilla salvadoreña) como fuerza política representativa, suscitó la condena de la mayoría de los países latinoamericanos que para entonces estaban alineados con la política de intervención militar en América Central de los Estados Unidos. El gobierno del presidente Osvaldo Hurtado, el sucesor de Roldós, fue uno de los que expresaron su solidaridad al gobierno salvadoreño ante la “injerencia” de México y Francia. Habría sido

policial no fue una improvisación: la estructura represiva había sido montada operativa e ideológicamente desde mucho antes. La impunidad absoluta de los perpetradores es la prueba de que la amnistía fue un acuerdo tácito, sobreentendido o inconsciente.

A la par que esta inimputabilidad se imponía a nivel estatal, la sociedad se desentendía de sus luchas pasadas una vez que la democracia había sido recuperada, el movimiento social se desmovilizaba y la preocupación por la igualdad pasaba a ser una tarea de las ONGs, de los ocasionales desfuegos populistas o de la mecánica institucional modernizadora. La conflictividad social quedaba camuflada para poder vivir en democracia.

El terror enseñó a los ciudadanos a volver hacia adentro sus pasiones políticas, a recibir sostén de sus familias, a enfocarse en sus metas personales y a hallar fortaleza en formas de fe menos relacionadas con la historia y la política. ... la idea, extensamente sostenida de distintas maneras a finales de la Segunda Guerra Mundial, de que la libertad y la igualdad pueden concretarse mutuamente ha sido reemplazada por una definición más vigilante, que subraya las libertades personales y los libres mercados, y que ve cualquier intento por alcanzar la igualdad social como conducente a una disminución de la productividad en el mejor de los casos y en el peor, a disturbios políticos (Grandin 2007, 338).

Estudiar la Guerra Fría, dice Grandin, puede “corregir la miopía de quienes (...) se niegan a ver la conexión entre casi un siglo de guerra sin tregua contra amenazas revolucionarias reales o potenciales y la militarización, la violencia (...) y la pérdida de optimismo modernista en cuyas garras está buena parte del mundo hoy en día” (Grandin 2007, xv).

inconcebible una situación similar si Roldós hubiera vivido. “No tengo ninguna duda de que Jaime se hubiera sumado a la declaración franco-mexicana”, me dijo Antoine Blanca, quien en la época era asesor del presidente Mitterrand para asuntos latinoamericanos.

Más tarde, en diciembre de 1983, el canciller del presidente Hurtado ordenó al embajador ecuatoriano ante las Naciones Unidas, Embajador Miguel Albornoz, abstenerse de votar en la resolución sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile, El Salvador y Guatemala. La motivación de la abstención rezaba así:

“Si bien la defensa de los Derechos Humanos es una obligación internacional a la que están sujetos los Estados y que, si bien la acción conjunta de protección de esos derechos no viola el principio de no intervención, debe respetarse también lo que es atributo y derecho soberano de cada país en cuanto a los procedimientos que establecen sus sistemas constitucionales.” Nota reservada No. 2- DGAP de 13 de diciembre de 1983.

El terror de la Guerra Fría en América Latina ha sido analizado también desde la perspectiva de los estudios sobre el genocidio. La tipificación judicial de estos crímenes como “genocidio” a finales de los años 90 abrió esta línea de reflexión. El genocidio, a diferencia de los delitos de lesa humanidad, implica la intención premeditada y planificada de transformar, destruir y reorganizar a un grupo social¹².

El eje de un proceso genocida es la destrucción de la identidad y esa destrucción de identidad se vincula a la opresión. (...) Lo que se busca con el genocidio es eliminar, transformar la identidad del grupo oprimido e imponer la identidad del grupo opresor. No hay ninguna duda que en el caso argentino lo que se buscó fue transformar la identidad del pueblo. (Montanaro 2014, citando a Feierstein).

Dejando a un lado la discusión jurídica, Feierstein propone definir el genocidio como “la ejecución de un plan masivo y sistemático con la intención de destrucción total o parcial de un grupo humano como tal”; esta definición podría ser aplicable a todos las estrategias de aniquilamiento de grupos sociales que han ocurrido en la historia. De modo complementario de este concepto, Feierstein propone referirse a las *prácticas sociales genocidas*, como “aquella tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante (sea por su número o por los efectos de sus prácticas) de dicha sociedad y del uso del terror producto del aniquilamiento para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios”. Diferenciando los genocidios de la antigüedad de los que se dieron con la modernidad, Feierstein propone, en diálogo con otros autores, una tipología de los genocidios modernos. Estos serían:

- a) Genocidio constituyente: los que tienen por objetivo conformar un Estado nación aniquilando a las fracciones excluidas del pacto social como los pueblos aborígenes o ciertos núcleos políticos opositores. Casi todos los Estados nación modernos se originan en un genocidio de este tipo. En el caso argentino este genocidio supuso el aniquilamiento de tres grandes colectivos sociales: los pueblos originarios, los afrodescendientes y algunos liderazgos de caudillos excluidos del pacto de poder e

¹² El fundamento legal de estos alegatos es la *Convención para la prevención y la sanción del delito de genocidio* aprobada por las Naciones Unidas en 1948. El juez Baltazar Garzón acusó a Pinochet del delito de genocidio por, entre otros crímenes, la llamada Operación Cóndor. Existe todo un debate sobre la pertinencia jurídica del término, toda vez que la convención del genocidio se refiere a grupos “étnicos, religiosos o nacionales.” Se argumenta que en los debates de la convención se eliminó el término “grupos políticos” porque era incómodo para muchos de los Estados firmantes.

igualados con los indígenas y afrodescendientes. La construcción del Estado nación moderno requiere una reformulación de las relaciones sociales en el territorio elegido para el surgimiento de dicho Estado. La modalidad operatoria de esta reformulación son, de modo dominante, las prácticas sociales genocidas.

- . b) Genocidio colonialista: el que entraña la aniquilación de las poblaciones autóctonas para apropiarse de los recursos naturales o para subordinarlas, ya sea para que toleren el expolio o para convertirlas en mano de obra a ser explotada. Toda la experiencia colonial de la modernidad se basó en este tipo de genocidio, aunque “algunas de estas prácticas continuaron durante el siglo XX y aun pueden encontrarse en el XXI con respecto a las escasas regiones del planeta no totalmente ocupadas por la globalización capitalista, como en el caso de algunas tribus indígenas en la Amazonía brasileña o en las selvas paraguayas” (Feierstein 2007, 102). Las prácticas extractivas en los territorios intangibles de los pueblos no contactados es definida por la Constitución ecuatoriana de 2008 como *etnocidio*.
- . c) Genocidio poscolonial: el que organiza el aniquilamiento de la población producto de la represión de las luchas de liberación nacional. La guerra de Vietnam y la represión de los independentistas de Argelia, en donde se identificó como otredad negativa al “aborigen comunista” pertenecen a este tipo de genocidio, en el que se produce una articulación entre la vieja dominación colonialista y los nuevos principios de la Guerra Fría. Hay que señalar que las técnicas represivas aplicadas en Vietnam y Argelia pasaron directamente al entrenamiento de las fuerzas militares latinoamericanas durante los años 60 y 70.
- . d) Genocidio reorganizador: el que tiene por objeto aniquilar a un grupo de la población al interior de un Estado nación para excluir tipos de relaciones sociales que ponen en duda las relaciones sociales hegemónicas.

El genocidio latinoamericano tendría elementos de varios de estos tipos de acuerdo al grado de constitución de los Estados nación. El elemento unificador sería la confluencia de la “mentalidad neocolonial transmitida de generación en generación” y del anticomunismo del proyecto geopolítico de los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Si bien la etapa de aniquilamiento de los procesos genocidas tiene características diferentes en los casos de Chile y Argentina que en los de Guatemala, El Salvador o Colombia, se podría extender el análisis y

encontrar elementos comunes a lo que ocurrió en todos los países de América Latina, cuyas Fuerzas Armadas colaboraron articuladamente con la culminación del proceso de “colonización” en unos casos, o con la implementación de la “reorganización” de las relaciones sociales en otros.

Pese a que ni Guatemala ni Nicaragua ni El Salvador constituían colonias como pudieron serlo Indochina o Argelia, el modo en que los Estados Unidos operaban en dichos territorios se asemejaba al dominio colonial –a través de grupos de familias (las “catorce familias salvadoreñas”, como ejemplo)– que funcionaban al modo de una representación de los intereses de la potencia dominante. Fue así como la figura étnico política de “habitante de la colonia comunista” se extrapola en la figura del “indígena subversivo” (...) aplicable [también] a casos como El Salvador (Feierstein 2007, 103).

En el caso argentino el genocidio fue claramente reorganizador porque tuvo como objetivo clausurar aquellas relaciones que generaban fricción o mediaciones al ejercicio del poder por su carácter contestatario, crítico o solidario, para reemplazarlas por una relación unidireccional con el poder. “La ruptura de las *relaciones de reciprocidad* entre los seres humanos (...) constituye el objetivo central de esta modalidad genocida” (Feierstein 2007, 104). Los genocidas argentinos lo tuvieron claro desde un principio cuando denominaron sus actividades como “Proceso de Reorganización Nacional” y declararon que se proponían una “refundación del Estado sobre nuevas bases”. Una condición de esa refundación era extirpar “la parte del cuerpo social” que se hallaba enferma.

Feierstein establece una periodicidad del accionar genocida. En primer lugar, la construcción de una otredad negativa (el *delincuente subversivo* en el caso argentino), después, las etapas de hostigamiento del grupo social identificado como tal, su aislamiento y su debilitamiento sistemático como pasos que preceden y preparan el aniquilamiento material. Y finalmente, como una etapa fundamental para que el proceso sea exitoso, la realización simbólica de las prácticas sociales genocidas que aparece con toda su fuerza en los modelos narrativos propuestos para recordar la experiencia genocida (Feierstein 2007, 393).

Las prácticas sociales genocidas no terminan con su realización material (es decir, el aniquilamiento de una serie de fracciones sociales vistas como amenazantes y construidas como “otredad negativa”), sino que se realizan en el ámbito simbólico e ideológico, en los modos de representar y narrar dicha experiencia traumática (Feierstein 2007, 237).

Las estrategias narrativas no consisten en la burda negación de todo, sino en una operación

compleja de trastocamiento del sentido, la lógica y la intencionalidad atribuidos al aniquilamiento. Esta operación pasaba en primer lugar por la negación de la identidad de las víctimas al describirlas en su mayoría como víctimas *inocentes* de un accionar de genocidas locos, perversos y demoníacos. Esta apelación a la categoría metafísica de “mal absoluto” aleja la experiencia de la cotidianidad y conduce al escepticismo como práctica política hegemónica: “mejor no te metas”, “puedes salir mal parado”, “vas a llevar a los demás a un callejón sin salida”, “no provoques a los militares”. Se genera de ese modo un cuerpo social que es incapaz de concebir la funcionalidad del genocidio para el Estado nación y la memoria se reduce a la morbosa recreación reiterativa del horror.

Se va construyendo así una red inarticulada, inorgánica y heterogénea de procesos simbólicos y discursivos que, como actúa en forma difusa y poco intencional, delinea los contornos dentro de los cuales el genocidio puede ser pensado. Manipulación del recuerdo que margina, lenta pero inexorablemente, la posibilidad de reconstitución de la historia y que opera instalando los cimientos del edificio válido de reconstrucción, los límites impuestos al historiador, pero también al vagabundo o al poeta, para desplazarse por la comprensión de la problemática. Muros sacralizados de contención de decible y lo indecible, inclusive algunas veces aderezados con la pátina de la ‘verdad académica’ (Feierstein 2007, 247).

Las Fuerzas Armadas ecuatorianas colaboraron con la Operación Cóndor, participaron en la articulación de las políticas represivas que organizaba el mando militar estadounidense durante los años 70 y 80 a través de las Conferencias de los Ejércitos Latinoamericanos e implementaron políticas represivas anticomunistas cuando fue necesario. El “carácter benigno” de estas políticas represivas quizás ha eximido a sus oficiales hasta ahora de comparecer a una corte de justicia penal, pero no debería impedirnos examinar los efectos que tuvieron al interior del Ecuador y en los demás países de América Latina con cuyas fuerzas represivas colaboraron. De hecho, es posible que no hayan comparecido a ninguna corte de justicia penal porque a la sociedad ecuatoriana no le han parecido punibles los “excesos” cometidos durante la represión precisamente como consecuencia de la realización simbólica de las prácticas genocidas de las que tomaron parte (forzando a la víctimas al silencio ante la falta de legitimidad de su demanda de justicia).

¿Podemos denominar la implementación de las políticas represivas de los militares ecuatorianos a partir de 1959 como una combinación de prácticas sociales genocidas del tipo colonizador y reorganizador a la vez? Inscritas en la doctrina de la Seguridad Nacional y autodesignadas al amparo de esa doctrina como garantes de los *objetivos nacionales* que

estructurarían al Estado nación y lo encaminarían hacia el desarrollo y el progreso, el papel de las fuerzas represivas ecuatorianas en la implementación de la violencia de Estado y la imposición de la disciplina social no ha cesado hasta hoy. Si bien la “parálisis del sector guerrillero de izquierda” no condujo al aniquilamiento de los “delincuentes subversivos” sino tardíamente entre 1984 y 1988, se podría trazar una cronología de la violencia colonialista sobre la población indígena y sobre sus prácticas sociales y económicas comunitarias. ¿Tuvo un carácter genocida la proletarianización de los indígenas por medio de la expropiación de sus territorios en beneficio de la expansión de la frontera agrícola y de la explotación petrolera? Si bien ha sido un fenómeno contradictorio y discontinuo, quizás sea hora de aventurar una hipótesis de ese tipo de cara a la renovada expansión del extractivismo en los territorios indígenas que se anuncia hoy y al renovado racismo que la justifica.

1.4. Verdad oficial y archivos

Tenemos que considerar que toda la literatura sobre la Guerra Fría y el genocidio latinoamericano ha debido vencer el obstáculo de la invisibilidad y el ocultamiento. El caso de la Operación Cóndor es significativo: a pesar de que se sospechaba desde hacía mucho tiempo su existencia, los documentos que la probaron solo comenzaron a aparecer con el descubrimiento del “Archivo del Terror” en Asunción en 1992, y aún así, las pruebas de este archivo son objeto de análisis contradictorios, algunos de los cuales cuestionan su carácter definitorio (McSherry 1999, 144). En el caso ecuatoriano esta invisibilización se vio acrecentada con el retorno democrático, cuando los militares pasaron a ocupar un difuso segundo plano en la política nacional y configuraron las cuotas de autonomía que hemos mencionado anteriormente. Nadie habla de ellos, ni los diarios, ni los líderes políticos, ni ellos mismos: la apariencia de su participación política se limita a eso que los líderes sindicales y sociales de la época llamaban “los rezagos de la dictadura”, es decir, la reproducción de su política por parte de los gobiernos democráticos civiles. El disciplinado ejercicio de la discreción y el espíritu de cuerpo les habría permitido una participación furtiva y silenciosa que no deja huellas. ¿Cómo hacer una historia sin pruebas y sin documentos? ¿cómo representar un discurso que nadie enuncia?, y en el caso de que estos documentos o testimonios fueran aislados, desgarrados, silenciosos o desenfocados, ¿cómo encontrarlos, como abordarlos? ¿La verdad histórica está en los documentos o en el sentido narrativo?

Todos los relatos que proponen el asesinato de Roldós enfrentan este problema: articulan los hechos de tal manera que en ellos la desaparición de Roldós se vuelve necesaria, pero en

última instancia no pueden exhibir una sola prueba del crimen que pueda insertarse legítimamente como documento en la narración histórica. Se presentan como enunciación de la duda. Enunciar la muerte de Roldós como un accidente y la transición democrática como un proceso que ocurrió al margen del conflicto regional de la Guerra Fría evidencia que las pruebas que proporcionan los archivos son las que en última instancia autorizan el sentido de la Historia. Al respecto es verdaderamente increíble que haya sido tomado en serio el informe de la Junta Investigadora de Accidentes de la Fuerza Aérea Ecuatoriana, documento que descarta el sabotaje como causa probable del estrellamiento del avión porque “implica para quien lo realiza la comisión de actos que habrían puesto en riesgo su vida”... es decir, que el sabotaje al avión era imposible porque habría sido un acto temerario. Este documento es, hasta hoy, el acta final que sentencia el carácter no criminal del hecho. Que un enunciado esencialmente absurdo como éste sirva hasta hoy para justificar la versión del accidente en lugar de suscitar la risa, es una elocuente prueba del principio arcóntico del archivo que veremos en el capítulo 2.

...

La representación audiovisual del período conduce al mismo ocultamiento. Hay que considerar en primer lugar el origen de los registros. En el Ecuador de 1980 sólo existían los noticieros de las tres principales cadenas privadas de televisión, las filmaciones del gobierno y los registros de la televisión extranjera.

Una anécdota encontrada en El Comercio de septiembre de 1975, días después del intento de golpe de Estado del General Raúl González Alvear, describe el ambiente en el que se producían las imágenes cinematográficas en la época. Una vez sofocada la rebelión, el ministro de gobierno de la dictadura mandó a llamar al cineasta Agustín Cuesta a su despacho. Cuesta era lo más parecido a lo que hoy conocemos como un “realizador independiente”, pues producía un noticiero cinematográfico que se difundía en las salas de cine de Quito. El ministro de gobierno se había enterado de que el cineasta había filmado la batalla campal del 1 de septiembre que dejó un saldo de doce muertos (conocido como el golpe de La Funeraria). Cuando Cuesta acudió al palacio de Gobierno se topó con que el general estaba decepcionado con su registro de los acontecimientos. Sin más trámite, el ministro mandó a la cárcel al cineasta bajo la acusación de “incumplimiento de contrato”, a pesar de que las imágenes habían sido filmadas por propia iniciativa de Cuesta ante la gravedad de los hechos. Pero el general de brigada Miguel Darío Ayala no lo entendía así: él

entendía que, aunque la filmación hubiese sido hecha en respuesta al instinto documental de Cuesta, las imágenes le pertenecían al gobierno en virtud de un tácito contrato de fidelidad¹³.

Es igualmente reveladora la anécdota que contó el cineasta Gabriel Tramontana sobre la filmación que hizo de la represión de los amotinamientos de junio de 1959 en Guayaquil que terminó en una masacre emprendida por las Fuerzas Armadas que dejó decenas de muertos. Tramontana también producía un noticiero cinematográfico y filmó los hechos porque le pareció coherente con su oficio de reportero. Sin embargo, cuando tuvo editada la bobina de seis minutos con las imágenes de la masacre, reparó en las consecuencias que le podría traer su divulgación y decidió someterlas a la consideración del presidente de la República, Camilo Ponce Enríquez. Las imágenes no se mostraron nunca, y lo más probable es que hayan sido destruidas, pues Ponce arrancó de Tramontana la promesa de ocultarlas. Para justificar su conducta, Tramontana dice que “recién comenzaba a hacer las cosas, y [el presidente] me ayudó mucho y sentó las bases del [desarrollo del] cine... como después también lo hizo el General Guillermo Rodríguez Lara”. Esas ayudas al cine permitieron a Tramontana importar mejores cámaras, mejores laboratorios, más tecnología para filmar lo que el poder le autorizase mirar.¹⁴ Se filmaba con el financiamiento de los gobiernos el testimonio del progreso material del país: nuevas fábricas, nuevos aeropuertos, nuevas carreteras, paradas militares, ceremonias cívicas.¹⁵ Por otro lado, esos materiales no tenían otro destino pues la difusión pública de la imagen en movimiento nunca estuvo ligada a la comunicación política de las masas, de los partidos o de la “opinión pública”. El poder abarcaba por completo la esfera pública y digería las imágenes para su propio beneficio. Los primeros cineastas independientes aparecen recién en 1980, pero pronto encontraron su viabilidad económica en la publicidad.

Por el lado de la televisión la historia es parecida, con el agravante del carácter efímero de sus imágenes pues las estaciones tienden a desecharlas debido al elevado costo de su preservación. En el archivo de ECUAVISA, probablemente el más grande y mejor organizado de los archivos de televisión del país, encontramos que de cada año de la década de los setenta

¹³ La nota de El Comercio no da más detalles para entender el incidente. Es posible que el cineasta contara con el auspicio del gobierno para producir su noticiero, de ahí la inconformidad del general Ayala que trataba al cineasta como a su subalterno.

¹⁴ Tramontana relata este hecho en la entrevista que consta en el epílogo del filme “La muerte de Jaime Roldós”.

