

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**EL RELOJ DE VELASCO IBARRA: INTERPRETACIÓN DE LA MEMORIA A
TRAVÉS DEL DOCUMENTAL**

PAÚL ANDRÉS NARVAÉZ SEVILLA

ENERO 2015

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**EL RELOJ DE VELASCO IBARRA: INTERPRETACIÓN DE LA MEMORIA A
TRAVÉS DEL DOCUMENTAL**

PAÚL ANDRÉS NARVÁEZ SEVILLA

**ASESORA DE TESIS: MARÍA AMELIA VITERIA
LECTORES: XAVIER ANDRADE
PATRICIA BERMÚDEZ**

ENERO 2015

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	4
METODOLOGÍA	8
CAPÍTULO I - MEMORIA - OLVIDO Y REALIDAD - FICCIÓN EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL	16
1.1 Memoria y Olvido	16
1.2 Documental y memoria	20
1.3 Cine y Antropología Visual	23
1.4 Documental y ficción en la Antropología Visual	26
1.5 La realidad en el cine	32
CAPÍTULO II - CONTEXTO HISTÓRICO: ÁNGEL GARCÍA, VELASCO IBARRA Y CAMILO PONCE	36
2.1 El reloj de Velasco Ibarra	36
2.2 El segundo Velasquismo: Antecedentes de la década del 50	38
2.3 Del tercer Velasquismo a Camilo Ponce Enríquez	41
2.4 La chusma, las clases populares y la familia García	45
CAPÍTULO III - HAZ MEMORIA Y DIME: ¿QUÉ TE ACUERDAS DE ÁNGEL?	50
3.1 Ángel y Augusta	50
3.2 Haz memoria y dime ¿qué te acuerdas de Ángel?	51
3.3 ¿A qué se dedicaba Ángel García?	56
3.4 El Águila Quiteña	62
3.5 Lo indio, lo longo y lo cholo en la familia García	64
3.6 Las fiestas curuchupas	69

CAPÍTULO 4 – DE LA REALIDAD A LA FICCIÓN	74
4.1 Manipulación de la realidad.....	74
4.2 Guión del documental	77
4.3 De la realidad a la ficción	94
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	103

RESUMEN

Mi bisabuelo, Ángel García, fue carterista. Robó principalmente en buses de Quito desde la década del 30 al 70 del siglo XX. A partir de esta historia realizo un autoetnografía donde interpreto la memoria que gira alrededor de la vida de Ángel de forma textual y audiovisual. Interpreto la memoria de una familia en particular como metáfora de una realidad colectiva más compleja, usando como herramienta de investigación la realización de un documental donde reconstruyo, ordeno e interpreto la memoria de la familia García, poniendo en discusión las categorías realidad y ficción en la antropología visual.

Uno a menudo debe distorsionar una cosa
con el objetivo de capturar su verdadero espíritu.

Robert Flaherty
(Grau, 2002: 79)

INTRODUCCIÓN

Ángel García, mi bisabuelo, fue carpintero, albañil, comerciante de ropa usada y especialmente carterista. Nació en Quito, el mismo año en que asesinaron a los Alfaro en 1912 y murió en 1979, año en que arrancó el proceso democrático en el que Ecuador se encuentra actualmente.

A los carterista se los llama también pungas. Un punga trabaja principalmente en buses urbanos, se coloca una chaqueta en su brazo izquierdo y disimuladamente pasa su mano derecha bajo la chaqueta hasta llegar al bolsillo de su víctima. Una vez cometido el delito, baja rápidamente del bus, revisa su botín y sube a otro bus, en busca de otra víctima.

Ángel tuvo ocho hijos, tres aún están vivos, entre ellos Dolores, quien niega rotundamente que Ángel haya sido carterista, al menos, dice ella muy segura: “no ha sabido que su padre era ladrón” (Dolores García 2014, entrevista). Hay cosas en nuestra vida que preferimos olvidar, que las ocultamos, tratamos de apartarlas de nuestra memoria para que no nos lastimen. La memoria de la familia García está llena de misterios, de olvidos, de ficciones y realidades.