¹⁵ El archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador evidencia esta mirada. Los documentales “institucionales” contemporáneos continúan esa tradición que ha cobrado dimensiones épicas en el gobierno de la Revolución Ciudadana.

se conservan en promedio 20 horas de imágenes. Además, la mayor parte de las imágenes existentes acusa ya un severo deterioro (la vida útil de las cintas magnéticas de video, en las que se grabaron las imágenes de televisión de los años 70 y 80, es de 30 años). Pero, a más de ser efímeros, los archivos de televisión acusan la misma limitante que señalamos para el cine: son imágenes de noticieros que reflejan la agenda del poder. Estas imágenes siguen la coyuntura y la cronología de la historia oficial y pasan por alto las tensiones que no se ofrecen a la vista. Son un retrato de la retórica circunstancial y de las disputas superficiales, filmado con la paleta de colores de la ideología dominante. Si uno repasa esas imágenes encuentra ratificados los tópicos que justifican el diagnóstico del discurso de la gobernabilidad: “recesión económica, pobreza creciente, incertidumbre política, corrupción e ‘ingobernabilidad’” (Andrade 2003). En tal sentido, la mirada de la televisión, incluso en la imaginaria representación del pluralismo que autorizó el retorno democrático, reproduce los valores impuestos por el discurso militar.

La ausencia de pruebas de que adolece el relato de la “conspiración” le impiden erigirse en discurso histórico pero sus dudas desarticuladas contribuyen a develar los quiebres de sentido del discurso oficial. ¿Dónde pueden descansar las pruebas de esas dudas? No es en otro lugar que en los mismos archivos documentales y audiovisuales en los que se basa el discurso histórico oficial donde descansan los otros sentidos posibles. La etnografía archivística en que se sustenta el filme documental “La muerte de Jaime Roldós” buscó subvertir esa lectura y, apoyándose en las huellas allí encontradas, volver aparente el conflicto soslayado.

Allí donde la historia nos habla de un diseño institucional equivocado, la memoria encuentra crímenes impunes. Si para la historia el presidente Hurtado “dio mayor organización, coherencia y homogeneidad al gobierno”, la memoria encuentra gestos, recuerda tensiones, identifica decisiones de política exterior que trastocaban el ajedrez geopolítico. Y sin embargo, nada de lo rememorado constituye la causa verificada de nada. Lo rememorado inquieta, apela y perturba, como un síntoma.

La historia no es sólo una ciencia, es igualmente una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha “constatado”, la rememoración lo puede modificar. La rememoración puede transformar lo que está inacabado (la felicidad) en algo concluido, y lo que ha concluido (el sufrimiento) en algo inacabado. Es teología; pero la rememoración es una experiencia que nos impide concebir la historia de modo ateológico, incluso si no tenemos derecho, sin embargo, de intentar escribirla con conceptos inmediatamente teológicos. (Benjamin 1991, 427)

Capítulo 2

El Archivo y la escritura histórica

El problema que aborda este trabajo gira en torno al concepto de archivo. La intersección de diferentes historias, el ocultamiento de unas y el privilegio por parte de la Historia oficial de otras a pesar del carácter deleznable de los documentos fundacionales de su verdad, nos conducen a preguntarnos por las fuentes disponibles a los historiadores y también por el trabajo de escritura que esas fuentes autorizan. ¿Qué es el archivo?, ¿el edificio que conserva los documentos, su estructura de clasificación o el contenido depositado en ellos? ¿Cómo acceden los historiadores a los documentos?, ¿qué leyes determinan la legitimidad de unos y la ilegitimidad de otros?, ¿cómo acceder y de qué manera representar esos documentos ilegítimos, silenciados? ¿Cómo ciertas voces archivadas testimonian *a pesar del* archivo?

Comenzaré explorando el concepto de archivo en Jacques Derrida y Michel Foucault. Derrida se refiere al carácter hegemónico de esta estructura que entra en tensión con el concepto de memoria, con la idea freudiana del miedo a la muerte y de la represión. Además, nos da elementos para analizar el papel del archivista como expresión de la instrumentalidad del poder, que selecciona lo que se guarda y lo que se olvida u omite. Foucault se refiere al archivo como una ley, una estructura estructurante que determina y autoriza la función enunciativa. En oposición al concepto de archivo de Foucault, Giorgio Agamben propone la categoría de testimonio como una que permite absolver el lugar del sujeto en la semántica de la enunciación, especialmente cuando la experiencia vivida está por fuera del archivo, en un nivel de lo indecible de una lengua.

Después analizo el concepto de historia de Walter Benjamin y su propuesta de leerla a contrapelo como una estrategia para sortear la hegemonía del archivo. Pongo en relación la concepción del Tiempo histórico de Benjamin, considerado como una secuencia heterogénea de instantes que condensan la significación de una época, con las tesis de Jacques Rancière sobre el reparto de la sensibilidad artística entre los campos de la historia, de la política y del arte. Esta intersección de memoria y arte, de memoria y política, de arte y política, como fundamento de una escritura histórica que tensiona las fronteras entre ficción y documental, entre verdad y ficción, y entre arte y política. Esta reflexión me lleva a examinar el lenguaje audiovisual y en particular del cine documental como posibilidad expresiva de una lectura de

la historia que cuestione la verdad oficial y proponga nuevas posibilidades de interpretación de un acontecimiento o de una época.

2.1. La autoridad del Archivo

La fuente de legitimidad del discurso histórico es el archivo mismo. El archivo no es solamente el lugar donde reposan los documentos que utilizan los historiadores. El archivo es una estructura que determina las condiciones de interpretación de los documentos que atesora. Para Derrida, tomando como referencia la teoría psicoanalítica, el archivo nos remite en primer lugar a *arché*, el concepto aristotélico que define el comienzo y el principio rector del universo, y en seguida a los términos derivados *arkheion* y *arconte*. *Arkheion* es el repositorio de los documentos públicos y *arconte* el término que designa al magistrado que los protege y que allí se domicilia. La articulación de ese lugar, de la sustancia allí depositada y de la autoridad que lo vigila y administra, es lo que define al archivo como una estructura de poder. La rememoración de lo archivado no es nunca, por tanto, un acto intuitivo que permitiría resucitar la originalidad de un acontecimiento de modo “vivo, inocente o neutro”, pues para acceder al archivo hay que pasar por el *arconte*, que tiene el poder de guardar, unificar, identificar y clasificar las sustancias contenidas en el archivo. Sin embargo, el *arconte* no puede tampoco acceder a la “verdad” original, sino que siempre procede por medio de una reconstitución. Esto es lo que Derrida denomina el “principio arcóntico del archivo”, el ejercicio del poder de reconstitución de lo archivado. Es este principio, que es a la vez un principio “paternal y patriarcal”, el que la teoría psicoanalítica busca deconstruir y desplazar. El parricidio reprimido, matar al *arconte*-padre-ley, corresponde con la “pulsión de archivo”, el deseo de revivir el acontecimiento original del que lo archivado da testimonio, que entra en tensión con la “pulsión de muerte” que subyace tras la tendencia a la desaparición de todo vestigio. El archivo está constantemente en tensión en tanto es un repositorio, un suplemento de la experiencia, que tiende a desaparecer, y el sujeto freudiano busca interpretarlo para salvarlo, es decir, para volver a archivarlo. De modo que el archivo está orientado al pasado, al origen, a la revelación, en donde encuentra un vértice teológico, un pasado que está amenazado de olvido y de muerte, y al mismo tiempo lo está hacia el futuro, donde tiene su única abertura: en el porvenir de su repetición –en el sentido freudiano– e interpretación.

Incorporándose el saber que se desarrolla respecto a él, el archivo aumenta, engrosa, gana en *auctoritas*. Pero pierde al mismo tiempo la autoridad absoluta y meta-textual a la que podría aspirar. Nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por

lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir. (Derrida 1987, 75)

La apertura al futuro es una apertura a la política pues la disputa de la autoridad del arconte está presente en todo ejercicio de rememoración: toda rememoración reclama para sí la autoridad y el poder de interpretar.

[L]a cuestión de una política del archivo nos orienta aquí permanentemente (...). Jamás se determinará esta cuestión como una cuestión política más entre otras. Ella atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica*. No hay poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. (Derrida 1987, 12).

El principio arcóntico entraña necesariamente la violencia porque invoca un deseo de “reunión totalizante”: “el reunirse consigo mismo de lo Uno nunca sucede sin violencia, ni la autoafirmación de lo Único, la ley de lo arcóntico, la ley de *consignación* que ordena el archivo. La consignación va siempre acompañada de esta presión excesiva (impresión, supresión, represión) de la cual la represión (*Verdrângung* o *Urverdrângung*) y la supresión (*Unterdrückung*) son cuando menos figuras suyas” (Derrida: , p. 85). La invisibilidad del campo militar latinoamericano, el secreto de sus archivos, que de cuando en cuando sacude la desclasificación de los archivos imperiales de los Estados Unidos, es una cuestión que ha sido escasamente abordada teórica y políticamente. Hay una relación entre el hecho incuestionable de que la democracia latinoamericana se construyó sobre ese principio arcóntico, de supresión y de olvido, y el malestar contemporáneo, que rebasa la preocupación institucional (la *governabilidad* como problema) y alcanza la constitución ética de los sujetos políticos¹⁶.

“Una ciencia del archivo –dice Derrida– debe incluir la teoría de esa institucionalización, es decir, de la ley que comienza por inscribirse en ella y, a la vez, del derecho que la autoriza. Ese derecho establece o supone un haz de límites que tienen una historia, una historia deconstruible” (Derrida 1987, 12). La deconstrucción de los límites del archivo “*declarados infranqueables*” constituiría la preocupación de todo emprendimiento interpretativo.

¹⁶ La Internet ha convertido al archivo en un tema central. La reivindicación de la filtración de los archivos gubernamentales, la “fiebre de archivo” de las agencias de espionaje, el debate en torno a la propiedad intelectual y el derecho de reproducción, la censura en nombre de la “correcta” interpretación de la actualidad, la invocación al respeto a la privacidad de celebridades y políticos que no quieren pagar el precio de la denostación potencial o del escrutinio que acarrea la exposición pública de su imagen, son fuerzas renovadoras y conservadoras que tensionan este campo. Todos quieren controlar un archivo que se disemina y acrecienta exponencialmente. Dice Derrida: “todo archivo es a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional.”

...

La noción de archivo que propone Michel Foucault nos permite ampliar nuestra reflexión. Foucault subraya también el carácter hegemónico del archivo al definirlo como el sistema general de formación y de transformación de los enunciados. La apuesta metodológica de Foucault es identificar en el archivo el lugar de *desubjetivación* de los discursos, la positividad en la que se transparentan las tensiones de fuerza que los determinan por sobre cualquier condicionante subjetivo del pensamiento.

Entre el archivo y el discurso se sitúa la función enunciativa que “pone en relación a esas unidades [los conjuntos de signos] con un campo de objetos” según la reglas que gobiernan su construcción, sucesión y permutación. Esta función enunciativa no es ni una forma ideal que se actualiza, ni un acontecimiento específico: es un espacio de tensión, una fuerza dinámica que “circula, sirve, se sustrae, permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas, se convierte en un tema de apropiación y de rivalidad” (Foucault 2006, 176-177). El análisis discursivo comporta en primera instancia, por tanto, la descripción de los enunciados, en tanto ellos encarnan las tensiones de fuerza vigentes en el momento en que se convierten en acontecimiento y cosa.

El enunciado es un hecho dado, una sustancia objetiva para cuyo análisis no es necesario invocar los fantasmas que la anteceden o los espectros que proyecta. El enunciado se presenta como una identidad objetiva que no requiere interpretación sino solo una descripción pues es “a la vez visible y no oculto”:

El análisis enunciativo es pues un análisis histórico, pero que se desarrolla fuera de toda interpretación: a las cosas dichas, no les pregunta lo que ocultan, lo que se había dicho en ellas y a pesar de ellas, lo no dicho que cubren, el bullir de pensamientos, de imágenes o de fantasmas que las habitan, sino, por el contrario, sobre qué modo existen, lo que es para ellas haber sido manifestadas, haber dejado rastros y quizás permanecer ahí, para una reutilización eventual; lo que es para ellas haber aparecido, y ninguna otra en su lugar. Desde este punto de vista, no se reconoce enunciado latente; porque aquello a lo que nos dirigimos es a lo manifiesto del lenguaje efectivo. (Foucault 2006, 184)

La condición de realidad de los enunciados es lo que Foucault denomina el *a priori histórico*: una ley que establece sus condiciones de emergencia y los principios según los cuales subsisten, se transforman y desaparecen. Es decir, la historia que los antecede y que forma

parte de ellos a la par que la verdad o el sentido que proclaman. “Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo*”. El archivo sería, de una parte, el sistema que hace posible el enunciado-acontecimiento (con sus condiciones y su dominio de aparición) y, de otra, el sistema de funcionamiento que define el modo de actualidad del enunciado-cosa (comportando su posibilidad y su campo de utilización): “El archivo es (...) la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault 2006, 219). Cuando hablamos, hablamos desde el archivo, cuando analizamos lo hacemos desde el archivo mismo. Por fuera de la función enunciativa –que establece la historicidad del discurso– solo existe el silencio. El método arqueológico busca entender esa estructura que sostiene y mantiene a los enunciados. Aunque no lo dicen todo, los enunciados no ocultan nada porque el archivo es “a la vez no visible y no oculto”. La arqueología designa “una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia: de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo del que depende. La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo” (Foucault 2006, 223).

El esquema foucaultiano nos lleva a considerar los discursos como pertenecientes a una estructura hegemónica y a la función enunciativa como una acción que se ejerce siempre con las herramientas y bajo las reglas establecidas por ese poder estructurante. Por eso Foucault dice más adelante que el lugar del archivo es el margen del lenguaje, al borde, donde las cosas que dice el sujeto no son más las cosas que dice: no hay enunciados libres, o neutros, que surgirían del pensamiento o de una lectura del pasado sin más. “Su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas (...) nos desune de nuestras continuidades”. El discurso produce, pues, un orden, y tiene un carácter performativo al constituirse en una práctica y generar realidad. Al considerarlo como positividad, desubjetivado, el discurso no es ni represivo ni libertario, sino que sistematiza y orienta hacia un fin: la reproducción de la estructura de poder, un esquema de la memoria y del olvido, de lo recordable y de lo olvidable. El discurso desubjetivado por excelencia sería la ley, puro enunciado que dispone la perpetua repetición del sistema de signos del archivo.

Al comentar la teoría de los enunciados de Foucault, Giorgio Agamben pregunta por el lugar del sujeto en ella. La desubjetivación, entendida como la destrucción de la noción de autor, como la pura transparencia del “murmullo” de los discursos cuyo autor está borrado y

despsicologizado, tiene una implicación ética para Agamben.

Se puede decir (...) que la metasemántica de los discursos disciplinarios ha terminado por ocultar la semántica de la enunciación que la había hecho posible; que la constitución del sistema de enunciados en una positividad y en un a priori histórico ha hecho que se olvide la función del sujeto que era su presupuesto indispensable. De esta forma, la justa preocupación por descartar el falso problema “¿quién habla?”, ha impedido formular la pregunta – completamente diversa e inevitable: (...) ¿qué significa ser sujeto de una desubjetivación? ¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia disolución? (Agamben 2010, 148-149)

En oposición a la categoría del *archivo* de Foucault, Agamben propone pensar en el *testimonio* como la categoría que define ese lugar del sujeto. Para hacerlo desplaza el lugar del análisis hacia la lengua, como espacio de tensión entre un afuera y un adentro que se expresa en la figura de lo “decible y lo no decible”, “o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” y ya no entre “lo dicho y lo no dicho” como tensión propia del archivo:

Mientras la constitución del archivo suponía dejar al margen al sujeto, reducido a una simple función o a una posibilidad vacía, y su desaparición en el rumor anónimo de los enunciados, la cuestión decisiva en el testimonio es el puesto vacío del sujeto. (Agamben 2010, 152)

El sujeto que está en capacidad de enunciar, de tomar la palabra, puede hacerlo para reproducir lo archivado, la tensión de la función enunciativa en este caso está entre lo dicho y lo no dicho. Pero cuando se trata de dar cuenta de una experiencia que está por fuera del archivo porque *no puede ser dicha* nos encontramos en una tensión inherente a la lengua misma, a la posibilidad de ser un sujeto *hablante*. El testimonio enuncia algo que está por fuera del discurso, por fuera del archivo y por lo tanto por fuera de la ley. El testimonio da cuenta de una escisión de la persona entre el viviente y el hablante, entre el *poder* y el *no poder hacer uso de la lengua* para dar cuenta de una experiencia. Agamben retoma la noción de *biopoder* de Foucault para señalar cómo su ambición suprema es precisamente esta desubjetivación: “La ambición suprema del biopoder es producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente y del hablante, de la *zôé* y el *bíos*, del no-hombre y del hombre, la supervivencia.” Una supervivencia privada de su capacidad de testimoniar, “una suerte de sustancia biopolítica absoluta que, en su aislamiento, permite la asignación de cualquier identidad demográfica, étnica, nacional o política” (Agamben 2010, 163).

Si una experiencia no puede ser testimoniada y, por tanto, archivada, esa experiencia queda en el silencio, en el secreto. El ejemplo del que parte Agamben es el terror de los campos de concentración, de la máquina de exterminio, que fue concebida para quedar por fuera del archivo al ser, precisamente, una estructura de aniquilamiento, pero esta figura se repite en todas las experiencias de terror y barbarie. De allí deriva Agamben la figura del *testigo* o *sujeto ético*, aquel que presta su habla para testimoniar de lo indecible, para testimoniar de una desubjetivación.

La autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir, o sea, en su ser sujeto. El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquel sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo. (Agamben 2010, 165). (La cursiva está en el texto original).

Tenemos entonces que existe una función enunciativa que se autoriza desde el interior del archivo, una tensión que rige lo que se puede decir a partir de los conjuntos de signos que conforman el a priori histórico de cada enunciado, y por otro lado tenemos una enunciación que se juega en la experiencia de desubjetivación que aniquila la posibilidad de decir. Ese ámbito de las experiencias no enunciables, no decibles, ocupa la sombra del archivo, su margen, su *resto*, probablemente más extenso que él mismo.

2.2. Cepillar a contrapelo la historia

La perspectiva que ofrece Walter Benjamín en sus tesis *Sobre el concepto de historia* es apropiada para abordar los archivos y proponer una relectura del tema que me ocupa. Las tesis de Benjamin oponen dos maneras de concebir la historia y de escribirla. Por un lado está aquella representada por la idea de la historia universal, como la ambición de un relato totalizante del progreso civilizatorio de la humanidad. Benjamin se vale de una metáfora para describir esta idea: la historia universal no es otra cosa que la tradición transmitida por los vencedores, de generación en generación, que celebran en un cortejo triunfal su botín, llamado “patrimonio cultural de la humanidad” y que escriben la historia para explicar su victoria como necesaria. Ese cortejo pasa por encima de quienes yacen en el suelo y de cuya “servidumbre oscura” el botín es el fruto. “Todo esto –dice Benjamin– no testimonia de la cultura sin testimoniar, al mismo tiempo, de la barbarie.” El historiador materialista debe apartarse de esa concepción de la historia y está llamado a cepillar a contrapelo el “demasiado brillante pelaje de la historia” en el cual la barbarie está oculta (Benjamin 1991, 436).

El método de la historia universal, dice Benjamin, busca rellenar con la “innumerable multitud de cosas acaecidas” el recipiente vacío del tiempo homogéneo. El historiador materialista, en cambio, busca el Tiempo histórico en la noción de mónada: en instantes o acontecimientos que condensan el tiempo más amplio de una vida individual o de una época. Benjamín describe el apareamiento de esa mónada con la figura de una repentina detención en el movimiento del pensamiento –“una constelación sobrecargada de tensiones”– que se ve estremecida por un estallido que la organiza de improviso en una nueva imagen. Para acceder a esta mónada el historiador debe hacer estallar la continuidad histórica y atender a estas condensaciones que permiten la “liberación del pasado oprimido”.

Articular históricamente el pasado significa: discernir lo que, en ese mismo pasado, bajo la constelación de un solo y mismo instante, lo reúne. Es en el instante histórico, y únicamente en él, que solamente es posible el conocimiento histórico. Pero este conocimiento en el instante histórico es siempre nada más que el conocimiento de un instante. Al acumularse en la forma de un instante –de una imagen dialéctica–, el pasado viene entonces a enriquecer la memoria involuntaria de la humanidad. (Benjamin 1991, 444)

Ese pasado se encuentra reprimido, no ha sido narrado aún. La búsqueda que debe emprender el historiador, ese cepillado a contrapelo, no puede fiarse de las fuentes habituales del historicismo que ha construido la imagen del progreso. El historiador teje arbitrariamente la secuencia causal de los acontecimientos y en el hilo de ese tejido deja numerosas mechas sin sentido. La búsqueda del historiador materialista debe detenerse en esos hilos discontinuos que no abonan al progreso. “El artesano del conocimiento histórico es, con exclusión de cualquier otro, la clase oprimida que lucha”:¹⁷ es la experiencia de la lucha social la única fuente legítima del conocimiento histórico y el sujeto que lucha –en el presente– es el único artesano de ese conocimiento. Estos artesanos de la historia alimentan su fuerza y su disposición al sacrificio con “la imagen de los ancestros encadenados, no [con] la de una posteridad liberada.” No es la promesa de un futuro redentor lo que nutre la lucha presente, sino el examen de la lucha de las generaciones pasadas.

El método que sugiere Benjamin implica por tanto que el historiador sitúe ese presente de lucha como el lugar de su pensamiento. Es el presente el factor que opera el apareamiento de la mónada, el que cumple el papel de anunciación mesiánica que detiene el pensamiento y produce la nueva constelación interpretativa. De ahí la afirmación de que la “imagen auténtica

¹⁷ Utilizo la versión francesa del mismo Benjamin. La traducción es mía.

del pasado no aparece más que en un relámpago” que solo puede ser reconocido por el peligro del presente. No es una imagen inmóvil, sino una imagen dialéctica, cuya fulguración apunta al presente y conecta dos tiempos desiguales en una continuidad temporal heterogénea.

Si el procedimiento de Benjamin se puede asociar a cierto pesimismo, al asumir como lugar de enunciación un presente señalado por el peligro y heredero de la derrota, el mismo autor llama a organizar ese pesimismo en torno a un “espacio de imágenes”:

Organizar el pesimismo significa... en el espacio de la conducta política... descubrir un espacio de imágenes. Pero este espacio de imágenes, no es de modo contemplativo que lo podemos medir. Este espacio de imágenes (*Bildraum*) que buscamos... es el mundo de una actualidad integral y, por todos lados, abierta (*di Welt allseitiger un integraler Aktualität*).

La Redención es el límite del progreso.

El mundo mesiánico es el mundo de la actualidad integral y, de todos lados, abierta. Sólo en él es posible la historia universal. Pero no se trata de una historia escrita, más bien una historia conquistada como una fiesta. Esta fiesta está libre de toda solemnidad. Ningún canto la acompaña. Su lengua es la prosa liberada que rompió las cadenas de la escritura. (Benjamin 1991, 447)

Podemos entender la actualidad integral como un tiempo abierto a la transformación, en el cual la ficción del progreso encuentra su límite. La tarea de escribir la historia se puede leer entonces como un “hacer la historia”: la liberación de la escritura y de la prosa está relacionada con la puesta en evidencia de que la narrativa del progreso es una ficción. Al analizar este pasaje de Benjamin, Georges Didi-Huberman propone pensar en la actualidad desde la que enunciamos como una temporalidad impura:

Esta proposición concierne la *temporalidad impura* de nuestra vida histórica, que no implica ni una destrucción consumada ni el inicio de una redención. Es en este sentido que debemos comprender la supervivencia de las imágenes, su inmanencia fundamental: ni su nada, ni su plenitud, ni su origen anterior a toda memoria, ni su horizonte posterior a toda catástrofe. Sino su recurso mismo, su *recurso de deseo* y de experiencia en la encrucijada de nuestras decisiones más inmediatas, de nuestra vida más cotidiana. (Didi-Huberman 2009, 110)

La temporalidad abierta a la transformación, sin embargo, no es la misma que la temporalidad que guía la acción política. La temporalidad impura, heterogénea, la que surge del barrido a contrapelo y propone un tiempo “de la interrupción y la ruptura”, difiere de la temporalidad

de la vanguardia política que tiene una vocación constructiva, de aceleración de la historia y en última instancia del progreso mismo. (Buck-Morss 2004, citada en Longoni 2014). Quizás por esto, Benjamin compara al historiador que sigue el método de la historia universal con un novelista que apela a la “recordación eternizante” y al historiador materialista con el narrador que hereda del cuento popular, de las voces anónimas que conjugan las imágenes de los viajeros y las leyendas de la memoria popular: el método del historiador materialista debe excavar en los márgenes de los archivos totalizantes de donde surge el relato historicista, pero en ese camino no debe aspirar a construir una nueva totalidad. Lo suyo es prolongar en cierto sentido la oralidad, sostener el habla como experiencia de relación y tensión con la realidad (Benjamin 1991, 284).

El análisis de Jacques Rancière sobre la poética clásica y la poética romántica contribuye a esclarecer la propuesta metodológica de Benjamin. Para Rancière existen dos grandes poéticas que se pueden subdividir y entrecruzar: por un lado, la poética clásica, aristotélica, que es una poética de la acción y de la representación. La poética aristotélica consiste en una puesta en escena de actores que representan un encadenamiento causal de acciones “según la necesidad de la verosimilitud”. Frente a esa poética la época romántica opuso una poética de los signos: lo que forma la historia es el poder de significación variable de los signos y de los conjuntos de signos que forman el tejido de la obra. “Trátase, primero, de la potencia de expresión por la cual una frase, una imagen, un episodio, una impresión se aíslan para representar, por sí solas, la potencia de sentido –o de sin sentido– de un todo.” Y luego la potencia de correspondencia por la cual signos de regímenes diferentes entran en resonancia o disonancia. “Esta poética romántica se desdobra en dos polos: afirma la potencia de enunciación inherente a todas las cosas mudas, pero también, el poder infinito del poema para multiplicarse, para multiplicar sus modos de enunciación y sus niveles de significación” (Rancière 2013, 162).

Si por un lado la construcción narrativa basada en el agenciamiento de acciones causales configura la noción de progreso como el desenlace de una tensión dramática, como un encadenamiento que lo anticipa, como una expectativa ficticia, al trastocar la linealidad del relato y romper la expectativa de esa redención, la poética romántica libera la potencia expresiva de los signos y hace posible un nuevo sentido y una nueva sensibilidad.

La poética clásica construyó una intriga cuyo valor de verdad depende de un sistema de conveniencias y de verosimilitud que a su vez supone la objetivación del espacio- tiempo de la

ficción: el deber de coincidencia entre el libro y el mundo. (Rancière 2013, 163)

La poética romántica, entonces, complejiza el nivel de verdad de la obra: la correspondencia con la realidad, con la verdad, ya no deriva de esta objetivación, sino de la posibilidad de aprehender una experiencia.

2.3. Revolución estética y escritura de la historia

La irrupción de las vidas anónimas como sujeto histórico, tema literario y forma discursiva es un fenómeno que trastocó los campos del arte y de la política. Esta revolución estética fue el aporte la novela realista del siglo XIX y destruyó todas las jerarquías de la representación. Lo que se puso en cuestión, sostiene Rancière, es la frontera que separaba la *razón de los hechos* de la *razón de las ficciones*, junto con el nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica. Con la estética romántica el lenguaje se sumerge en la realidad del mundo histórico, en los rasgos que lo vuelven sensible. Surge un “paisaje de signos” que antes era invisible, las acciones oscuras y los objetos corrientes pueden cobrar sentido a través de esta nueva poética que los organiza sin necesidad de encadenarlos en un ordenamiento causal y verosímil. La construcción ficcional contagia toda escritura y renueva también a la historia de los historiadores. Se produce entonces “un régimen de indistinción tendencial entre la razón de las ordenaciones descriptivas y narrativas de la ficción y las correspondientes a la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social.” Es Balzac, dice Rancière a manera de ejemplo, quien propone esta nueva racionalidad “de lo trivial y lo oscuro” que se convertirá en la nueva racionalidad de la historia. La historia erudita no es ajena a esta revolución, pero se cuida de delimitar su campo con respecto a la ficción literaria. Los signos de las vidas anónimas, de los acontecimientos oscuros, pasan a la escritura histórica traducidos en categorías positivistas y su potencia expresiva queda relegada al arte y a la subjetividad. Pero esta delimitación ocurre en un campo de tensión, es una disputa estética en torno al *reparto de lo sensible*: la estética es el campo donde se define “el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia”. Si lo real –y por lo tanto la memoria– debe ser ficcionado para ser pensado, la delimitación aristotélica de los campos de la poesía y de la historia se trastoca: ahora el testimonio y la ficción corresponden a un mismo régimen de sentido (Rancière 2009, 10).

De este modo se encuentra revocada la línea de reparto aristotélica entre dos “historias” –la de los historiadores y la de los poetas–, la cual no separaba solamente la realidad y la ficción, sino también la sucesión empírica y la necesidad construida. Aristóteles fundaba la

superioridad de la poesía, la cual cuenta “lo que podría pasar” según la necesidad y la verosimilitud del agenciamiento de acciones poéticas, sobre la historia, concebida como sucesión empírica de acontecimientos, de “lo que pasó”. La revolución estética trastorna las cosas: el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido (Rancière 2009, 47).

No se trata de decir que toda historia es una ficción, sino de entender que la relación con lo real, con los acontecimientos y la memoria es, tanto en el arte como en la escritura histórica, una construcción y un agenciamiento de acciones y de signos. La deslegitimación de la idea del progreso que hace Benjamin es política porque busca desmontar una artificialidad que nos obligaba a separar los campos de la realidad política de los de la realidad mimética de las artes, como si se tratase de dos mundos opuestos. Con la revolución estética se produce una “democratización” de los hechos y de los signos: las jerarquías se trastocan y también el positivismo que proclama la posibilidad de aislar su verdad definitiva. Lo corriente se hace bello, dice Rancière, como rastro de lo verdadero, pero a condición de que lo despojemos de su evidencia y lo convirtamos en jeroglífico. Así como Marx necesita mirar en la mercancía su fantasma para explicar la operación ideológica que oculta la explotación, la poética romántica busca la dimensión fantasmagórica de esos rastros de lo real para iluminar las sombras de la memoria. Este método nos autoriza entonces a mirar los acontecimientos históricos y sus huellas imaginarias –fotografías, video, películas, recuerdos y testimonios– por fuera de la jerarquía que les impuso la interpretación positivista de la historia erudita.

La memoria (...) es una obra de ficción porque se construye como relación entre datos, entre testimonios de hechos y vestigios de acciones: el arreglo de acciones que Aristóteles llama en *muthos*, la trama, la intriga, la fábula de la ficción. Desde esta perspectiva, la ficción que obedece a esta poética no se opone a la realidad. “La ficción es la movilización de los recursos del arte para construir un ‘sistema’ de acciones representadas, de formas agregadas, de signos que se responden” (Rancière 2013, 160).

Capítulo 3

El documental latinoamericano: vigencia de un arte político

En este capítulo presentaré algunas referencias tomadas del contexto del documental latinoamericano contemporáneo en el que se inserta la película *La muerte de Jaime Roldós*. Al final se discute la capacidad del cine documental para representar una memoria inasible, hacer posible el testimonio y resignificar las imágenes de archivo como herramienta expresiva de esta enunciación.

3.1. De la cámara-fusil a la cámara-memoria

Jorge Ruffinelli ha señalado el quiebre que se produce en el estilo, los temas y los objetivos que se proponen los documentalistas latinoamericanos en la década de los 90. Este giro tiene una relación directa con la transformación del contexto político durante la transición democrática que se dio en esos años. El documental de los años 60, 70 y 80 fue un documental político que respondía tanto a la renovación y la radicalización estética, ideológica y militante que se vivió en occidente, como a la agitación revolucionaria del continente en particular. Ese documental se producía en el seno de las organizaciones sociales, en los grupos de agitación, partidos políticos o por la iniciativa de cineastas que consideraban al cine como una forma de militancia, para quienes *la cámara era un fusil* de la lucha social. *La hora de hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino (1968), de 280 minutos de duración, es quizás el filme emblemático de este período. Están allí presentes la exposición directa de la denuncia, el alegato revolucionario y el deseo de enunciar desde el colectivo, de subjetivar el cuerpo social de los oprimidos, de hablar en su nombre con la legitimidad que daba la lucha. El filme de Solanas y Getino lo presenta el colectivo *Grupo Cine Liberación* y lleva el subtítulo de “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”. Este subtítulo implica la renuncia a la posibilidad de ofrecer un relato totalizante y admite de entrada que se sitúa en un margen desde el cual solo cabe la fragmentación. Es un cine que no rehúye al panfleto, que se inscribe en su tradición, y que sin embargo no puede ser encasillado fácilmente en la retórica de la propaganda. Es una construcción discursiva que usa la visualidad como factor desequilibrante del orden establecido porque da a mirar la violencia que desde el centro totalizante de la dominación es imperceptible. El fusil agredía al poder porque lo desnudaba.

En los años noventa, como resultado de los procesos de transición hacia la democracia y de repliegue de la izquierda, y frente al estado en que quedaron las sociedades después de la implementación del aniquilamiento genocida y la imposición de las prácticas sociales neoliberales, se produjo un primer momento en el que los mismos cineastas que vivieron esos años de militancia política y estética comenzaron a recomponer y reconstituir su subjetividad. Las películas documentales de las décadas anteriores dejaban de tener la misma lectura (y esto cuando se las podía ver, pues en su mayoría estaban dispersas, las bobinas “desaparecidas”, siguiendo la misma suerte que los sujetos cuya lucha acompañaban) y ahora súbitamente se convertían en las “prótesis del afuera” que harían posible esa resubjetivación. La cámara dejó de ser un fusil y pasó a ser “un instrumento de restauración de la memoria y por ende de la historia” (Ruffinelli 2005, 289). Este cambio trajo consigo una renovación del lenguaje cinematográfico que multiplicó las formas plásticas, los recursos narrativos y retóricos, y la relación entre los filmes y su público. En un contexto de avasallante modernización capitalista cuyo fundamento moral era el silencio sobre el pasado de violencia que la engendró, la índole política de esa tarea artística no había variado, pero el nuevo contexto produciría obras de mayor complejidad semántica y subjetiva.

Dos filmes son claves para definir ese momento del cine latinoamericano de los años 90. El primero es *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés di Tella, en donde se reconstruye la etapa represiva de la dictadura argentina en un relato que busca recomponer el sujeto colectivo a partir de sujetos específicos, como el personaje de Ana, quien guía la rememoración desde su propio punto de vista. En 1994 ningún filme, ni documental ni argumental, había abordado el tema de la lucha armada de los Montoneros. Ana fue militante montonera, esposa de un desaparecido y estuvo detenida en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los centros de detención clandestinos donde la dictadura argentina implementó la práctica genocida concentracionaria. Al examinar la violencia represiva a través del testimonio de los supervivientes, el filme está constreñido a penetrar en la subjetividad. Esto permite que afloren en los testimonios síntomas patológicos, tanto de la mecánica perversa del sistema como de las huellas que dejó en ellos. El otro filme es *La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena* (1994) de Carmen Castillo, cuyo personaje principal es la militante Marcia Merino, conocida como “La flaca Alejandra”, quien confesó en 1992 que después de las torturas y violaciones que sufrió a manos de la policía secreta de Pinochet (Dirección Nacional de Inteligencia, DINA) había aceptado convertirse en una colaboradora del régimen y trabajó para ellos durante 18 años. Sus delaciones tuvieron como

resultado la detención, tortura y asesinato de muchos de sus compañeros. Una de las víctimas de estas delaciones fue precisamente la cineasta Castillo. El filme es el escenario de la posible redención de la protagonista, quien sufre la condena de sus compañeros supervivientes. Esta redención “consiste en recrear todas las circunstancias de su largo encarcelamiento, de su propia vejación sexual, de su “quiebre” en la tortura” (...). Si hay juicio moral en el documental, dice Ruffinelli, este alcanza también a un país ‘recorrido por una extraña amnesia’ (Ruffinelli 2005, 291).

3.2. Del terror a la identidad del sujeto perpetrador

En *El caso Pinochet* (2001), del director Patricio Guzmán, el testimonio de las víctimas está organizado en la forma de un comparecencia privada-pública, a medio camino entre la palabra psicoanalítica y el testimonio judicial: cada testigo, en su mayoría mujeres, narra su historia en un ámbito neutro, una habitación acogedora pero vacía. Los testimonios de los supervivientes del terror, víctimas de tortura o familiares de detenidos desaparecidos, están agrupados en bloques que se intercalan con el relato de la estrategia de los abogados para conseguir que Pinochet sea llevado a una corte de justicia. La trama de la estrategia jurídica, la perspectiva ética de las argumentaciones legales, progresa generando una tensión que conducirá al arresto del dictador en una clínica de Londres (Pinochet fue arrestado por orden del Juez Baltazar Garzón el 10 de octubre de 1998) y después a su liberación por decisión del ministro de relaciones exteriores del Reino Unido. Guzmán había trabajado antes otros filmes sobre la memoria, pero en este caso su relato trae consigo un nuevo elemento: la necesidad de que el testimonio y la prueba conduzcan a una rendición de cuentas judicial. La calidad de la escucha, la autoridad de la escucha del testimonio, es el tema del filme. ¿Quién escucha?, ¿qué puede hacer con el testimonio su receptor? La impunidad bloquea el acceso del testimonio a los oídos del juez, única escucha capaz de exigir responsabilidades y ofrecer reparación en el escenario público. Una sociedad que vive de espaldas a este mecanismo, o que lo pervierte, nos dice el filme, es una sociedad atravesada por un quiebre moral fundamental: es la continuación fantasmagórica de la dictadura. “Lo que aquí ocurrió fue un crimen, dice uno de los personajes, este es el gobierno de Augusto Pinochet, asesino de jóvenes de 18 años y dejados aquí. Esto es el gobierno de Pinochet, muerte, asesinato”. Los testimonios que se rinden en el filme de Guzmán describen la mecánica perversa del terror y del silencio. Un abogado defensor de los DDHH lo explica: la respuesta del Estado siempre fue “el detenido no está detenido, Villa Grimaldi no existe, los testigos han desaparecido, esa

persona nunca nació... Nunca logramos que aceptaran un recurso de Habeas Corpus en 17 años. Perdimos siempre.”

La posibilidad de testimoniar se debe apoyar en ocasiones en una *prótesis del adentro*. En el filme documental *El almanaque* (Uruguay, 2012), el director José Pedro Charlo narra la historia de un detenido político uruguayo, Jorge Tiscornia, quien a partir del año 1972 guardó clandestinamente un registro minucioso y personal de sus condiciones de vida durante los 4.646 días (más de doce años) que estuvo en prisión. El calendario se compone de diminutas páginas anotadas con un código de signos que ahorra espacio de escritura y Tiscornia lo escondía en un agujero tallado en los zuecos que utilizaba en la cárcel. En el almanaque consta cada sesión de tortura, cada ejecución, cada suicidio. Solo Tiscornia era capaz de revelar su contenido. Hay una intimidad psíquica entre él y el documento, como si fuera una *prótesis del adentro*, una prótesis de la posibilidad de testimoniar:

Ese *Bloc mágico*, ese modelo *exterior*, por tanto, de archivo, del aparato *psíquico* de registro y de memorización (...) integra (...), dentro de la propia *psyché*, la necesidad de un cierto afuera, de ciertas fronteras entre el adentro y el afuera. Y con este *afuera doméstico*, es decir, con la hipótesis de un soporte, de una superficie o de un espacio *internos* sin los que no hay ni consignación, registro o impresión, ni supresión, censura o represión, acoge la idea de un archivo psíquico distinto de la memoria espontánea, de una *hypómnesis* distinta de la *mnéme* y de la *anámnesis*: la institución, en suma, de una *prótesis del adentro*. (Derrida 1987, 26)

La prótesis funciona como un anclaje que permite reconstituir la memoria: en el filme Tiscornia pone en escena el aprendizaje corporal de su ejercicio de resistencia cuando fabrica unos zuecos delante de la cámara y talla en ellos la incisión en la que escondía el almanaque. La ejecución de esta acción le permite pronunciar las palabras que durante su presidio debió callar. El calendario de Tiscornia es “un anclaje de resistencia”, dice el director del filme, José Pedro Charlo, quien también fue un prisionero político y estuvo detenido durante ocho años en el mismo penal. Charlo cuenta en el filme que el sonido de los zuecos de Tiscornia era una de las señales acústicas anónimas que acompañaron su presidio. En el filme ese indicio se conecta con su fuente y permite la identidad de ambos testimonios. “Quisiera que el almanaque ayudara a construir los muchos almanaques que están por construirse”, continúa Charlo en el comentario sobre su filme (referencia a entrevista en línea).