El objetivo de esta investigación es interpretar la memoria que gira alrededor de la historia de Ángel de forma textual y audiovisual. Pretendo desanudar este entramado complejo de memorias, partiendo de entrevistas en audio a sus hijos, nietos y bisnietos, situándome siempre en el contexto nacional en el que vivió Ángel. Tanto la interpretación antropológica textual como audiovisual de esta investigación son, siguiendo a Geertz, “ficciones; ficciones en el sentido de que son algo ‘hecho’, algo ‘formado’, ‘compuesto’ – que es el significado de fictio-, no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos mentales ...” (Geertz, 1973: 28).

Realizo este relato desde la autoetnografía, método que me permite posicionarme dentro de este trabajo como investigador, como familiar de los entrevistados y por sobre todo como bisnieto del personaje principal de esta investigación, hecho que influye de manera decisiva en los datos obtenidos. Hablo desde la autoetnografía como un método experimental que da cuenta de la discusión actual en la antropología: “la imposibilidad de la disciplina para hallar los términos de fusión entre lo objetivo y los subjetivo” (Clifford y Marcus, 1991: 68)

Ya en la década de los 60 del siglo XX se decía que “la actividad antropológica nunca es solo científica” (Scholte, 1969: 431), al contrario, la decisión personal y subjetiva del antropólogo, al plantear el tema de investigación, invaden todo el marco conceptual de una etnografía. Los resultados de la información etnográfica, se piensa en esos tiempos de revueltas sociales y cambios históricos, “no son nunca simples partículas estáticas que pueden ser reducidas a las instancias de leyes y principios etnológicos. Al contrario, son el resultado de un proceso dinámico y de una producción creativa” (Scholte, 1969: 450).

Es así que nos ubicamos teóricamente en plena crisis de la representación. Me alinee con los investigadores que han puesto en duda la categoría de verdad en la antropología. Esta crisis en la antropología sigue en construcción y con una infinidad de interpretaciones desde todas las antropologías. Lo que plantea Scholte sigue tan vigente como hace cincuenta años: “los paradigmas intelectuales, incluyendo las tradiciones antropológicas, están mediados culturalmente, eso quiere decir que están situados contextualmente y son relativos” (Scholte, 1969: 431).

Partiendo de esta relatividad en la antropología, pretendo interpretar la memoria de una familia en particular como metáfora de una realidad colectiva más compleja, usando como herramienta de investigación la realización de una documental donde reconstruiré, ordenaré e interpretaré los recuerdos de la familia García. Al interpretar la memoria a través de un documental se manifiesta la subjetividad de la memoria y mi subjetividad como realizador y antropólogo al momento de reconstruir esta nueva verdad. Como afirma Rouch, “el cine construye su verdad: una verdad cinematográfica” (Ardévol, 1998: 11).

Al pasar de la memoria oral a la interpretación audiovisual estoy creando una nueva verdad, una realidad que no existían antes de mi intervención, sin que esta postura se aleje de una interpretación antropológica estructurada:

La idea de que es más defendible transformar una realidad en otra realidad que transformarla en una irrealidad no es correcta: un conejo desaparece tan completamente cuando por obra de magia se lo transforma en un caballo como cuando se lo transforma en un centauro (Geertz, 1973: 62).

Un recuerdo, afirma Ricouer, es una imagen (Ricouer, 1999: 102), partiendo de esta afirmación he decidido reconstruir en imágenes audiovisuales los recuerdos que giran en torno a la vida de Ángel. La decisión de realizar un trabajo audiovisual desde la autoetnografía me lleva a una de las discusiones centrales de la antropología visual: la problemática de la representación audiovisual al enfrentarse constantemente con la dicotomía realidad y ficción y esta ligada directamente a la dicotomía recuerdo e imaginación.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Interpretar la memoria de manera textual y audiovisual a partir del estudio del contexto histórico nacional y usando como estudio de caso las memorias familiares alrededor de Ángel García, conocido carterista quiteño a mediados del siglo XX.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Examinar las relaciones entre documental, memoria, realidad y ficción en el campo de la antropología visual.
- Analizar e interpretar el contexto político social en el que se desarrollaron las memorias familiares que giran alrededor de la vida de Ángel.
- Analizar e interpretar las memorias orales de la familia García, entendiendo que estas memorias están atravesadas por conceptos como raza, nación y cultura.
- Construir, a partir de las memorias orales, un documental que sintetice el estudio de esta investigación y en la cual se evidencie el estudio del contexto nacional, la memoria y la dificultad de la antropología al diferenciar, en el campo audiovisual principalmente, entre realidad y ficción y evidenciar las dificultades de realizar un documental desde posturas antropológicas.