En *Trelew* (2003), Mariana Arruti reconstruye los hechos que condujeron al fusilamiento sumario y extrajudicial de 16 detenidos políticos argentinos en la cárcel de Rawson en

Argentina en 1972. Los asesinatos se produjeron para castigar la fuga masiva y parcialmente exitosa que habían concebido algunos detenidos y que puso en ridículo ante el mundo a la dictadura de Lanusse. El filme describe la fuga y el crimen en sus mínimos detalles, denuncia la impunidad de los perpetradores y revela el carácter anticipatorio que tuvo el hecho con respecto al aniquilamiento genocida que se implementaría posteriormente. Toda la mecánica estatal de represión está lista para ponerse en marcha, incluido el adoctrinamiento subjetivo de sus perpetradores.

El filme da voz a los habitantes de Trelew, la pequeña población vecina de la cárcel, situada en el confín austral del territorio argentino. Cuando la dictadura del General Lanusse trasladó a este penal a los presos políticos, el pueblo recibió la súbita llegada de los familiares de estos presos, que emprendían un viaje kilométrico en sus pequeños Citroën para visitarlos. Los vecinos de Trelew acogen a estos visitantes y les ofrecen hospedaje y alimentación, se involucran en sus vidas, los acompañan en su inquietud. Al rescatar del olvido esta experiencia de solidaridad que se constituyó en la periferia misma de la cárcel, *Trelew* no solo contribuye a conformar la memoria popular sino que informa sobre las prácticas sociales que la dictadura trataría de destruir. El pueblo quedó sumido en el silencio después de la masacre: un silencio que anticipaba el que vendría después. En el filme también testimonian los sobrevivientes de la masacre, los detenidos del penal que escucharon los tiros de fusil y clamaron su indignación desde las ventanas de sus celdas, los abogados de los presos políticos y los periodistas que cubrieron los hechos. Finalmente testimonian también las imágenes y los sonidos de archivo: reportajes y entrevistas que se hicieron mientras los fugados se refugiaron en el aeropuerto de Trelew y negociaron su entrega después del fracaso de la operación. Los crímenes de Trelew permanecieron impunes hasta 2012 cuando se pronunció una sentencia contra cinco de los autores, aunque la lista de los implicados era mucho más larga e incluía a la misma Junta de Gobierno.

En *Retratos de identificación* (2014), de la cineasta brasileña Anita Leandro, el testimonio se apoya y a la vez permite la resignificación de los retratos fotográficos que la policía secreta brasileña hacía de los detenidos políticos. Estas imágenes encontradas en los archivos del Estado describen los rostros y los cuerpos de los detenidos después de las torturas, pues en algunas ocasiones también los retrataron desnudos y de cuerpo entero. Uno de ellos se pregunta: “¿por qué nos fotografiaban desnudos?” cuando la imagen en teoría tenía como único fin el registro administrativo del presidio. Iván Sandoval responde desde el

psicoanálisis que los retrataban así

porque ni esas fotos sirven para la identificación, ni la tortura se usa para conseguir información. La tortura (incluyendo esos retratos degradantes) está primariamente al servicio de la *perversión*, de la producción de un goce perverso para sus agentes. Porque la única tortura verdadera es la que se ejerce sobre los cuerpos, exponiéndolos impudicamente, invadiéndolos a través de sus agujeros naturales, practicando en ellos nuevos orificios, mutilándolos y llevándolos hasta el desmayo recurrente a través del dolor y más allá del principio del displacer. (Sandoval 2015)

La perversión, convertida en práctica social y política de Estado, recluta perversos “y los unge como funcionarios ejemplares”. Los informes administrativos –escritos y visuales– “convierten a los sujetos de sus prácticas en despojos anónimos”, dice Sandoval. En estas películas el acto del testimonio devuelve la condición de sujetos a las víctimas apelando a sus propias prótesis, como en el caso de Tiscornia, o dando ese valor a los informes administrativos que las deshumanizaron, como en el filme de Leandro. Ese testimonio apela directamente a la responsabilidad de los perpetradores y de la sociedad que los ha incorporado sin exigirles una rendición de cuentas.

3.3. La búsqueda del padre: en busca del propio lugar

Lo que guía a películas como *La flaca Alejandra* y *Montoneros* y las conecta con los filmes posteriores como *Trelew* o *El Almanaque* es una preocupación por el testimonio, es decir, por la recomposición del sujeto después de la barbarie. En el caso de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri vemos como esa misma preocupación alcanza a la generación siguiente, la de los hijos de las víctimas directas del terror. Carri no vivió los hechos como militante, sino que fue testigo de ellos durante la niñez, cuando su enunciación lingüística se estaba formando. Los padres de Albertina fueron secuestrados y desaparecidos por la dictadura argentina en 1977 cuando ella tenía cuatro años. Esta distancia de una realidad que no puede narrar porque para ella reposa en el ámbito de lo *no decible*, un ámbito que solo le ofrece imágenes fugaces, vagos recuerdos de cosas dichas, frente al cual el deseo de conocer se vuelve una exploración sensorial en las sombras. Para buscar ese rastro perdido de la memoria, Carri decide desdoblarse entre ella, su propia voz y presencia, y una actriz que la interpretará a ella en el papel de la búsqueda. El resultado es un filme testimonial sobre la imposibilidad de testimoniar, para ponerlo en los términos de Agamben. El desdoblamiento de Carri, entre su testigo –la actriz que la interpreta– y su propia imposibilidad de decir, simboliza esta escisión.

El testimonio que ofrece *Los rubios* da cuenta de la *exterioridad* de la experiencia de Carri con respecto a la lengua y al archivo, “es decir, su necesaria sustracción (...) tanto a la memoria como al olvido” (Agamben 2005, 165).

Visualmente, *Los rubios* es (...) una creación incesante de imágenes, y la cineasta apela a todos los recursos que creen apropiados: el dibujo, la entrevista, el lego infantil, la lectura de un libro de su padre en voz alta (...). En una secuencia dedicada a relatar el secuestro de sus padres, Carri emplea los legos de plástico. De pronto los muñecos que representan a sus padres son secuestrados por extraterrestres. (Ruffinelli 2005, 334)

Los rubios retoma la posta de la preocupación por la memoria del cine político latinoamericano de los noventa y la asume desde la mirada de los hijos. Al develamiento de los traumas reprimidos de la violencia vivida en carne propia, de los dilemas que enfrentan los antiguos militantes con sus culpas, responsabilidades, deseo de olvidar y reclamo de justicia, cuando la memoria es asunto de los hijos de esa generación el documental se abre a nuevas interrogaciones y búsquedas estéticas. La representación aborda nuevos desafíos y complejidades porque las imágenes existentes en los archivos, en las películas de los sesenta o setenta, o las entrevistas a los sobrevivientes, no son suficientes para articular el relato. La historia demanda de nuevos signos, de visiones que solo existen en la imaginación, en las pesadillas, en los sueños. Dar visibilidad a estos mundos ficticios desestabiliza la frontera aparentemente estable entre la ficción y el documental. Representar una memoria inasible y fragmentada implica poner en relación acontecimientos inscritos en soportes imaginarios. De este modo no es sólo ficcional la articulación de los signos, sino que se transparenta el carácter ficcional de la relación entre estos signos y sus huidizos significantes. El sujeto que entra en ese campo de enunciación admite su desarraigo, su estatuto errante, en una sociedad que ha heredado sin reparos la negación del otro que dio origen a su errancia. No es la nostalgia lo que puede redimir ese estado, sino la afirmación punzante de su propia función enunciativa y testimonial.

El filme de Carri se inscribe en una modalidad de documentales políticos a la que Ruffinelli denomina *documentales subjetivos* en los que se manifiesta “una Telemaquia latinoamericana que busca padres a diestra y siniestra. No se trata de aquel fin del mundo de finales del XIX, pero hay algo de nueva ansiedad, de nueva o renovada búsqueda de identidad.” Los filmes que tienen como protagonistas a los hijos de los desaparecidos se multiplican y exploran diversas tendencias. (*h*) *Historias cotidianas* (2001), de Andrés Habegger, recoge las historias

de seis hijos de desaparecidos en Argentina. En la búsqueda de estos jóvenes están presentes a la vez la necesidad de conocer la verdad, de cerrar un duelo que nunca pudo dar inicio por el hecho mismo de la desaparición, y la ruptura con respecto a la herencia implícita de los ideales y de la lucha:

(...) lo más interesante del documental está en la relación (psicológica, mental, emocional y existencial) de estos hijos con sus padres. No sólo no se sienten continuadores, sino que han debido luchar interiormente con sentimientos equívocos de amor y resentimiento. (...) De ahí que su proceso interior no solo sea del duelo (imposible) sino también de alejamiento. “Tardé mucho en encontrar mi lugar”, dice Czainik. “Estoy intentando que ella sea el pasado”, dice Úrsula. (Ruffinelli 2005, 332)

Otro film inscrito en esta misma búsqueda es *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, quien junto a sus co-protagonistas narra la historia del “Proyecto Hogar” que organizaron los militantes del MIR chileno en el exilio cuando decidieron regresar clandestinamente al país para luchar contra la dictadura de Pinochet y encargaron a sus hijos a una estructura de solidaridad en Cuba. Aguiló y sus compañeros de exilio quedó a cargo de unos “padres sociales” sintiéndose partícipe de la responsabilidad política e histórica que asumían sus padres. Estos niños crecieron en un mundo comunitario que los acogió generosamente pero a la vez padecieron la ausencia de sus padres. “Vivimos lo más maravilloso y lo más terrible”, dice su directora.

La tensión entre la dimensión pública del compromiso político y la dimensión privada de sus consecuencias genera una contradicción de escalas y de escenarios e implica cuestionar incluso la narrativa de las víctimas directas. Este cuestionamiento de los ideales de la generación de los padres atraviesa filmes como *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (2012) en el que Mercedes Moncada arregla cuentas con sus *padres simbólicos* que dirigieron la Revolución Sandinista cuyo discurso desmitifica al ponerlo en contraste con la deriva de corrupción, enriquecimiento, represión y prácticas mafiosas que caracterizan al Sandinismo contemporáneo. Las imágenes de archivo de la épica sandinista, películas que narraron la legendaria lucha guerrillera contra Somoza, la entrega desinteresada de miles de milicianos y de voluntarios extranjeros, constan como testimonios de un “encantamiento”: ¿ocurrió todo aquello?, ¿qué estaba ocurriendo en realidad detrás de ese telón de sacrificio y entrega? ¿Es posible desentrañar en esas imágenes una esencia, una potencia original y pura? La película chilena *Sibila* (2012) de Teresa Arredondo nos lleva por un camino parecido

cuando la directora intenta establecer un diálogo con su tía Sibila, militante del grupo guerrillero Sendero Luminoso, después de que sale de prisión por los delitos que cometió durante la guerra civil peruana. El filme presenta el desencuentro entre el dogmatismo inquebrantable de Sibila y la voz de Teresa que busca responder a su propia interrogación ética acerca de la violencia política que ejecutó y justifica su tía. En determinado momento Sibila le cuestiona incluso su lugar de enunciación cuando responde a sus preguntas sobre la violencia: “tus palabras no son tuyas, estás hablando con las palabras del enemigo”, le dice. El filme narra una historia familiar que pone en tensión la posibilidad de subjetivación de la narradora y de su personaje, situadas ambas en el margen respecto de la gran historia.

En *Morir de pie* (2011) la periodista y cineasta mexicana Jacaranda Correa narra la historia de Irina Layevska quien transita este recorrido de lo público-épico hacia la intimidad indecible en su propia experiencia personal. La primera mitad de la película está construida como el relato épico de un dirigente comunista mexicano, presidente del comité de solidaridad con Cuba en México, afectado por una discapacidad motriz progresiva, que participa en marchas, escribe panfletos y consignas, y se mimetiza en la imagen del Che Guevara para sostener su palabra y resistir a su enfermedad. A mitad de la película descubrimos que la mujer discapacitada a quien vemos luchar en una cotidianidad de carencias y marginación es el mismo personaje que decidió, a la par que se deshacía el socialismo real, enterrar la máscara de Che Guevara tras la que se ocultaba e iniciar un proceso de afirmación de su subjetividad transexual. La escala épica de la máscara se derrumba a favor de la escala vulgar de la vida diaria. Irina, acompañada por su compañera –la antigua esposa del dirigente comunista–, es ahora una activista de los derechos del colectivo transexual que lleva una vida común en una barriada de clase media del Distrito Federal. En una escena del filme Irina en su silla de ruedas discute con sus vecinos un problema con el abastecimiento de agua del condominio. La crudeza de esta escena y la pequeña escala histórica a la que hace alusión nos extrañan por completo del gran relato de la Historia.

3.4. Documental, vanguardia e imágenes de archivo

Hemos visto que el documental político latinoamericano de los últimos años tiene una serie de elementos comunes: por un lado, la necesidad de rescatar del olvido la experiencia traumática del terror; en ese camino, es un documental que busca devolver la palabra, el ejercicio de la función enunciativa a sus sujetos, una toma de palabra que se asume en toda su complejidad psicológica y ética. En tercer lugar, se trata de obras que señalan un conflicto y se posicionan

como interlocutores en su interior: hay una clara toma de posición y una interpelación ética, política e incluso judicial de los responsables del terror, y también de la generación de los padres que emprendieron la lucha política y que fueron víctimas de la experiencia genocida. Esta interpelación habla de un presente inestable y conflictivo en el que el filme, como enunciación artística, se propone una incidencia material y emocional.

Para comprender este papel de incidencia, es útil repasar el análisis de las relaciones entre cine documental y vanguardia artística que busca identificar la especificidad del lenguaje del cine llamado *de lo real* en el contexto del cine contemporáneo, sus relaciones con el cine experimental y el video arte y su contribución al debate sobre las relaciones de arte y política. Margarita Ledo Andión sitúa el inicio de estas relaciones en las primeras décadas del siglo XX cuando las vanguardias artísticas nos dejan “una nueva cultura visual y también múltiples indicios del cine documental como interno a su propio tiempo, como imposible de explicar o de analizar en tanto objeto si no es en conexión con su tiempo” (Ledo Andión 2005, 15). Ledo Andión encuentra un intenso traslado de ideas e influencias en el cruce de vanguardias artísticas y cine en los años treinta.

Y la vanguardia llega a su línea de sombra, a cierto deleite en su propia sombra, justo a tiempo de cruzarse con un tipo de obra que mientras se piensa se realiza o viceversa, que elabora teoría, establece axiomas, que desde su modo de producción técnica se declara artística, que frente a la herencia del relato literario se presenta como plástica. (Ledo Andión 2005, 16)

El agotamiento de la vanguardia en el arte contemporáneo, en el cual al función política que le era inherente desaparece, condenándose a sí mismo “a una retahíla de órdenes sin respuesta, a derivas caritativas, a toda clase de relaciones volátiles y previamente formateadas por los hábitos sociales”, tiene en el cine documental una posibilidad de renacimiento.

Y el documental, entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría, en este extremo contemporáneo de una historia en añicos, tomar el relevo. *Pasar el testigo*: para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar las conciencias y construir el testimonio. Construir, tal vez, en esos momentos de gracia, de *estar con*. (Ledo Andión 2005, 40, citando a Baqué 2004)

El arte cinematográfico que expandió y debatió sobre sus posibilidades expresivas gracias a la vanguardias de comienzos del siglo XX, encuentra en la forma del documental contemporáneo el terreno donde esas experimentaciones, ese ir al límite, todavía operan como

posibilidad de comunicación, de construcción de un público, y de una enunciación efectiva. Este lenguaje, dice Ledo Andi6n, nos permite pensar “la cultura del documental como cine republicano, es decir como obra p6blica, hipert6ctica y justa” en la cual es posible trabajar “otra forma pl6stica discursiva e informativa: el documental comprometido, fotogr6fico y, m6s a6n, cinematogr6fico.” Para Antonio Weinrichter esta posibilidad de conjunci6n de lo experimental y de lo pol6tico se expresa particularmente en el uso de las im6genes de archivo, como elementos que acercan al trabajo cinematogr6fico a las posibilidades expresivas del *collage*.

[L]os caminos de la experimentaci6n y el documental s6lo han vuelto a juntarse plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio del montaje, en el sentido fuerte, heredado de la vanguardia, del t6rmino: el montaje como procedimiento aleg6rico que incluye t6cticas como la “apropiaci6n y el borrado del sentido, la fragmentaci6n y la yuxtaposici6n dial6ctica de los fragmentos y la separaci6n del significante y del significado”. (Weinrichter 2005, 43, citando a Buchloh 1982)

La integraci6n de las im6genes de archivo en el cine documental rompe la relaci6n directa entre la imagen y su referente hist6rico, la aparta de las intenciones con que fueron filmadas, y las convierte en elementos de una nueva proposici6n discursiva, ajena a la continuidad espacio temporal original, y m6s cercana a la continuidad tem6tica y simb6lica. Esta apropiaci6n de las im6genes, extra6das de otro contexto, apela a dos formas de compilaci6n: por una lado, una compilaci6n m6s tradicional, en la que prima “un cierto recelo ante la idea de que la imagen se vuelva *opaca* y no sea un 6ndice fiable del referente”, y por otro lado, la apropiaci6n experimental, “una postura constructivista menos preocupada por lo referencial y por el car6cter *org6nico* de la obra, pero que no por ello renuncia a considerar el sentido hist6rico del material” (Weinrichter 2005, 54).

La pr6ctica de la compilaci6n se puede separar en tres momentos: en primer lugar el acto de apropiaci6n, que “violenta la noci6n de que el documentalista debe hacer una representaci6n inmediata de la realidad, observando la misma a partir de una actitud personal revestida de una cierta 6tica”. En segundo lugar, el trabajo de ensamblaje o remontaje de esos fragmentos, que violenta la aspiraci6n del lenguaje tradicional del cine hacia la sutura del corte y del contraste de las im6genes. Esta aspiraci6n a que pase desapercibida la operaci6n fundamental que constituye al cine, el ensamblaje de im6genes distintas, se revoca en un cine que m6s bien construye su sentido en esa ruptura. Finalmente, es la recontextualizaci6n y el otorgamiento

de un nuevo sentido a las imágenes, el tercer momento de la compilación. En este momento pierde importancia la función informativa de las imágenes y cobra fuerza su carácter expresivo. Incluso aquellas imágenes familiares para el espectador dejan de serlo y se vuelven originales, portadoras de una nueva emoción y significación. Una compilación experimental tiene como tarea central “interrogar o desviar los hilos subterráneos de ideología incrustada en los materiales preexistentes” (Weinrichter 2005, 62, citando a Arthur 1999- 2000).

Capítulo 4

El conflicto silenciado de la transición democrática ecuatoriana: archivo, memoria y testimonio en *La muerte de Jaime Roldós*

4.1. La génesis del filme

En este capítulo he tratado de sistematizar *a posteriori* un trabajo de investigación y escritura que se prolongó a lo largo de siete años y que tuvo como resultado final, en mayo de 2013, el estreno del filme documental *La muerte de Jaime Roldós*. Este filme tuvo una repercusión significativa en el Ecuador, tanto porque fue visto por más de cincuenta mil espectadores en las salas de cine y muchos más en la televisión abierta, como porque interpeló a las autoridades del Estado y provocó que se reabiera la investigación de las circunstancias en que murió el presidente ecuatoriano en 1981.

El origen del filme fue un deseo de testimoniar. El hijo de Roldós, Santiago, nos dijo que quería “romper el silencio” y que si hiciéramos un filme documental acerca de la muerte de sus padres, él estaría dispuesto a hablar. Éramos amigos de Santiago y conocíamos a sus hermanas y en algunas conversaciones habíamos evocado el tema. Una caja con documentos relacionados con el caso que estaba guardada en el armario de la habitación de su hermana Martha fue el primer contacto material que tuvimos con el archivo. Martha nos dijo que para ella resultaba emocionalmente difícil abrir esa caja. El deseo de testimoniar de Santiago y la inhibición de Martha eran síntomas de los dos ejes vertebradores de esta historia: la violencia y el silencio.

La violencia se había ejercido en muchos niveles, desde la intimidad personal de los hermanos Roldós Bucaram, vulnerada y convertida en espectáculo político por miembros de su familia materna, hasta los escenarios del ejercicio del poder, de las instituciones del Estado, de sus reglas, jerarquías y protocolos. El estrellamiento del avión Beechcraft Air King 200 en la cumbre del cerro de Huayrapungo, en la provincia de Loja, era la imagen más clara de esa violencia. La nave destrozada y los restos calcinados que veíamos en las imágenes de archivo nos hablaban del fuego, del estallido, de la destrucción que había tenido lugar. Pero, a la vez, las imágenes nos presentaban el lugar tal como lucía al día siguiente, en silencio y cubierto de neblina, como si el avión estrellado *siempre hubiera estado allí*. El deleznable informe que dio cuenta de la “falla humana” del piloto era como esa neblina. “El silencio vino

muy pronto”, dijo Santiago en la primera entrevista que le hicimos. “Había como una necesidad de no hablar de eso, de callarse, de no sentir.”

El silencio que proviene de la violencia es una huella del terror. Pero el silencio no lo delata, ni lo atestigua, simplemente está allí, instalado en una aparente normalidad. Quien guarda silencio se inhibe de tomar la palabra, se reserva, se guarece. El silencio es una medida de supervivencia. Pero, a la vez, reservar es guardar algo para el futuro. Custodiarlo, conservarlo y asegurarlo. El silencio no delata la barbarie, pero tampoco inventa en su lugar otra cosa. A veces, sin embargo, el silencio también es una acción: el acto de callar. Cuando le pregunté al maestro Edgar Palacios quién había sido el alto oficial que le dijo que sentía remordimiento, respondió: “no te lo puedo decir, algún día te digo.” Como huella del terror el silencio puede ser también un secreto. Una promesa de callar. Otra vez, una forma de supervivencia.

El silencio era para Santiago, de forma primordial, la imposibilidad de hacer una sola pregunta. La imposibilidad de enunciar las palabras “¿qué pasó?” “Eso es todo lo que yo quisiera saber –dice en la película– ¿qué pasó?” A partir de esa pregunta pudimos proponer un itinerario para nuestro propio acto de enunciación. La película trataría de ayudar a Santiago a responder esa pregunta.

No se trataba, por supuesto, de convertirnos en peritos y detectives. No al menos en el sentido que establece la ciencia forense. Resolver el enigma era tratar de entender y perturbar ese silencio. Era mirar el paisaje narrativo de la transición democrática ecuatoriana en busca de la tensión de fuerzas que hubiese podido explicarlo. Era leer ese conjunto de enunciados sociológicos, históricos y políticos y buscar en ellos el conflicto estructurante. Era evidenciar el escamoteo de ese conflicto en esos discursos, para los cuales la transición democrática había ocurrido de forma armoniosa, pacífica, tediosa, salpicada de inestabilidad institucional y rebeldía popular, pero indiferente a las tensiones globales que la rodeaban. Los militares eran buenos, los reformistas eran tibios, la oligarquía tumultuosa y la izquierda necia, mientras el pueblo construía lentamente *ciudadanía*. ¿Era esa la historia? Enunciar un conflicto en ese mar de signos era ya una forma de romper el silencio.

En las páginas que siguen presentaré una descripción sucinta del argumento del filme y una exposición del trabajo de acopio, interpretación y montaje de archivos que lo conforman.

4.2. Resumen del argumento

El filme documental *La muerte de Jaime Roldós* tiene 125 minutos de duración repartidos en partes iguales entre imágenes de archivo y registros filmados en el curso de su producción. El filme es narrador por mi propia voz en off.

El filme arranca con un epígrafe tomado de la película *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1968). El epígrafe dice: “Una de las señales del subdesarrollo es la incapacidad de relacionar una cosa con otra.” En diálogo con el epígrafe aludido, las primeras palabras de la película son “¿dónde comienza esta historia?” Enseguida se da paso a una introducción que presenta un recuento de los acontecimientos que antecedieron la elección presidencial de Jaime Roldós narrado con material de archivo de noticias. La secuencia sugiere un enlazamiento causal de algunos hechos, pero reiteradamente admite que el comienzo de la historia es incierto, dando a entender que la elección de ese comienzo y de toda la “urdimbre de conflictos” del filme es una arbitrariedad del narrador.

Después de esta introducción el filme tiene cuatro partes: una presentación de los hijos de Roldós en la que se establece el cuestionamiento a la verdad oficial con respecto al percance. Sigue una parte titulada “La primera muerte” que refiere el conflicto entre Roldós y las dictaduras del Cono Sur en torno a los Derechos Humanos y describe las circunstancias de conflictividad con el alto militar en que se produjo su muerte. “La segunda muerte” alude a la muerte simbólica de Roldós y gira en torno al testimonio de Santiago Roldós sobre la apropiación violenta del legado de sus padres por parte de su tío Abdala y su decisión de renunciar al papel de “heredero político” de su padre. El filme concluye con un epílogo que propone una reflexión sobre la escritura histórica.

4.2.1. Secuencia de introducción: *¿dónde comienza la historia?*

Esta parte del filme tiene una función expositiva, como corresponde en una estructura clásica. Hay un sentido cronológico en el recuento inicial de los hechos que llevaron a la elección de Jaime Roldós como presidente, pero la selección de los acontecimientos es arbitraria. Se trata de una selección ficcional, en el sentido aristotélico, un ordenamiento de acciones que conducen hacia una interpretación histórica puntual: en este caso, la insignificancia política de la muerte de Roldós en el discurso histórico. El narrador señala: “tantos posible comienzos a pesar de que todo esto ocurrió en un lapso de apenas un año y medio. Unos hechos tan fugaces y un tiempo tan breve que todos los libros de historia despachan en uno o dos

párrafos sucintos.” Dos secuencias de esta introducción describen la identidad política y emotiva del personaje Jaime Roldós. La primera es la ceremonia de posesión y el fragmento de su discurso que leyó en lengua kichwa. El narrador anuncia que va a traducir las palabras de Roldós al español diciendo “sólo ahora conozco el significado de esas palabras”. La significación política de este gesto simbólico se revela cuando el narrador destaca que una parte del auditorio no se sumó a la ovación de pie que saludó el gesto: “los hijos del presidente se pusieron de pie y después todos los demás, con la excepción de los políticos conservadores, que se quedaron sentados.” El filme establece así una oposición, designa el conflicto que se desarrollará después. La articulación narrativa gira en torno a una tensión, a un campo de fuerzas opuestas.

Tres imágenes cierran la introducción previa a la secuencia de créditos: una foto de una manifestación de campesinos indígenas ecuatorianos. Uno de ellos, en el centro, lleva un cartel manuscrito que dice: “Roldós es democracia”. Después vemos una fotografía de Roldós y su esposa durante una ceremonia de despedida en el aeropuerto de Quito. Detrás de ellos está el avión Beechcraft Air King 200 en el que morirían. Finalmente, unas imágenes del partido de fútbol que se jugó el día de su muerte. El narrador explica que el partido era entre las selecciones de Ecuador y Chile, “casualmente, el mismo Chile de Pinochet”, anticipando la lectura política del encuentro deportivo que será retomada más tarde y enunciando otro nivel del conflicto que estructura el relato. Si antes “los políticos conservadores” no aplaudieron el discurso en kichwa de Roldós, en esta secuencia el narrador convierte el enfrentamiento deportivo de Chile-Ecuador en una metáfora del enfrentamiento Pinochet-Roldós.

La secuencia de créditos presenta la imagen de una carretera nublada desde un vehículo que avanza. Se reitera la idea de incertidumbre que ha sido anunciada con la pregunta por el comienzo de la historia. En la banda sonora escuchamos una dulce canción de cuna en lengua kichwa.

La introducción concluye con la presentación de los hijos del presidente y el establecimiento del punto de vista del narrador. “Roldós y su esposa Marta Bucaram tuvieron tres hijos. (...) Yo tenía más o menos la misma edad que ellos”, dice el narrador. Hay un “yo”, un sujeto específico que asume la responsabilidad de la enunciación y a la vez, ese sujeto se sitúa en un lugar generacional –*la edad de los hijos*– y después se sitúa en un lugar interpretativo: la historia será contada desde el reclamo de estos hijos por la verdad y la justicia. “Al igual que

la mayoría de los ecuatorianos, los hijos de Roldós también sospechan que sus padres fueron asesinados. Ellos están convencidos de que los informes que elaboraron los militares fueron forjados y forman parte de un pacto de silencio.” Santiago Roldós toma la palabra al final de la secuencia: “Creo que el origen de la crisis del Ecuador está en la ignominia y el olvido. Lo único que yo quisiera saber es ¿qué pasó?” El narrador explicita entonces su dilema narrativo: “he pasado varios años leyendo informes y documentos, pero al final la historia se hacía cada vez más extensa e inabarcable.” La angustia de una investigación que no termina, de la cual el narrador se había convertido en un prisionero, se resuelve con un esquema interpretativo: “Una vez Santiago y sus hermanas me dijeron que sus padres habían muerto dos veces. Quizás esa sea la forma de entender y contar esta historia.”

4.2.2. La primera muerte: *intereses versus principios*

La primera muerte se anuncia como un clásico documental expositivo, pero la exposición se combina con la especulación narrativa, la intervención retórica de la música y del sonido, y el uso expresivo de los archivos. La narración nos cuenta una historia, pero constantemente se desplaza hacia la interpretación de los signos presentes en la imagen o hacia la significación política o ideológica de un documento o de un acontecimiento. La primera muerte se estructura en la tensión de *intereses versus principios*. Esta idea proviene de la carta del Embajador de Guzmán Polanco a la que me referí en el primer capítulo de esta tesis y que alude a la ponderación fundamental de la política entre su dimensión ética y su sentido pragmático. Las personas entrevistadas son coadyuvantes del propósito narrativo y apoyan la tesis de que Roldós se inscribió en la disputa política regional entre dictaduras y democracias. Dos de ellos trabajaron en la política exterior de Roldós, uno es un militar del ala progresista y aparecen además dos testigos latinoamericanos –un salvadoreño y un boliviano– que reconocen la importancia que tuvo Roldós en la región. La defensa de los intereses mandaba ser aquiescentes con los dictadores y la defensa de los principios mandaba romper con ellos y establecer un bando democrático en la región.

La ruptura de Roldós con el jefe de Estado salvadoreño Napoleón Duarte señala un parteaguas que organiza esta sección de la película: “para Roldós la democracia *en sí misma* era un valor; no se podía ser demócrata y al mismo tiempo apoyar a un gobierno [como el de Duarte] que estaba matando de la manera en que estaba matando”, declara el salvadoreño Rubén Zamora.

Apoyado en imágenes de archivo, el narrador expone la política exterior de Roldós, las

acciones de solidaridad con el exilio latinoamericano, la firma de la Carta de Conducta, la visita a Nicaragua, la enunciación de su voluntad de incidir en el retorno democrático de la región. “La ventaja de la línea ecuatoriana es hablar claro y llamar a las cosas por su nombre. Hemos dicho *manos extranjeras fuera de El Salvador*, de quien quiera que sean esas manos y de cualquier colorido que sean”, dice Roldós.

La elección de Ronald Reagan como presidente de los Estados Unidos agrava las tensiones. El filme presenta imágenes de la primera rueda de prensa que dieron Reagan y Bush como presidente y vicepresidente electos el 5 de noviembre de 1980. Casualmente, es el día en que Roldós cumplía 40 años de edad. Todas las voces críticas de América Latina comprenden que ese momento constituye un quiebre histórico.¹ Reagan lo confirma: nuestros amigos seguirán siendo nuestros amigos a pesar de nuestras discrepancias “en algún aspecto” de los Derechos Humanos. Esto lo sabe el periodista Alfredo Pinoargote, quien en un despreciable tono, entre pragmático y cobarde, dice al diario El Comercio:

“Lo único que pudiera molestar a Reagan sería que Roldós intente una especie de liderazgo continental de los derechos humanos”, dijo Pinoargote, *quien pidió que a nombre de esta doctrina no se le convierta al Ecuador en un basurero continental y no se organicen reuniones con agentes del comunismo o de la Internacional Socialista, quienes, si bien no son comunistas, representan problemas en los países de donde provienen.* “Reagan ha dicho a sus amigos que sean realmente amigos y seguramente Roldós renunciará a sus intenciones de liderazgo continental, puesto que en el orden interno ya ha renunciado a cosas más importantes (...). En realidad lo que le interesa al presidente Roldós es cumplir su período; él va a ser un nuevo Galo Plaza y tal vez en alguna ocasión lo elijan secretario general de la OEA.” (La parte que está en cursiva no aparece en el filme por razones de ritmo narrativo, pero las incluyo aquí para dejar constancia de su despreciable elocuencia).²

En una secuencia que retoma un estilo thriller y detectivesco, el filme presenta la imagen del documento de la CIA de febrero de 1978 que informa sobre la decisión del Comando Conjunto de las FFAA ecuatorianas de adherir al Plan Cóndor. En un detalle del documento se dice que “el teniente argentino Luis Francisco Nigra se encuentra en Quito instalando los

¹ Como un comentario aparte que ilustra el sentimiento de la escena, menciono aquí lo que escribió Gabriel García Márquez en esos días: “América Latina no puede apagar las luces para dormir. (...) Bastará su sola presencia en la Casa Blanca para que los gorilas militares y civiles se sientan tranquilos en su trono de sangre” (García Márquez 1995, 33 y 34).

² Diario El Comercio del 12 de noviembre de 1980.

sistemas de telecomunicaciones del Plan Cóndor.” Transformado en detective, el narrador va en busca de la identidad de Nigra, como si creyera que es posible encontrar la verdad. En el Ministerio de Defensa ecuatoriano no tienen ninguna información. Después, vemos al narrador en el Ministerio de Defensa de la Argentina (Figura 2). La imagen tiene un tono de hilaridad: el director de relaciones públicas del ministerio no quiere dejarlo filmar el documento sin la autorización de la dirección jurídica. Sigue un breve momento de espera en el que aparezco yo, de pie, mirando el legajo de Nigra que descansa sobre una mesa a poca distancia. “Siempre es un asunto delicado acceder a los archivos de los militares”, dice el narrador. Esta imagen presenta al narrador del filme de cuerpo entero en un despacho burocrático del Ministerio de Defensa de Argentina. Es un explorador, un aventurero, un inquieto investigador que ha llegado hasta el límite mismo del secreto: lo tiene allí, a dos pasos de distancia, pero no puede abrirlo. Después, se le permite el acceso al informe, pero descubre que la verdad está un poco más allá, *siempre un poco más allá*.



Fig. 2: Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Después de la rueda de prensa de Reagan la narración aristotélica se acelera: las acciones se suceden vertiginosamente, comenzando por la guerra con el Perú. Es el inicio de una acelerada secuencia final que refleja el sentimiento de caída libre que los colaboradores de Roldós me dijeron que los embargaba entre enero y mayo de 1981. El nombre del

vicealmirante Raúl Sorroza Encalada se repite reiteradamente. Era el Comandante de la Marina y el Jefe del Comando Conjunto de las FFAA que según revelan testigos que comparecieron a la comisión legislativa tuvo un grave enfrentamiento con Roldós con respecto al asunto de los derechos humanos. “Nunca nadie me ha ofendido como lo hizo el almirante Sorroza”, habría dicho Roldós. En una secuencia de archivo hemos visto a este vicealmirante intercambiar condecoraciones con el Comandante de la Marina argentina y miembro de la junta de ese país, Armando Lambruschini. No solo condecorarlo, sino encenderle el cigarro. Sonreír. Firmar convenios de cooperación que ningún archivo admite poseer.

Al final de esta parte, el filme vuelve sobre la cronología de la investigación del percance y ofrece informaciones verificadas: primero, evidencia el carácter deleznable del informe oficial de la Junta Investigadora de Accidentes de la Fuerza Aérea Ecuatoriana (FAE), en el que se puede leer como justificación para descartar la posibilidad del sabotaje que “quien hubiese intentado poner una bomba o alterar el combustible del avión habría puesto en riesgo su vida”. Es decir, que no pudo ser un atentado porque nadie se hubiera atrevido a cometer un atentado. Así mismo la película saca del silencio el informe del departamento forense de la Policía de Zurich que examinó los restos del avión en 1982 por pedido de la cámara legislativa del Ecuador. Los suizos desvirtuaron la aseveración principal del informe de la FAE, el error del piloto como supuesta causa del estrellamiento, y afirmaron que la causa de la caída del avión había sido la falta de potencia de las turbinas.

En una breve secuencia se enumeran algunos detalles escabrosos o inquietantes de la investigación parlamentaria de 1982. La desaparición de un documento secreto de inteligencia que advertía a Roldós de la existencia de una conspiración para “acabar con su gobierno y con su vida” es el clímax de la escena: el embajador Horacio Sevilla asegura que leyó ese documento junto a Roldós el viernes 22 de mayo y que cuando supo que el presidente había muerto urgió a los colaboradores más cercanos para que lo buscaran. Pero el documento nunca fue encontrado. Otro testigo, la señora Teresa Minuche, asegura que vio en el escritorio de Roldós el borrador del decreto que daba de baja al vicealmirante Sorroza. El filme informa que Hurtado, el sucesor de Roldós, designó a Sorroza como el nuevo Ministro de Defensa.

En la última secuencia de esta parte del filme vemos a Roldós presidir la ceremonia militar que se celebró el 24 de mayo de 1981 por la mañana en el Estado Olímpico de Quito. Rodeado del alto mando, el presidente da un discurso nacionalista en el que alude a la defensa

territorial del Ecuador y defiende las medidas económicas que ha debido tomar para enfrentar la crisis económica que comienza a afectar al país y que se vio agravada con el gasto militar.

El público lo pifia. También lo aplaude. En las imágenes de archivo vemos la imponente ceremonia, los aires marciales de las marchas militares, las acrobacias de los cuerpos de élite. El presidente se despide de las autoridades cuando deja el Estado y se dirige al aeropuerto donde tomará el avión que lo conduciría a Macará. El narrador dice: “Me pregunto si alguien en esa tribuna sabía lo que iba a ocurrir.”

4.2.3. La segunda muerte: *la lucha por el poder versus los afectos*

En su segunda parte, el filme deja a un lado los acontecimientos políticos y se centra en la “muerte simbólica” de Roldós. Esta parte gira en torno a la disputa entre los hijos del presidente y uno de sus tíos maternos, el político Abdalá Bucaram. Tomando el testimonio de Santiago Roldós como punto de vista, se describen las tensiones de la vida familiar de los Roldós Bucaram que se consideran víctimas de la violencia machista de su tío que buscaba que ellos endosaran la fundación del Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE). Si la primera parte se estructura en torno a los intereses versus los principios, en esta parte, como dice Santiago, la tensión gira entre *la lucha por el poder versus los afectos*. Es el tema de la tragedia de Hamlet. Esta oposición, sin embargo, es un eco de la que se ha planteado en la primera parte.

En esta segunda parte el desenlace propuesto rompe con el arreglo de cuentas que se esperaría según una narrativa clásica: el filme revela que el hijo de Roldós ha decidido dedicarse al teatro y rechazar el papel de heredero político que todos le atribuyen desde el día del funeral de sus padres. El montaje nos presenta un fragmento del discurso populista y vacío de Abdalá Bucaram seguido de la parodia que hace Santiago de su tío (Figuras 3 y 4). “Ya no más Príncipe Constante, ya no más Pedro Picapiedra, ni tíos en ropa interior gritando a sus esclavas”, dice Santiago en la obra. Es una alusión a sus recuerdos de infancia a los que se ha referido en el mismo filme.

En una conversación, su amigo, el director de teatro Arístides Vargas, le dice a Santiago que su vida se parece a la del príncipe Hamlet de la obra de teatro de Shakespeare, cuyo gran enigma es saber por qué no puede vengar la muerte de su padre. Yo creo, dice Arístides, que no lo puede hacer porque “no le interesa el poder.” Está hablando de Hamlet y está hablando de Santiago. Una imagen de Santiago en una representación de teatro político y un flash back

de la noticia del arresto de Pinochet en Londres en 1998 acompañan la declaración del narrador con respecto a la identidad de Santiago: “Santiago me dijo que ese día sintió que él y sus hermanas también eran los hijos de dos desaparecidos latinoamericanos.”

Esta parte concluye con una reflexión sobre el sentido político de la duda. Ya que no podemos saber la verdad, sólo nos queda dudar. ¿Por qué dudamos?, se pregunta el narrador y responde: dudamos porque tenemos conciencia de que lo que estaba haciendo Roldós era peligroso, de que sus acciones no eran estériles y acarreaban consecuencias.



Fig. 3: Abdalá Bucaram en un mitin de campaña electoral. Fotograma de *La muerte de Jaime Roldós*.



Fig. 4: Santiago Roldós en la representación de la obra *Karaoke*. Fotograma de *La muerte de Jaime Roldós*.