METODOLOGÍA

Es el año 1914, mientras en Europa inicia la Primera Guerra Mundial, en una pequeña choza un joven hombre blanco de 30 años escribe intensamente en un pequeño diario. Está tenso, no le gusta estar en ese caluroso lugar desde donde escribe. La choza está construida sobre una pequeña isla muy cerca de Nueva Guinea en el Pacífico occidental. En su diario se lee: “Casi no podía creer que me hallara entre salvajes neolíticos, y que estuviera allí sentado tan tranquilo mientras en Europa estaban ocurriendo cosas tan terribles” (Malinowski, 1989: 77).

El joven es el polaco Bronislaw Malinowski quien, después de cuatro años de investigación, escribió “Los argonautas del Pacífico Occidental”, libro etnográfico que se convertiría en la base de la antropología social del siglo XX y donde escribió sobre la necesidad que la antropología sea tratada con la rigurosidad metodológica de cualquier otra ciencia:

Los resultados de una investigación científica, cualquiera que sea su rama del saber, deben presentarse de forma absolutamente limpia y sincera. Nadie osaría presentar una aportación experimental en el campo de la física o de la química sin especificar en detalle todas las condiciones del experimento (Malinowski, 1986: 20).

Durante su recorrido científico por las islas se encontró con varios misioneros y trabajadores europeos de los que desconfiaba profundamente en aspectos científicos: “Los blancos tienen opiniones llenas de prejuicios y opiniones tendenciosas, inevitables en el hombre práctico medio” (Malinowski, 1986: 23). Recomendaba a los antropólogos alejarse de la vida de los blancos y vivir con los nativos la mayor cantidad de tiempo. Buscaba la objetividad, la rigurosidad y la aplicación del método científico en el trabajo antropológico. Con su libro la antropología se fundaría como ciencia. Por fin había un camino a seguir y este era el que había construido Malinowski.

Muere en 1942 de un repentino paro cardíaco en Estado Unidos. Su esposa Valetta encuentra varios diarios que el científico había escrito durante sus cuatro años de estadía en las islas Trobriand. En sus diarios, publicados en 1966, Malinowski escribe sus más profundas “verdades”, no contiene sus “explosiones de odio frente a los nativos, que adoptan una expresión casi conradiana, cuando habla de exterminate the brutes” (Cardín

en Mallinowski, 1989: 13). El mundo de la academia se sintió defraudado, hubo quejas por la publicación, frustraciones y dudas frente a la revelación. Geertz, por ejemplo, sentenció:

Nada puede resultar más desagradable que descubrir que el investigador de campo por antonomasia, en vez de ser un hombre que había logrado penetrar el corazón de los más retraídos salvajes, era en realidad un narcisista frustrado e hipocondriaco, cuya afinidad con las gentes con que convivió estaba limitada al máximo (Mallinowski, 1989: 9)

1966 marca el inicio de una nueva forma de ver la antropología. Si el padre de la objetividad antropológica había sido tan subjetivo al momento de realizar sus investigaciones, ¿qué se podía esperar de la ciencia antropológica?. La publicación de los diarios de Mallinowski fue un golpe que obligó a repensar, el nacimiento de la antropología científica era en sí misma una contradicción, una ficción. A partir de este momento “todo trabajo debería estar cercado por un signo de interrogación, ¿deben manifestarse los deseos y las confusiones?, ¿Cómo elaborar un texto objetivo? (Clifford y Marcus, 1991: 43).

Ya no se podía hablar de objetividad, la crisis de la representación y el giro narrativo de las últimas décadas del siglo XX dieron paso a toda la ola de etnografías experimentales del siglo XXI, teniendo como mayor representante a la denominada autoetnografía. Este método experimental en sus inicios “se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio, ya fuera por su ubicación socioeconómica, ocupación laboral o desempeño de alguna actividad específica (Hayano en Blanco, 2001: 172)

La autoetnografía es una posición metodológica frente a un caso a estudiar. Se acerca a la cultura en primera persona y asume la dificultad de hablar desde adentro usando formas narrativas literarias y hasta poéticas. La autoetnografía, afirma Viesweswaran, “no es una mera reflexión de uno mismo, sino un punto de entrada en la historia, es la comunidad reflejada a través de uno mismo” (Visweswaran, 1994: 137). Está tan cerca de la metáfora, de la interpretación y del reflejo que las dificultades al momento de investigar desde la autoetnografía aumentan y se complejizan, más cuando se plantea, como es el caso de esta investigación, realizar una autoetnografía del proceso de trabajo, el cual tiene como premisa partir de la investigación etnográfica escrita para pasar a la construcción audiovisual.

Este planteamiento pretende buscar nuevas formas de interpretar la cultura y analizar las dificultades y errores al momento de hacer un documental con premisas teóricas que se sostienen en la antropología visual:

Esta búsqueda por desarrollar formas más eficaces de describir y analizar experiencias interculturales hace que sea tentador el uso de recursos narrativos ficcionales más explícitos, y esa tentación pone en tela de juicio el status de la disciplina como descripción científica o fáctica, análoga a la divulgación periodística (Marcus y Fischer, 1986: 122).

Ya a finales del siglo XX James Clifford habló de “la imposibilidad de la disciplina para hallar los términos de fusión entre lo objetivo y lo subjetivo” (Clifford y Marcus, 1991: 68). La discusión sigue en pie en la antropología y hay una confusión mayor en la antropología visual, ya que hay la posibilidad de hacer etnografía textual y audiovisual. El siglo XXI ha hecho de lo relativo la norma y la academia ha caído en esta espiral de confusiones entre lo objetivo y lo subjetivo. Los antropólogos y las antropólogas se debaten entre la poesía y la ciencia, entre la literatura y la ciencia, entre el Yo y el Otro. Geertz da una pista para entender esta confusión: “Inclinado sobre sus propias briznas, piedras y plantas, el antropólogo también cavila sobre lo verdadero y lo insignificante, vislumbrando, o por lo menos así lo cree, fugaz e inseguramente, la alterada, cambiante, imagen de sí mismo” (Geertz, 1972: 59).

Malinowski a inicios del siglo XX ya se debatía entre “lo verdadero y lo insignificante”, no quería leer literatura, odiaba ese “terrible vicio” al que lo comparaba con el vicio del tabaco. Con el tiempo algo cambia, de pronto la literatura para Malinowski cobra sentido: “He notado cierto progreso: después de leer estas cosas hoy (Grimshaw y una novela de Locke), cuando todavía estoy muy débil y cansado, las novelas me atraen como una ventana abierta a la vida.” Malinowski con esta frase escrita en su diario, sentencia Visweswaran, reconoce que la novela, como la etnografía, presenta una perspectiva de la vida (Visweswaran, 1994: 6)

La autoetnografía propuesta en esta investigación nace de mis recuerdos con relación a los informantes elegidos, hijos y nietas de Ángel García, mi bisabuelo, carterista profesional a mediados del siglo XX. Mi relación con los entrevistados es muy cercana. Desde niño visité frecuentemente a mi abuela Dolores, hija de Ángel y una de las entrevistadas que niega saber que su padre era carterista. Esta cercanía y confianza con

los entrevistados me permite contar con información exclusiva de temas familiares íntimos y escondidos. Aclaro que el apellido y los nombres de los entrevistados han sido cambiados debido al estigma que podría acarrear ser hijo, nieta o bisnieto de un carterista.

Llego a mis informantes con una petición: “Haz memoria y cuéntame todo lo que recuerdas de Ángel”. Esta frase me permite que la información fluya desde el recuerdo que, en muchos casos, no había sido activado desde hace mucho tiempo. El legado de Ángel sigue presente en la dinámica familiar, su vida sigue produciendo risas, rencores y dudas.

Ángel García tuvo once hijos, dos de ellos murieron durante el parto y uno a pocos meses de nacido. La esposa de Ángel, Augusta, murió hace siete años y actualmente están vivos tres de sus hijos: Dolores, ama de casa, vive con su última hija y su nieta. José María, policía retirado, actualmente es dueño de una camioneta y hace entrega de productos a tiendas en el sur de Quito. Juan, también policía retirado, perdió la vista y el oído, vive de la pensión de su antiguo trabajo. Lourdes, nieta de Ángel, trabajó como obrera en una farmacéutica durante 25 años. También se entrevistó a Teresa, nieta de Ángel y vendedora de confites a las afueras del registro civil del sur, a Mariana, hija de Teresa y a las hermanas Mercedes, Ana y Marta, nietas de Ángel y a Gloria Apunte, suegra de Lourdes.