4.2.4. Epílogo: *la historia del progreso versus la historia de la barbarie*

Un epílogo cierra la película. En esta secuencia final se propone una meditación sobre la escritura de la historia. El cineasta Gabriel Tramontana (Figura 5), anciano ya, cuenta la anécdota de las imágenes que filmó en la masacre del 3 de junio de 1959 en Guayaquil a la que me he referido antes y la promesa que hizo al presidente Camilo Ponce Enríquez de nunca darlas a conocer. Al mismo tiempo que admite este silencio sin ningún rubor, Tramontana se ufana de su archivo de imágenes y anuncia que con todas ellas está haciendo “la Historia del Ecuador.” ¿Qué vamos a ver en esa historia?, le pregunta el narrador y él responde: las carreteras, las inauguraciones de fábricas, las calles pavimentadas de Quito y de Guayaquil... “la pocilga que era Guayaquil y lo que es ahora”, en alusión a la limpieza urbanística de la alcaldía de derechas de Febres Cordero y Nebot. En definitiva: el progreso del país.



Fig. 5: Gabriel Tramontana en el archivo de su productora en Guayaquil. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Como si fuera una caricatura benjaminiana, Tramontana define su concepto de Historia: el relato del progreso ecuatoriano, en el cual la “barbarie” de la masacre del 3 de junio no tiene cabida. El narrador se pregunta, entonces, “¿qué imágenes tendría la historia del Ecuador si en algún momento comenzaran a hablar todos nuestros silencios?” Después de esto aparece una escena filmada en la casa de una familia en el suburbio de Guayaquil, precisamente el lugar donde vivían los asesinados en junio del 59, donde un hombre desempolva un disco LP con los discursos de Roldós. “Están empolvados porque nunca los he tocado”, reconoce. En off

comienza a escucharse un fragmento de un discurso de Roldós sobre la muerte de Simón Bolívar “cuya grandeza de espíritu venció para siempre las pasiones rastreras y cuyo fallecimiento, ocurrido en la hora más solitaria del medio día, nos habla en lenguaje de eternidad de cómo paga la ingratitud y de cómo se sobrepone la genialidad.”

4.3. Archivos y memoria

Una clara división separa los archivos que consultamos. De un lado están los archivos institucionales, públicos en su mayoría, pero también privados, como los de los canales de televisión. De otro lado están los archivos personales, los que descansan en los armarios de las casas, en cajas, en álbumes de fotos familiares. Lo curioso era que, en ocasiones, los documentos que debían estar en unos, reposaban en los otros, y viceversa, como si hubiera ocurrido un desplazamiento, una segregación, una expulsión de ciertas sustancias.

La hermana de Roldós, Mariana, era la depositaria de buena parte de los documentos que estaban en poder de la familia. Cuando murió el presidente la familia fue urgida de empacar sus cosas y dejar el palacio de Carondelet donde vivían. Un episodio extraño ocurrió en ese momento: cuando aún no terminaba el funeral, un oficial militar irrumpió en la habitación del presidente y pidió permiso para buscar un documento en el armario. La empleada que se encontraba empacando las cosas intentó oponerse inútilmente. El oficial buscó “hasta en las cajas de los zapatos”. No sabemos exactamente qué buscaba. Es posible que se haya tratado del informe de inteligencia que Roldós había recibido el viernes anterior y que el Embajador Horacio Sevilla afirma haber leído con Jaime y Martha, y que después desapareció. Un testigo que declaró ante la comisión parlamentaria de 1982 declaró que varios militares también entraron a las casas de los campesinos de la zona donde cayó el avión para buscar un documento. Pensaban que quizás el documento había estado en el avión y que alguno de los curiosos que merodearon el sitio lo había encontrado.



Fig. 6: Mariana Roldós, hermana del presidente Jaime Roldós Aguilera, en su domicilio en Guayaquil. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

En el armario, Mariana conservaba la banda presidencial de Roldós y la corbata ensangrentada que vestía su hermano ese día (Figura 6). Ambas prendas estaban empacadas delicadamente en papel y Mariana afirmaba que la corbata era portadora de una energía especial. Un aura. Ella se estremece cuando la toca. Así, los armarios contienen documentos que en rigor pertenecen a la esfera pública, pero el archivo del poder no quería las fotos, ni la corbata, ni la banda: el archivo del poder quería el documento secreto. ¿Desapareció porque lo encontraron? No lo sabemos. Esa búsqueda desesperada del documento es sintomática también. Nos habla de un arconte que intenta recuperar el control de su poder de consignación.

El archivo personal, el del armario y la caja, se abre a la posibilidad de enunciar de modo diferente. Hay en él una potencialidad distinta y también una amenaza. La expulsión del archivo público busca dejarlo sin enunciación, silenciarlo, porque al estar por fuera del conjunto de signos que constituyen la experiencia archivada de la colectividad no hay manera de formular con él un enunciado reconocible. Pero a la vez este archivo, constreñido al ámbito de la habitación, de los sueños y de las pesadillas personales, aproxima al sujeto a la posibilidad de su propia subjetivación ética. La caja guarda silencio, como él, pero constituye su reserva de memoria. Es una prótesis del adentro, como hemos visto en el tercer capítulo en relación con el filme documental *El almanaque* (Uruguay, 2012).

El archivo personal puede ser, pues, una prótesis del adentro, una prótesis de la posibilidad de testimoniar. Las entrevistas que constan en el filme fueron en gran medida declaraciones que invitaban a conjurar ese adentro con apoyo de estas prótesis. La presencia de la cámara invita siempre a este deseo de apoyarse, de legitimarse, de abrigarse en esa prótesis. Los entrevistados buscaban documentos, me entregaban cajas que habían atesorado, objetos, anotaciones, fotografías, o lamentaban su pérdida. El embajador Falconí guardaba en dos carpetas azules la correspondencia que intercambió con la cancillería. Después de la larga entrevista que nos concedió nos entregó las cajas para que trabajásemos con ellas. Ese desprendimiento tenía algo de cierre, de terminación de una espera. En otros casos, la búsqueda de esas prótesis del adentro se volvió una manera de eludir el testimonio. Cornelio Marchán, cercano amigo y colaborador de Roldós, me advirtió que “habría que desclasificar información” y que no estaba seguro de que fuese oportuno hacerlo. Yo le había preguntado por los detalles de ciertas gestiones que hizo Roldós para ayudar a personas exiliadas o a organizaciones políticas democráticas del extranjero. La entrevista se dilató indefinidamente porque Cornelio no encontraba las cajas en que tenía guardados sus documentos.

Para terminar esta introducción a los archivos y testimonios del filme, quisiera mencionar la búsqueda de la agenda del presidente Roldós. Fue Arístides Vargas quien nos lo preguntó una vez, a nosotros y a Santiago: “Tu papá tiene que haber tenido una agenda, un cuaderno, donde anotaba las cosas más personales. ¿Dónde está?” El filme *Salvador Allende* (Chile 2006) de Patricio Guzmán comienza con una toma de los anteojos fracturados de Allende y la frase: “esto es todo lo que resta de Salvador Allende”: el filme es una búsqueda de los vestigios del presidente fallecido. En una secuencia significativa Guzmán pregunta a los vecinos de la residencia del presidente si fueron testigos del saqueo de la casa que ocurrió en la misma tarde del 11 de septiembre de 1973. Ante la pregunta de Patricio, las puertas se cierran, los intercomunicadores se silencian. Fueron los mismos vecinos quienes saquearon la casa. Se llevaron todo, hasta las fotos de familia. En el caso de Roldós, una agenda chamuscada que viajaba con él le fue devuelta a la familia por los militares. No hay en ella apuntes significativos, solo citas, reuniones futuras, uso del tiempo. Los documentos y papeles que estaban en su escritorio nadie sabe donde están. Todo fue limpiado, borrado, secuestrado, reprimido. Esa es una búsqueda que sigue pendiente. ¿Dónde están esos escritos personales, íntimos, donde están sus garabatos? No lo sabemos. Santiago no sabe donde buscarlos. Santiago testimonia sin archivo.

4.3.1. Los archivos audiovisuales

Las imágenes de archivo del filme provienen de una gran variedad de catálogos. Los principales archivos consultados fueron el archivo audiovisual de la Presidencia de la República del Ecuador, el archivo de noticias del canal de televisión ECUAVISA en Guayaquil, el archivo del canal TC Televisión en Guayaquil también, el archivo de la Televisión Nacional de Chile y el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires. También se investigó el archivo de Televisa en México y el de Televisión Española, pero no se usaron sus imágenes porque tenían costos que excedían lo contemplado en el presupuesto del filme. Todas las demás imágenes fueron cedidas gratuitamente, con excepción de las de Televisión Nacional de Chile, por las que se pagó debido a su importancia, como se verá después. Casi la totalidad de este material había sido registrado en formatos de video y solo dos secuencias, las que fueron encontrados en Argentina, estaban en soporte fílmico. Las imágenes de archivo que recopilamos abarcan 80 horas.

La exploración de estos archivos permite reflexionar sobre su papel en la conformación del silencio y el ocultamiento. Una primera constatación fue el desorden, la fragmentación, el desinterés absoluto, como una constante de los archivos audiovisuales ecuatorianos. Se trata en la mayoría de los casos de colecciones constituidas por una simple rutina de acumulación, motivada por un interés utilitario ligado a la difusión de actualidades e informaciones y, en el caso de algunas imágenes emblemáticas de Jaime Roldós, para que cumplan la función cíclica de reiterar en cada aniversario el sentimiento de duelo y recordación que experimenta la audiencia. El archivo de TC Televisión constituye el caso emblemático de este desorden y desinterés.³ Las cintas estaban repartidas sin ningún criterio en diferentes bodegas, algunas de ellas en la antesala de ser desechadas (por estar contenidas en soportes técnicamente obsoletos, por ejemplo) y las imágenes que nos entregaron fueron una recopilación apretujada en cuatro discos DVD que contenían grabaciones de reportajes de noticias de treinta segundos de duración en promedio. No era exhaustivo, por supuesto, sino aleatorio, sin que se pudiera determinar el criterio que había guiado su organización. ¿Dónde estaba el arconte de estos archivos? ¿Qué ley había guiado esta acumulación errática? ¿Era solo la falta de recursos, la precariedad del negocio televisivo, su condición de atracción de feria lucrativa y pasajera lo que había determinado este estado de precariedad?

Los archivos de televisión sufrieron esta suerte en muchos países en sus primeros años. La

³ El archivo de TV fue consultado en 2008. No conozco su estado actual.

televisión era por definición un medio efímero, evanescente, sus imágenes se emitían al aire, en forma de señal radioeléctrica y desaparecían como la voz humana, sin más vida ulterior que el eco de su recuerdo. Solo con posterioridad se comenzaron a configurar los archivos televisivos de las principales cadenas del mundo. Esto ocurrió en el Ecuador de forma precaria. El archivo de noticias de ECUAVISA guardaba cierto orden. En este archivo había fichas, anaqueles organizados, índices, descripciones, catálogos, y había sobretodo archivistas que miraban con afecto los documentos. Eran unos intermediarios benevolentes que, sin embargo, solo nos autorizaban a entrar en el archivo durante la madrugada porque en el resto del día el archivo era una máquina informativa: estaba para el servicio exclusivo de los productores de los programas de noticias. En ECUAVISA nos explicaron las reglas que guiaban la paulatina desaparición de los soportes: de cuando en cuando se reciclaban las cintas archivadas, reduciendo el número de horas almacenadas, para liberar cintas para el uso diario de los reporteros. De cada año de la década de los setenta se conservan en promedio 20 horas de imágenes y en todo el archivo solo hay 4.000 horas de material correspondiente al período 1966-1990. “La información no es memoria –dice Rancière–. Ella no se acumula para la memoria: ella trabaja solo para su propio provecho. Su interés consiste en que todo sea olvidado inmediatamente, para que se afirme la única verdad abstracta del presente, y que se afirme su potencia como la única adecuada a esa verdad” (Rancière 2013, 159). ¿Por qué borrar estas imágenes de cuando en cuando? ¿Solo por precariedad económica?, ¿o porque la “uniformidad indiferente” de la información lo autoriza? Esa es la ley que guía en este caso el archivo y también la ley que autoriza su enunciación: estas imágenes están depositadas allí para permanecer en silencio y solo aflorar, en el caso de Roldós, cada 24 de mayo para evocar la tragedia.

Los archivos de noticias ecuatorianos nos ofrecieron sin embargo, en toda su precariedad, la oportunidad de detectar signos y huellas que revelaban el conflicto silenciado. Me referiré a dos de esos momentos: el primero es la mirada que dirige Napoleón Duarte a Roldós en la cumbre de Santa Marta de diciembre de 1980 (Figura 7). Hemos visto antes la ruptura que tuvieron en torno a la intervención militar estadounidense en El Salvador y el pacto de Duarte con las Fuerzas Armadas salvadoreñas, que Roldós denunciaba. La secuencia de noticias describe una de las sesiones de los jefes de Estado que se reunieron en Santa Marta para conmemorar los 150 años de la muerte de Simón Bolívar. Roldós se había opuesto a que Duarte fuera invitado a esa cumbre pero al parecer el gobierno de Carter presionó al presidente de Colombia, Turbay Ayala, para que lo invitara. Parece que se produjo un

incidente cuando Roldós y Duarte se encontraron y Roldós dejó a Duarte con la mano extendida. Diferentes testigos en Ecuador y en El Salvador cuentan hasta hoy la anécdota en varias versiones. Lo que cuento en el filme es un compendio de ellas. Lo cierto es que el único vestigio de ese enfrentamiento es una mirada fugaz captada por la cámara de televisión: Duarte, sentado en el costado izquierdo de la mesa de sesiones, mira ostensiblemente molesto hacia la cabecera de la mesa donde está sentado Roldós junto a Turbay.

El *raccord* de la mirada es una de las figuras de montaje fundamentales del cine clásico. La mirada articula dos imágenes, no hay mirada en el cine sin objeto de la mirada. La mirada establece la continuidad, es la anticipación del siguiente plano que es por tanto su causa. La mirada constituye una expectativa y un juicio subjetivo sobre lo mirado que sirve de fundamento al encadenamiento narrativo. A la vez, la mirada contribuye a organizar el espacio de la escena, a orientar al espectador en la geografía del relato, ofrece un indicio topológico. Pero en este caso la mirada no se encadena con lo mirado, la mirada es puro gesto, es pura expresión. El *raccord* lo construye la narración que dice: “este es Napoleón Duarte y en este momento *me parece* que mira a Roldós.” Es un *raccord* posible y verosímil, pero imaginario. Por otro lado, no cabe duda de que el camarógrafo que registró esa mirada era consciente del ambiente de tensión y por eso la busca, la espera, sabe que esa mirada o ese gesto puede ocurrir. Es un *raccord supuesto* que enuncia el conflicto del filme.



Fig. 7: El jefe de Estado salvadoreño Napoleón Duarte durante la cumbre de Santa Marta en diciembre de 1980. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Esta puesta en escena de la realidad se dio también en la imagen que representa el anuncio de la posesión de Osvaldo Hurtado como presidente, en la noche del 24 de mayo (Figura 8). El acontecimiento traumático no revelaba sin embargo ninguna tensión, ningún conflicto en el *zoom out* de esta cadena de televisión en la que el nuevo presidente da la noticia oficial del fallecimiento, ofrece sus condolencias y anuncia que ha procedido a firmar el decreto de asunción del mando en apego estricto a la Constitución. Como prueba de la legitimidad del acto se presenta acompañado de todo el gabinete de ministros. Esa es la banalidad de la información, el documento histórico consignado en el archivo. Pero, la narración del filme ha informado al espectador sobre las tensiones que ocurrían detrás del telón de esta escena.

La memoria (...) es una obra de ficción porque se construye como relación entre datos, entre testimonios de hechos y vestigios de acciones: el arreglo de acciones que Aristóteles llama en *muthos*, la trama, la intriga, la fábula de la ficción. Desde esta perspectiva, la ficción que obedece a esta poética no se opone a la realidad. “La ficción es la movilización de los recursos del arte para construir un ‘sistema’ de acciones representadas, de formas agregadas, de signos que se responden” (Rancière 2013, 160).

Con ese conocimiento –la ruptura entre Sorroza y Roldós– el *zoom out* de la cadena de televisión adquiere otro sentido. El presidente da el anuncio en primer plano y a medida que el campo de la imagen se amplía, descubrimos al vicealmirante Sorroza detrás suyo.



Fig. 8: Imagen del mensaje que dirigió a la nación el presidente Osvaldo Hurtado para anunciar la muerte del presidente Roldós el 24 de mayo de 1981. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

4.3.1.1. Las imágenes del partido de fútbol Ecuador-Chile

¿Cómo explicar la borradura radical, la desaparición absoluta de todo vestigio visual y sonoro del partido de fútbol que se jugó el día de la muerte de Roldós? Todo ecuatoriano que vivió ese día recuerda que Ecuador y Chile se enfrentaron a las seis de la tarde en el Estadio Modelo de Guayaquil y que fue durante la transmisión del partido que se anunció el estrellamiento del avión que había ocurrido tres horas antes. Cuando nos propusimos hacer la película lo primero que fuimos a buscar en los archivos fueron las imágenes de ese partido de fútbol. Pues bien, no las encontramos. El canal que hizo de matriz del encuentro, TC Televisión, no las tenía. Las habían borrado, se les habían extraviado. Ninguno de los demás canales las tenía. Fuimos a las emisoras de radio: tampoco. En radio CRE, una de las instituciones más importantes de la radiodifusión de Guayaquil, se incendió todo el archivo correspondiente al período anterior a 1990 y los pocos respaldos digitales que habían hecho se borraron accidentalmente del disco duro. En las demás radioemisoras tampoco lo tenían. Los locutores de fútbol ecuatorianos que atesoran la celebración de cada gol de la selección ecuatoriana como un trofeo, no tenían más que el recuerdo personal de ese día. Ningún registro sonoro o visual.

Parecía una constatación psicoanalítica: el país habría vivido de forma tan intensa y traumática ese momento que parecía haber empujado al olvido, *reprimido*, las imágenes y los sonidos de ese instante en todos sus archivos. Esta explicación, sin embargo, supondría que el principio arcóntico que rige la consignación de los documentos hubiese intervenido en el traslado de ese instante al inconsciente. Pero podría tratarse también de un procedimiento inverso: no se trata de una represión sino de una banalización del acontecimiento. La clave quizás se encuentra en una inquietud: ¿por qué no se interrumpió el partido a pesar del dolor de los jugadores –que han expresado posteriormente la congoja que los afectaba y que alcanzaba incluso a algunos de los chilenos, que percibieron el cambio en sus oponentes– y del silencio de todos los asistentes al estadio que según narran los periodistas chilenos “enmudeció” después de la noticia?

De algún modo, el hecho de que el partido no haya sido interrumpido, como parecería normal que ocurriese ante un acontecimiento de esa magnitud, explica esta intervención del arconte: parece ser que la Federación Ecuatoriana de Fútbol consideró la opción de suspender el encuentro, pero las autoridades de la FIFA les advirtieron que en ese caso el Ecuador quedaría fuera de las eliminatorias a la Copa Mundial de 1982. Para la ley arcóntica era imprescindible

que el partido siguiera siendo *nada más* que un partido de fútbol, uno más, en la *uniformidad indiferente* de la actualidad. Ordenar la continuación del juego, constituía una inequívoca intervención de la ley para silenciar la potencia expresiva y la intensidad política de ese instante. La ley impuso allí la vigencia de la *normalidad*. Fue por este motivo que la imagen del partido no se preservó de la borradura: porque fue tratado como un episodio más, olvidable, no enunciado, como todos los demás partidos de esa temporada que fueron también borrados.

En un pasaje de *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben se detiene en el recuerdo de un prisionero que sobrevivió a la “Escuadra Especial”, el *Sonderkommando*, eufemismo que se refería al grupo de deportados a los que se confiaba la gestión de las cámaras de gas y de los crematorios: los mismos prisioneros debían ocuparse de la tarea de despojar de sus pertenencias a los condenados y supervisar su muerte. Primo Levi, a quien Agamben cita, señala que la creación de esta unidad de trabajo fue “el delito más demoníaco del nacionalsocialismo” (Agamben 2010 24, citando a Levi). El prisionero contó que había asistido, durante una pausa del trabajo, a un partido de fútbol entre las SS y los representantes del *Sonderkommando* en el que “se apostó, aplaudió y animó a los jugadores, como si, en lugar de a las puertas del infierno, el partido se estuviera celebrando en el campo de un pueblo.”

A algunos este partido les podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del campo. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. (...) Si no llegamos a comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza. (Agamben 2010, 24-25)

El partido de fútbol que no se interrumpió en Guayaquil, que se siguió jugando pese al dolor y el duelo, que se inscribió en la normalidad de las eliminatorias del Mundial y en la indiferencia anónima de los acontecimientos, nos aproximaba de la *mónada* que se presenta, según la alegoría de Benjamin, “como el signo de un bloqueo mesiánico de las cosas pasadas” (Benjamin 1991, 442). El silencio más absoluto del archivo es un *síntoma* que señala nuestra proximidad al instante reprimido que condensa la esencia de la transición democrática ecuatoriana. Es necesario, pues, atender a toda la potencialidad expresiva de los signos allí

presentes, a la constelación que se forma al detenernos en este instante de normalidad.



Fig. 9: Imagen del pitazo final del partido Ecuador-Chile que se jugó en Guayaquil el 24 de mayo de 1981. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Imagen de archivo original de la Televisión Nacional de Chile.

Es por lo dicho anteriormente que tiene una poderosa carga simbólica que el lugar donde fuimos a encontrar las imágenes de ese partido de fútbol haya sido la Televisión Nacional de Chile: el canal de televisión estatal chileno que, en esa época, era el canal oficial de la dictadura de Pinochet (Figura 9). Que fuera el *arconte-Pinochet* quien tuviera en sus anaqueles el vestigio de ese instante era un hallazgo estremecedor. Teníamos frente a nosotros un signo que desplegaba toda su potencia expresiva y representaba por sí solo “la potencia de sentido de un todo” (Ranicère: 2013, p. 160). El archivista chileno nos dijo que no había encontrado más que la segunda mitad del partido. Los catalogadores no habían considerado de interés el primer tiempo a pesar de que fue en el primer tiempo cuando se produjo el anuncio de la muerte de Roldós. Esto evidenciaba que el criterio del registro había sido la actualidad deportiva –el final del encuentro, su resultado favorable a Chile, que empató como visitante– y no el acontecimiento político. Después, cuando nos llegaron las imágenes, descubrimos que al terminar el partido los reporteros chilenos habían ido a entrevistar a los jugadores en los camerinos del estadio y que allí se encontraba el Embajador de Chile que había ido a felicitar a los jugadores (Figura 10). Los periodistas le piden su reacción ante la muerte recién anunciada del presidente ecuatoriano. Es un momento de una extrañeza sombría el que se produce entonces. Es un momento incómodo, entre repugnante y banal, porque el embajador

no puede ocultar su satisfacción, y no se entiende si ese regocijo proviene del resultado del partido –que celebra con orgullo nacionalista– o de la muerte del presidente con el que estaba en pugna. O de ambos. O de ambos que son lo mismo. El embajador dice:

- Vine a una fiesta y, resultado, me voy a un entierro.



Fig. 10: El Embajador de Chile en el Ecuador, Leonidas Irrazabal Barros, entrevistado por la Televisión Nacional de Chile en el camerino del Estadio Modelo de Guayaquil. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

A las cosas dichas no hay que pedirles explicaciones, dice Foucault, no hay que preguntarles lo que ocultan, “lo no dicho que cubren, el bullir de pensamientos (...) que las habitan”, sino “sobre qué modo existen, lo que es para ellas haber sido manifestadas, haber dejado rastros y quizás permanecer ahí, para una reutilización eventual” (Foucault: 2006, p. 184). Esas palabras, pronunciadas en medio de los jugadores que se reponen del fragor del encuentro en ese sótano húmedo, los convierte en combatientes de otra batalla, en arqueros de una tensión geopolítica. Imagen casual, sin otra trascendencia que ese regocijo enigmático, condenada al silencio por insignificante, y sacada de allí para funcionar como una prótesis de la memoria de los vencidos, como un instante de transparencia histórica.

4.3.1.2. La imagen de los militares

El silencio establece fronteras y bloqueos tajantes, como ocurre en los archivos militares,

audiovisuales y escritos. Voy a referir aquí algunos aspectos relacionados con los archivos audiovisuales, aunque estas reflexiones puedan ser pertinentes también para los archivos de documentos escritos. La imagen de los gobernantes militares está cubierta de una reserva permanente. Del triunvirato militar que gobernó el Ecuador entre 1976 y 1979 se conservan dos o tres minutos de imágenes en el archivo de ECUAVISA. Son literalmente *inmirables*. En la Argentina ocurre algo parecido. Los cineastas con los que hablamos nos dijeron que era muy difícil encontrar imágenes inéditas de los dictadores, de Videla, Massera y los demás. Un caso significativo es el que nos refirió el cineasta Alejo Hoijman, quien se encontraba trabajando en un proyecto documental acerca del célebre *Juicio a las Juntas*, como se conoce el proceso judicial que ordenó el presidente Raúl Alfonsín contra las juntas militares de la dictadura que gobernó Argentina entre 1976 y 1983. Este proceso fue ordenado por Alfonsín 5 días después de su posesión, el 15 de diciembre de 1983, y se celebró entre abril y diciembre de 1985.

Desde el primer momento la alta oficialidad argentina presionó al gobierno y a la Cámara Federal de Justicia para que no se permitiera la transmisión por radio y televisión de las audiencias. Sólo se autorizó a un equipo de filmación registrar –pero no transmitir, ni siquiera en diferido– el total de las 90 audiencias en las que se rindieron 833 testimonios. Los noticieros de televisión sólo tenían acceso a un resumen diario de tres minutos de imágenes sin audio. Los periodistas presentes sólo podían tomar fotografías, pero no podían grabar ni filmar nada. Los jueces que emitieron la sentencia decidieron, tres años después, resguardar el registro de la grabación completa del juicio en otro país. Con el apoyo ofrecido de la Corte de Justicia de Noruega, los cinco jueces efectuaron un viaje secreto para depositar personalmente un respaldo de la grabación completa del juicio en la bóveda de seguridad del archivo del parlamento de Noruega. Los 147 cassettes de VHS viajaron repartidos en las valijas personales de los jueces, que para entonces habían dejado de ser magistrados. Los jueces ejecutaron este acto de consignación guiados por el imperativo ético de garantizar el acceso futuro a estas imágenes y sonidos, pues eran conscientes de que los militares tratarían por todos los medios de impedirlo. Solo en el año 2013 se autorizó la consulta libre de estas imágenes en el Museo del Libro de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires⁴. Los jueces que habían receptado más de ochocientos testimonios del terror y la barbarie se sintieron compelidos a preservar esos testimonios para que pudieran entrar en el archivo.

⁴ Algunas reseñas de prensa relatan esta historia, entre ellas: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-25/pag08b.htm> y <http://argentina.ar/2013/05/03/derechos-humanos-18593-juicio-a-las-juntas-se-presentaron-las-grabaciones-completas.php> (consultadas el 10.01.15).

Durante la investigación que hicimos para el documental encontramos reiterados episodios que reflejaban la proximidad política e ideológica del Alto Mando argentino y el ecuatoriano (se podría decir también que era una proximidad comercial, pues con frecuencia el asunto de que se trataba era la compra de armamento e insumos⁵). Cuando tuvimos esta lista de encuentros, la enviamos a varios archivos argentinos con el objetivo de buscar una imagen de alguno de ellos. Era necesario *mirar* este vínculo, no era suficiente con saber que existió. El encuentro que más nos interesaba era el que tuvieron en Buenos Aires en noviembre de 1979 los almirantes Armando Lambruschini y Raúl Sorroza Encalada, que se encontraron para intercambiar condecoraciones y firmar acuerdos de cooperación. El encuentro ocurrió tres meses después de inaugurado el gobierno de Roldós. En un telegrama de esas fechas, el Ministro de Relaciones Exteriores de Roldós, el escritor Alfredo Pareja Diezcanseco, expresa su inquietud por la condecoración que Sorroza planea entregar al almirante argentino y pregunta al embajador ecuatoriano en Buenos Aires por las credenciales de Lambruschini en materia de Derechos Humanos. No encontramos la respuesta que dio el embajador de Guzmán Polanco, pero en todo caso la visita y la condecoración se hicieron efectivas. Para la diplomacia y la alta oficialidad militar ecuatoriana, ya lo hemos visto, estaba dentro de los *objetivos nacionales* no perder ocasión de condecorar a los militares argentinos.

Al cabo de una espera de dos años nos llegó la noticia de que en el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires habían encontrado una ficha que hacía referencia al encuentro. En

⁵ Mencionaré aquí dos episodios. La periodista María Seoane narra que en marzo de 1977 el almirante Emilio Massera, miembro de la junta argentina, había enviado a Caracas a un *Grupo de Tarea* de la Marina con la misión de asesinar al empresario y ex-ministro de economía de Cámpora, José Ber Gelbard. Cuando el operativo fracasó, el grupo de tareas se refugió en Quito. “La fuga del GT 3.3.2 fue hacia Ecuador, de donde los *comandos* regresarían a la Argentina. Massera había pactado la protección del grupo con su amigo, el vicealmirante Alfredo Poveda, a quien había conocido cuando ambos cursaban juntos en Buenos Aires la Escuela Naval. El contacto de Massera no podía ser más eficaz: Poveda era nada más ni nada menos que el presidente de facto de Ecuador” (Seoane: *El burgués maldito*, De Bolsillo, Buenos Aires 2002). Massera visitaría Quito poco después, en junio de 1977, atendiendo la invitación de Poveda.

Estas buenas relaciones tuvieron eco todavía en 2004 cuando el presidente (ex militar con grado de coronel) Lucio Gutiérrez designó como embajador en Buenos Aires al Teniente Coronel de Policía (en retiro) Germánico Molina Alulema. El embajador Molina provocó un incidente diplomático el 23 de enero del 2004 cuando ayudó al ex comandante del Primer Cuerpo del Ejército, Guillermo Suárez Masón, a fugar del arresto domiciliario que enfrentaba por delitos de lesa humanidad (como la desaparición de personas y el plagio de niños) y lo condujo a festejar su cumpleaños en un vehículo de la delegación diplomática ecuatoriana: “la Cancillería [argentina] se enteró por una denuncia anónima (...) en un diálogo telefónico con el canciller Bielsa, Molina admitió el episodio, al que agregó condimentos inusitados, como la presencia de un ex dirigente de Argentinos Juniors amigo de Suárez Mason y la revelación de que el festejo incluyó un show de odaliscas.” Diario Clarín del 04.02.2004 (<http://edant.clarin.com/diario/2004/02/04/p-00501.htm>).

este museo se había depositado el archivo de noticias del canal de televisión de la dictadura en soportes filmicos. Las imágenes contenían dos secuencias informativas: la primera con el encuentro de Sorroza y Lambruschini (escena sin sonido) y la segunda con una escena en la que los miembros de la primera junta, Massera y Agosti, recibían al General Videla a su regreso de un viaje al exterior (con sonido).

La escena del encuentro de Lambruschini y Sorroza se compone en realidad de dos momentos, el registro de las dos ceremonias de condecoración: la que efectuó Sorroza a Lambruschini en el Hotel Hilton y la que hizo Lambruschini a Sorroza en el edificio Libertad, sede de la Marina Argentina. Después, al final de la segunda ceremonia, hay una breve secuencia de la reunión de trabajo de los dos comandantes en torno a una mesa de sesiones. Muchos elementos son llamativos en estas imágenes (Figuras 11 a 13). En primer lugar el ambiente de camaradería y los gestos de cordialidad y reverencia de los personajes. La delegación ecuatoriana, compuesta de varios oficiales, acompañados de sus esposas, pronuncia discursos y saluda con admiración a los argentinos; después, sentados frente a la mesa de reuniones, un sonriente Sorroza enciende el cigarrillo de Lambruschini.



Fig. 11: El comandante ecuatoriano, Raúl Sorroza, condecora al Comandante de la Marina Argentina y miembro de la Junta de Gobierno de ese país, Armando Lambruschini. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Imagen de archivo original del Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires.



Figs. 12 y 13: Encuentro de los almirantes Sorroza y Lambruschini en el Edificio Libertad, sede de la Marina Argentina. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Imágenes originales del Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires.

De una parte está aquí retratada la amistad y la admiración política que les profesaban: el solo hecho de entrar al imponente edificio Libertad debe haber supuesto para los oficiales ecuatorianos un motivo de orgullo. Por otro lado, esa reverencia admirativa, casi sumisa, refleja la conciencia que tenían de que condecorar a un alto oficial argentino, miembro de la Junta de Gobierno, revestía una importancia fundamental para la recuperación del territorio amazónico cuya soberanía el Ecuador había perdido en 1942. Ya hemos visto en el primer capítulo cuán importante consideraba la diplomacia y las FFAA ecuatorianas este tipo de gestos. Además, las medallas, con la simbología de honor y distinción propia de los códigos militares y nacionales, constituían una especie de fetiche en el contexto enunciativo del

campo militar. A todos estos generales y almirantes les encantaba condecorar y sobretodo que los condecorasen.

La imagen de Videla, Massera y Agosti que se encontraba en la misma bobina de 16 mm de la escena de Sorroza, contiene un reportaje completo, con sonido incluido, del arribo de Videla a Buenos Aires después de una visita a Pinochet en Santiago. El locutor describe cómo Videla reasume el mando de la nación firmando el respectivo decreto y después posan los tres militares frente a las cámaras. La escena es significativa, entre otras cosas, por un detalle de gesticulación que parece revelar la psicología neurótica de Videla. Mientras conversa con ellos, de pie entre los dos comandantes, Videla no deja de mover las manos (Figura 14). Como parte del mismo movimiento incesante, en determinado momento el dictador levanta los brazos y golpea una mano en la otra con dos dedos extendidos. La imagen de estos movimientos expresivos, que contrastan con la rigidez de su delgado cuerpo uniformado, informa sobre las razones pulsionales que subyacen a las razones económicas, políticas y militares del genocidio (Delgado: 2014).



Fig. 14: La neurosis del general Videla reflejada con sus manos. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Imagen del Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires.

La risa de Sorroza –tan serio en cambio cuando aparece retratado junto al presidente Roldós en las ceremonias militares ecuatorianas–, la mirada admirativa, el cigarro encendido, el tic neurótico, el cóctel y las medallas, el “vine a una fiesta, resultado: me voy a un entierro”, todo esto conforma un conjunto de signos que corresponden a la celebración del *oscuro goce perverso* del arconte-Estado-terrorista. Como lo prueba la fiesta del genocida Suárez Masón,

que celebró su cumpleaños 80 con odaliscas y amigos gracias a un embajador ecuatoriano en 2004 (ver nota 23), la impunidad sigue autorizando en el presente la celebración de ese goce archivado. La fiesta sigue vigente porque sigue siendo el desenlace triunfal de la historia oficial. Usar el archivo, describirlo, trasladarlo de lugar, esconderlo en valijas y llevárselo a *cierta-Noruega* de la memoria, darle un nuevo sentido, explicitando su reverso de obscenidad, es quizás la única posibilidad de revocar esa fiesta.

4.3.2. Dos signos: el avión y el pueblo

Para concluir este capítulo me detendré en dos elementos, dos signos, dos representaciones que reiteradamente aparecen en el filme y que establecen un diálogo iconográfico y simbólico del que deriva una parte de la propuesta expresiva de la película. Estos signos son por un lado el avión, la aviación como motivo, y por otro el pueblo ausente de toda posibilidad de enunciación, desubjetivado. No pretendo agotar la interpretación de estos elementos representativos, sino formular algunas preguntas y señalar algunas inquietudes que estas imágenes despiertan en mí.

El avión es una figura clave de la historia. La película comienza presentando a Roldós y a su esposa Martha posando para una fotografía de pie junto al avión en el que morirían después (Figura 15). Es una imagen en blanco y negro y el avión, a quien todos dan las espaldas, aparece como el telón de fondo de la escena. Es un avión detenido, en silencio, como los personajes, ellos también detenidos y en actitud solemne. La historia, es decir, el viaje, comienza aquí.

Una vez iniciado este viaje, el avión se convierte en el vehículo de la acción. Es la nave Argos, del mito de Jasón y los argonautas, que conduce a nuestro héroe a la búsqueda del vellocino de oro: así llega Roldós a Managua a saludar el triunfo de la Revolución Sandinista (Figura 16) y así regresa desde México cuando improvisa una rueda de prensa en el vuelo y declara que “la ventaja de la línea ecuatoriana es llamar a las cosas por su nombre” (Figura 17). Durante esa entrevista, tenemos como ruido de fondo el bramido de los motores.



Fig. 15: El presidente Roldós, su esposa Martha y oficiales de su escolta junto al avión presidencia. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Foto original del archivo de la Presidencia de la República del Ecuador.



Fig. 16: Jaime Roldós, presidente electo, llega a Managua en julio de 1979. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo de ECUAVISA.



Fig. 17: Jaime Roldós es entrevistado por el periodista Gonzalo Rosero a bordo del avión en el que regresaron de la gira por Colombia y México en diciembre de 1980. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Después la nave se convierte en proyectil, en un arma, en catástrofe, en destrucción. En una de sus obras de teatro, Santiago Roldós describe la paradoja: “mi padre a bordo del proyectil del enemigo”. Los aviones comienzan a caer. Primero, el del ministro de defensa Rafael Rodríguez Palacios (Figuras 18 y 19). Su amigo, el militar demócrata que se jugó en 1978 por la preservación de la democracia, muere en Loja en un vuelo en el que, dicen, Roldós debía ser uno de los pasajeros. Roldós visita el lugar y parte en una camioneta azul.



Fig. 18: El avión estrellado en el que falleció el Ministro de Defensa Rafael Rodríguez Palacios. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.



Fig. 19: Jaime Roldós en el aeropuerto de Catamayo, Loja, después de inspeccionar los restos del avión accidentado. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Más tarde viene la guerra y una vez más se trata de naves que bajan del cielo. Un helicóptero trae a un soldado herido. Roldós, en tierra, mira la escena en silencio (Figura 20). La máquina militar, los soldados, la montaña, el presidente solo en un costado de la imagen. El ruido de las hélices, el viento que estremece. Todos estos elementos conforman una atmósfera de caos, de desorden, en torno a esa figura que se sostiene en pie en su soledad.



Fig. 20: Jaime Roldós en el aeropuerto de Catamayo a la llegada de un soldado herido durante el conflicto de Paquisha. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.



Fig. 21: “La administración Reagan levanta rápidamente el veto a la venta de jets israelíes al Ecuador”, noticia del Washington Post del 21 de marzo de 1981, página A18. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Entonces las naves se multiplican. La catástrofe se anuncia. Hay que comprar aviones. Los aviones israelíes K-Fir necesitan una autorización de los Estados Unidos para poder venderse porque su motor es americano. “En un tiempo récord, dice el Washington Post, Reagan autorizó la venta de aviones K-Fir al Ecuador” (Figura 21). El presidente dirá por televisión: “¿Sabéis vosotros cuanto cuesta un avión supersónico?” La máquina voladora se ha convertido por entero en máquina de la barbarie. Traza en el cielo el poema de la muerte, como en *Estrella distante*, la novela de Roberto Bolaño, cuyo personaje central es un poeta-aviador que dibuja poemas fascistas en el cielo (Bolaño 2000). El avión como instrumento de barbarie es un ícono de la historia latinoamericana por los planos que describen el bombardeo el Palacio de La Moneda en Santiago el 11 de septiembre de 1973.

La siguiente imagen es la barbarie que mira el Ángel de la Historia en la metáfora de Benjamin. Desolación y destrucción. El avión destruido en Huayrapungo (Figura 22). La cámara del reportero se aproxima a los fierros retorcidos de la nave.



Fig. 22: El avión presidencial estrellado en la cumbre del cerro Huayrapungo. Imágenes del 25 de mayo de 1981. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Más tarde, los féretros vuelven al avión para regresar al lugar de donde partieron. En Guayaquil los espera la familia, los políticos, los sacerdotes, los militares. Un rostro anónimo en la primera fila, al pie del avión que los ha traído, expresa el desconcierto y la ira. El pueblo, del otro lado de la cerca, mira desde lejos la construcción solemne del mito que se anuncia (Figuras 23 a 26).



Fig. 23: El arzobispo de Guayaquil saluda a altos oficiales militares, entre ellos aparece el General Frank Vargas Pazzos, durante las ceremonias fúnebres en Guayaquil el 26 de mayo de 1981. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA.



Fig. 24: El féretro de Roldós es subido al avión que lo trasladará desde Machala hasta Quito para los funerales. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA.



Fig. 25: Simpatizantes y curiosos miran la llegada de los féretros a Guayaquil desde el exterior del aeropuerto. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original ECUAVISA.



Fig. 26: Un amigo de Jaime Roldós en la espera de los féretros. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA.

Y después, tenemos a la máquina como fetiche de la verdad. La máquina examinada, la fotografía que le toman los peritos suizos para demostrar la falta de potencia de las turbinas (Figura 27), la maqueta-caricatura que la Fuerza Aérea Ecuatoriana presenta en televisión para probar el buen estado de los motores (Figura 28). La memoria convertida en trámite judicial, pericial, probatorio. Los hechos, la nave como testigo mudo de la barbarie.



Fig. 27: Una de las turbinas examinadas por los peritos suizos. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA. Foto original del informe del departamento forense de la Policía de Zurich.



Fig. 28: Maqueta del avión presidencial usada en la cadena nacional de la Fuerza Aérea Ecuatoriana del 20 de agosto de 1982. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA.

Y finalmente, para recomenzar el ciclo, esta vez en forma de farsa, como dice Marx en el célebre inicio del *18 Brumario de Luis Bonaparte*, el tío Abdalá se embarca en una nave también. Desde ella desciende, como un enviado del cielo, a los brazos del pueblo (Figura 29).



Fig. 29: Abdalá Bucaram llega a un barrio popular de Guayaquil en una de sus campañas electorales. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA.

Abajo, en la calle, está el pueblo. La multitud. “Abajo las oligarquías que nunca han podido con el pueblo”, dice un hombre al pie del balcón de la casa del candidato Roldós (Figura 30). Los masacrados del 3 de junio del 59 (Figura 31). Los electores, los votantes, la masa desubjetivada. Al final de la película, en el mismo suburbio de Guayaquil de donde salió la turba del tres de junio, una familia desempolva un disco de acetato (Figura 32). Es un signo de esperanza.



Fig. 30: Simpatizantes de Roldós en una manifestación de apoyo al pie de su vivienda en Guayaquil en julio de 1978. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.



Fig. 31: Fallecidos durante la represión del 3 de junio de 1959. Imagen del diario *El Telégrafo* del 5 de junio de 1959. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*. Archivo original de ECUAVISA.



Fig. 32.: Una familia del suburbio guayaquileño conserva un disco de acetato con los discursos de Jaime Roldós. Fotograma del filme *La muerte de Jaime Roldós*.

Conclusiones

Hemos visto en el primer capítulo cómo la lectura que se ha hecho desde las ciencias sociales sobre el retorno democrático ecuatoriano y las circunstancias de la muerte del presidente Jaime Roldós ha dejado de leer algunos aspectos cuya relevancia resulta ineludible desde otras perspectivas, como el periodismo, la literatura especulativa de izquierda o los informes de las investigaciones parlamentarias de 1982 y 1992. Lo que estos discursos aportan – además del inquietante señalamiento de una probable conspiración– es una mirada regional del proceso de transición democrática en la que cobran relieve las tensiones geopolíticas de la Guerra Fría y la militarización que condicionó el proyecto democrático. Tomar como punto de partida a la muerte de Roldós, cuya condición de ocurrencia se habría gestado en el contexto de esa disputa regional, permitiría releer la transición ecuatoriana y develar tensiones que han sido ignoradas hasta hoy.

Entre quienes postulaban el “discurso democrático original”, es decir, en el seno de los partidos reformistas que impulsaron la primera etapa de la transición, se dirimió el sentido que ésta tendría, como continuidad –y no como ruptura– con los regímenes oligárquicos militares. Desplazar el enfoque desde el análisis de la gobernabilidad y tomar en consideración el papel que tuvo la violencia y el militarismo en la configuración del nuevo escenario permitiría encontrar características comunes a todos los procesos democráticos del continente. Las leyes de amnistía aprobadas aquí y allá a lo largo de los años que siguieron a la transición y, en el caso ecuatoriano, el manto de impunidad y silencio que cubrió las acciones represivas cometidas por los gobiernos militares y la elusión de toda investigación pericial sería sobre el caso Roldós en treinta años a pesar de las numerosas evidencias recogidas por comisiones parlamentarias en 1982 y 1992, simbolizan esta continuidad.

La repercusión que tuvo en el público y en el Estado el filme documental *La muerte de Jaime Roldós* nos habla de la pertinencia de tomar en cuenta otros lenguajes y otras poéticas en la escritura de la historia. El cine documental, como texto político y artístico, dispone de herramientas capaces de desentrañar la potencia de unos signos que permanecen silenciados en el archivo. Las diferentes estrategias de ocultamiento, narrativas, ópticas, acústicas, tienen en común la desobjetivación de la función enunciativa y el control absoluto del archivo por parte de las estructuras de poder de una determinada sociedad. Ya sea que los archivos sean

secretos o inaccesible, como lo son los archivos militares, o ya sea que los archivos se inscriban en la uniformidad indiferente de la información, como ocurre con los evanescentes archivos de la televisión, la disputa por el poder de interpretarlos y evocarlos se juega en el campo de la estética tanto como en el de la política. En esos campos se juega la posibilidad de enunciar una historia que desentrañe los silencios reprimidos por la violencia de Estado.

La bibliografía teórica revisada me ha permitido volver sobre la película *La muerte de Jaime Roldós* y examinar el trabajo de investigación y selección de archivos y testimonios que la antecedió. Es necesario señalar que la búsqueda que dio origen a todo ese cuerpo de documentos, tanto imágenes como papeles escritos, entrevistas y testimonios, provino de una exploración casi intuitiva, espontánea, que obedecía a una curiosidad detectivesca y afectiva por el tema. Mi oficio de narrador audiovisual, en el que jugaba un papel estructurante la poética aristotélica, trató de poner orden en ese mar de signos. Fue una tarea compleja en la que me acompañaron varias personas, Lisandra I. Rivera en la co-dirección y producción, Manoela Ziggiatti en la edición, Daniel Andrade en la fotografía y la escritura. Junto a este equipo abordé la complejidad de los numerosos signos *fantasmagóricos* con los que nos topamos. Quizás debido al poder que emanaba de sus arcontes, a veces uniformados y a veces de tenor más discreto, esta *fantasmagoría* nos apelaba con cierta insistencia. Creo que no fuimos siempre consciente de ello y que en muchas ocasiones trabajamos con los enunciados como si encarnaran la sustancia psicológica de quienes los pronunciaban. Les temimos, los odiamos, quisimos olvidarlos. La teoría de la desubjetivación ha sido en cierto sentido una terapia de reconciliación.

Fue necesario dejar de mirar las imágenes y las acciones como acontecimientos irremediables para integrarlos en una estructura ficcional que los rescatara de su silencio. Ficcional digo aquí en el sentido de Rancière que he citado más arriba: la ficción como movilización de los recursos del arte para construir un ‘sistema’ de acciones representadas, de formas agregadas, de signos que se responden. “La rememoración puede transformar lo que está inacabado (la felicidad) en algo concluido, y lo que ha concluido (el sufrimiento) en algo inacabado”, dice Walter Benjamin. Al mirar las imágenes como signos vivos, como cosas presentes, como huellas de una historia que no ha concluido, las estrechas puertas del archivo se abrían y nuestra escritura se liberaba de condicionantes.

Si la desubjetivación del archivo da cuenta de un acto de despojo y represión, la resistencia a ese despojo debe expresarse en la conformación de nuevos archivos, de *prótesis del adentro*,

donde sea posible la enunciación de un testimonio. En 1941 Joaquín Gallegos Lara recurrió a la ficción aristotélica más acabada para enunciar un pedazo de la historia ecuatoriana que había sido silenciado por la gendarmería del arconte y sus amanuenses. Su novela *Las cruces sobre el agua* (Gallegos 2003) nos presenta la historia de dos amigos que viven los acontecimientos del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil, cuando el ejército a órdenes del gobierno liberal-plutocrático masacró a centenares de obreros en huelga y echó sus cadáveres al río Guayas. Alfredo Baldeón, el obrero del suburbio, es asesinado durante la represión. Alfonso Cortez, su amigo de la clase media, intelectual y músico, sobrevive y se exilia. Cuando regresa a la ciudad, muchos años después, encuentra que todo ha cambiado. La ciudad está renovada, ha *progresado*.

Unos cuantos parques, unos muelles y algunos edificios de mampostería, eran todo lo nuevo. Fuera de cincuenta manzanas centrales, la ciudad continuaba achatada en casuchas y covachas, sin agua y azotadas de pestes. (Gallegos 2003, 228).

Arrimado a la baranda del nuevo malecón, de pronto Alfonso “vio recostarse escueto un grupo de negras cruces. Se erguían flotando sobre boyas de balsa. Era altas, de palo pintado de alquitrán. Las ceñían coronas de esas moradas flores del cerro, que se consagra a los difuntos.”

Un zambo cargador de cejas hirsutas (...) se había acercado. (...) Alfonso se volvió:

- ¿Qué significan esas cruces?
- ¿Cómo, no sabe, jefe? ¿No es de aquí?
- De aquí soy, pero he pasado algunos años fuera.
- ¡Ahí debajo de donde están las cruces hay fondeados cientos de cristianos, de una mortandad que hicieron hace años. (...) Entonces, Alfonso reparó en la extraña coincidencia: ese día era 15 de noviembre.
- ¿Quién las pone?
- No se sabe: alguien que se acuerda.
- ¿Las ponen siempre?
- Todos los años, hasta hoy ni uno han faltado.

Las ligeras ondas hacían cabecear bajo la lluvia las cruces negras, destacándose contra la lejanía plomiza del puerto. Alfonso pensó que, como el cargador lo decía, alguien se acordaba. Quizás esas cruces eran la última esperanza del pueblo ecuatoriano (Gallegos 2003, 229-230).

Este episodio de la novela de Gallegos nos acompañó emocionalmente durante toda la producción del filme. No pretendo analizar aquí la complejidad de su fuerza expresiva, sino

detenerme nada más en ese anónimo “alguien que se acuerda” y en la implicación de su frase final. ¿Quién es ese alguien? ¿Dónde está? ¿Estará todavía allí en el futuro para *realizar* esa esperanza que a ojos del escritor su gesto *anuncia*? ¿Qué es la esperanza? Giorgio Agamben, hemos visto en el capítulo 2, dice que si no logramos detener el partido de fútbol que se jugó en Auschwitz entre los miembros de la Escuadra Especial y los oficiales de las SS, “no habrá nunca esperanza”. Si la utopía comunista de Gallegos Lara estaba orientada a esa redención teológica, mesiánica, es de una manera diferente como podemos leer la actualidad de esas cruces hoy, después del quiebre de esa construcción simbólica del progreso. Es desde la actualidad integral desde donde propongo leer esa imagen. Desde ese tiempo transitorio en que nos es dado testimoniar. Ese alguien que se acuerda está actualizando el testimonio de los que viven en la imposibilidad de decir. Las *prótesis del adentro* son la esperanza o la garantía, no de un futuro, sino de un presente en el que afirmemos nuestra subjetividad ética. De un presente en el que seamos capaces de detener ese partido de fútbol.

Para tratar de detener ese partido he propuesto abandonar la lectura apolítica de la muerte de Roldós que desconoce todo posible antecedente político que hubiera justificado su asesinato. Incluso leídas desde la diplomacia progresista, las acciones de política exterior de Roldós, su visión de la democracia, la red de alianzas políticas que tejió y la poca o mucha incidencia que llegó a tener en la tensión democracia-dictadura de comienzos de los años 80, no son más que la gesta épica de un humanista:

Un trágico accidente aviatorio cegó (sic) la vida del joven mandatario el 24 de mayo de 1981. Quedaba trunca una gestión que en el campo internacional había llevado a Roldós a adquirir dimensiones continentales. (Carrión 1989, p. 119)

La política exterior de Roldós era una gesta personal humanitaria que no estaba articulada a una política, ni se jugaba en ella otro destino que la dimensión continental del personaje.

La anécdota del cineasta Gabriel Tramontana a la que me he referido en el último apartado del primer capítulo me parece una imagen apropiada para concluir. Dueño de un archivo de miles de bobinas de cine que aparecen arrumadas en anaqueles polvorientos, Tramontana se describe a sí mismo como un *historiador* cuando anuncia que la finalidad de su archivo es permitirle editar “La Historia del Ecuador”. Pero al mismo tiempo nos cuenta que prometió al presidente de la República Camilo Ponce Enríquez guardar en secreto las imágenes de la masacre que acababa de registrar. “¿Cómo puede la persona que promete guardar un secreto a un fantasma atreverse a decir todavía que es un historiador?”, dice Derrida. Los historiadores

que hacen promesas a los fantasmas, dice Derrida, ya no pueden llamarse historiadores porque están dando cuenta de un respeto por el futuro incompatible con su papel (Derrida 1987, 46).

Referencias cinematográficas

El almanaque (Uruguay, 2012, 73 minutos) de José Pedro Charlo

El caso Pinochet (2001) del director Patricio Guzmán

La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena (Francia, Chile, 1994) Carmen Castillo

La muerte de Jaime Roldós (Ecuador, 2013) Lisandra I. Rivera y Manolo Sarmiento

Los rubios (Argentina, Canadá, 2003) de Albertina Carri

Memorias del subdesarrollo (Cuba, 1968) de Tomás Gutiérrez Alea

Montoneros, una historia de Andrés di Tella (Argentina, 1994)

Morir de pie (México, 2011) de Jacaranda Correa

Palabras mágicas para romper un encantamiento (México, España, 2012) de Mercedes Moncada

Retratos de identificación (Brasil, 2014) de Anita Leandro

Sibila (Chile, 2012) de Teresa Arredondo

Trelew (Argentina, 2003) de Mariana Arruti

Lista de referencias

Agamben, Giorgio. 2010. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. España: Pre-Textos.

Agüero, Felipe. 1999. “Las Fuerzas Armadas en una época de transición: perspectivas para el afianzamiento de la democracia en América Latina”. En *Control Civil y Fuerzas Armadas en las nuevas democracias latinoamericanas*, editado por Rut Diamint. Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella.

Aguiló, Macarena. Entrevista subido el 21.03.12 al portar Youtube por la Casa de América. <https://www.youtube.com/watch?v=d46bM5SWkzI>

Andrade, Pablo. 2003. “El imaginario democrático en el Ecuador”. En *Democracia, gobernabilidad y cultura política*, compilado por Felipe Burbano. Quito: FLACSO.

Andrade, Pablo. 2009. *Democracia y cambio político en el Ecuador: Liberalismo, política de la cultura y reforma institucional*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Arthur, Paul. 1999-2000. “The Status of Found Footage”. *Spectator*, vol. 20/1.

Ayala, Enrique. 1999. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Baqué, Dominique. 2004. *Pour un nouvel art politique. De l’art contemporain au Documentaire*. Paris: Flammarion.

Benjamin, Walter. 1991. “Le narrateur , réflexions a propos de l’œuvre de Nicolas Leskov (1936)”. En *Écrits français*, 251-264. Paris: Gallinard.

Benjamin, Walter. 1991. “Sur le concept D’histoire (1940)”. En *Écrits français*, 425-444. Paris: Gallinard.

Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Burbano de Lara, Felipe coord. 2010. *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda*

mitad del siglo XX. Quito: FLACSO y Ministerio de Cultura.

Burbano de Lara, Felipe y Miche, Rowland. 1998. *Pugna de Poderes, presidencialismo y partidos en el Ecuador (1979-1997)*. Quito: CORDES.

Bustamante, Fernando. 1988. "Fuerzas Armadas en Ecuador: ¿Puede institucionalizarse la subordinación al poder civil?". En *Ponencia Seminario Internacional Democracia y Fuerzas Armadas*. Quito: CORDES.

Calloni, Stella. 2006. *Operación Cóndor, pacto criminal*, Buenos Aires: La Jornada. Carrión, Francisco 1989. *Política exterior del Ecuador: evolución, teoría y práctica*. Quito: F.E.P.P.

Charlo, José Pedro. Entrevista consultada en: <http://www.hacerselacritica.com/entrevista-a-jose-pedro-charlo-director-de-el-almanaque/>

Conaghan, Catherine and James M. Malloy. 1994. *Unsettling Statecraft. Democracy and Neoliberalism in the Central Andes*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Conaghan, Catherine. 1988. *Restructuring Domination. Industrialist and the State in Ecuador*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Dalton, Roque. 2000. *Taberna y otros lugares*. San Salvador: UCA Editores.

De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Delgado, Osvaldo L. 2014. "Oscuro goce del Estado terrorista". Artículo aparecido en Página 12, 20.03.14 (<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-242179-2014-03-20.html>).

Derrida, Jacques. 1987. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta.

Diamint, Rut edit. 1990. *Control Civil y Fuerzas Armadas en las nuevas democracias latinoamericanas*. Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella.

Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Pados.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des Lucioles*. Paris : Éditions de Minuit.

- Dinges, John. 2004. *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents*. Nueva York: The New Press.
- Echeverría, Julio. 2010. “Complejización del campo político en la construcción democrática ecuatoriana”. En *Transiciones y rupturas: el Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, coordinado por Felipe Burbano. Quito: FLACSO Sede Ecuador: Ministerio de Cultura
- Espinosa, Carlos. 2010. *Historia del Ecuador*. Barcelona: Lexus Editores
Feierstein, Daniel. 2007. *El genocidio como práctica social, entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1971. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2006. “El enunciado y el archivo”. En *La Arqueología del Saber*. Vigésimosegunda edición en español. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2010. “Clasificar”. En *Las palabras y las cosas*. Quinta impresión en español. España: Siglo XXI.
- Galarza Zavala, Jaime. 1982. *¿Quiénes mataron a Roldós?*. Quito: Ediciones Sol y Tierra.
- Galarza Zavala, Jaime. 2014. *¿Quiénes mataron a Roldós?*. Tercera edición. Quito: Sur Editores.
- Gallegos Lara, Joaquín. 2003. *Las cruces sobre el agua*. Quito: Colección Media Luna.
- García Márquez, Gabriel. 1995. *Notas de prensa: 1980-1984*. Bogotá: Editorial Norma.
- García, Bertha, “Regionalismo y modernas tendencias políticas”. En *La cuestión nacional y el poder*, editado por Rafael Quintero. Quito: Corporación Editora Nacional-FLACSO.
- García, Bertha. 1987. Tesis doctoral: *Militares, economía y lucha política. El Ecuador de los años setenta*. México: Colegio de México.
- Granda, Víctor. 2006. *Accidente o Atentado?*. Quito: Ediciones La Tierra
Grandin, Greg. 2007. *Panzos, la última masacre colonial. Latinoamérica en la Guerra Fría*. Guatemala: Avanco.
- Hayner, Priscilla. 2008. *Verdades innombrables. El reto de las comisiones de la verdad*.

México: Fondo de Cultura Económica.

Hurtado, Oswaldo. 2007. *El Poder Político en el Ecuador*. Décimosexta edición. Quito: Editorial Planeta.

J. Patrice McSherry. 1999. "Operation Condor: Clandestine Inter-American System". En *Revista Social Justice / Global Options*, Vol. 26, No. 4 (78) *Shadows of State Terrorism: Impunity In Latin America* 144-174.

Ledo Andión, Margarita. 2005. "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En *Documental y Vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán eds. Málaga: Cátedra.

Longoni, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución: arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Mills, Nick. 1991, "Sector privado y estado nacional en el Ecuador democrático, 1979-84". En *La cuestión nacional y el poder*, editado por Rafael Quintero. Quito: Corporación Editora Nacional-FLACSO.

Molina, Alberto. 2005. *Democracia y militares, crisis y arbitraje, de Roldós a Palacios*, Quito: El Conejo.

Montanaro, Pablo. 2014. *Construcción de la memoria: conversaciones sobre dictadura y genocidio*. Comahue: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue.

North, Lisa. 1985. "Implementación de la política económica y la estructura del poder político en el Ecuador". En *La economía política del Ecuador. Campo, región y nación*, editado por Louis Lefebvre. Quito: Corporación Editora Nacional-FLACSO.

Pachano, Simón. 2010. "Estado, ciudadanía y democracia". En *Transiciones y rupturas: el Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, coordinado por Felipe Burbano Quito: FLACSO Sede Ecuador: Ministerio de Cultura.

Perkins, John. 2004. *Confessions of an Economic Hitman*. Estados Unidos: BeretKoehler.

Quintero, Rafael. 1991. *La cuestión nacional y el poder*. Quito: Corporación Editora Nacional-FLACSO.

Rancière, Jacques . 2013. “A ficção documentária; marker e a ficção da memória” En *A fábula cinematográfica*. 159-170. Campiñas: Papyrus Editora.

Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.

Sánchez, Francisco. 2008. *¿Democracia no lograda o democracia malograda? Un análisis de sistema político del Ecuador: 1979-2002*. Quito: FLACSO.

Sandoval, Iván. 2015. *¿Por qué nos fotografía desnudos?* En *El Otro Cine*. Quito: Corporación Cinememoria.

Seoane, María y Vicente Muleiro. 2006. *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Quinta edición. Buenos Aires: Debolsillo.

Varas, Augusto y Fernando Bustamante. 1978. *Fuerzas Armadas y política en el Ecuador*. Quito: Ediciones Latinoamericana.

Weinrichter, Antonio. 2005. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”. En *Documental y Vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán eds. Málaga: Cátedra.