Analizo la historia de la familia García como metáfora de una realidad más grande y compleja. Me acerco a ellos sabiendo que “si quiero descubrir qué hay de auténtico en ciertas personas y lugares debo situarme dentro de la realidad que intento filmar. Solo así puedo fijar mi perspectiva emocional dentro de un proceso que no es académico, sino social y político” (Orourke en Davies, 2007: 50).

Este trabajo es justamente un movimiento constante entre lo académico, lo político y lo emocional desde la autoetnografía. Me refiero a lo académico pensando desde la antropología visual y usando las imágenes como formas de textualización visual, pudiéndose definir texto como una “secuencia de signos que produce sentido” (Eco en Grau, 2002: 75). Lo político se define en el contexto histórico que vivió Ángel y como este personaje y el Estado en el que vivió ha determinado la vida y la ideología de los

personajes entrevistados. Lo emocional es parte de esta investigación, interpreto información de gente que quiero y respeto.

Es importante aclarar que el documental es parte integral de esta investigación, no funciona como anexo sino como un texto audiovisual donde se condensan el análisis y las conclusiones de este trabajo. A pesar de la relación entre estos dos textos, el escrito y el audiovisual, el segundo debe explicarse por si solo, sin la necesidad que una persona haya leído la tesis para entender el documental. Hago esta afirmación pensando en el documentalista Kubelka, al cual no le interesa “traducir en lenguaje verbal el mensaje del film” (Kubelka en Davies, 2007: 82).

Un documental no puede ser explicado de manera oral por parte del realizador, este texto audiovisual debe explicarse por si solo, debe defenderse con sus mejores armas que son las estrategias de narración, filmación y edición. Sigo a Kubelka cuando afirma: “no quiero interpretar verbalmente lo que se dice en el film. Quiero que la gente experimente su sentido, su contenido político” (Kubelka en Davies, 2007: 83).

El cine, afirma Morin, “es la confluencia entre la objetividad y la subjetividad, es un espejo antropológico. El cine es un documento” (Grau, 2002: 84). En este caso constituye un documento que será estructurado a partir de las memorias contadas oralmente por mis familiares. Ellos nunca aparecerán frente a la cámara, sus nombres han sido cambiados, solo se escucharán sus voces, sus memorias. El método principal de narración se asienta en graficar, ilustrar, fotografiar y filmar los recuerdos de los personajes elegidos. Esto a través de varias posibilidades narrativas audiovisuales como filmaciones en Quito - 2014, el archivo filmico de época, fotografías de época, periódicos y distintos libros de educación pública de los años 50 y 60, donde se encuentre archivo fotográfico e ilustraciones que expliquen el tiempo en el que vivieron los personajes de esta investigación.

Uso una grabadora de audio para registrar las memorias, sabiendo que este dispositivo electrónico no es invisible, no está en el vacío, “abre un nuevo campo de experimentación en el proceso de interacción entre el investigador y los sujetos participantes en el estudio, que a su vez, genera un nuevo tipo de datos complejos de analizar” (Ardévol, 1998: 8).

La grabadora de audio que registra los testimonios de los entrevistados y las imágenes filmadas por la cámara que se usan para reconstruir sus recuerdos funcionan como método para adherirme al postulado de Ardévol quien afirma que “hay la necesidad de normalizar el uso de la cámara y la producción audiovisual como parte de la práctica antropológica, al igual que está plenamente aceptado que el antropólogo anote sus datos en su cuaderno de campo y escriba monografías” (Ardévol en Vila, 2008:47).

La presencia de la cámara, la grabadora de audio, el cineasta o el investigador determinan y transforman el estudio. En los 60s Rouch, quien “no concebía la investigación sin una cámara” (Grau, 2002: 36), ya había planteado la necesidad del uso de técnicas audiovisuales para hacer antropología:

Jean Rouch compara su trabajo cinematográfico con la metodología del antropólogo en la transformación de los datos. De la misma forma en que el antropólogo observa la realidad y de ella extrae unos datos que no son isomorfos con lo observado, sino que son construcciones que el antropólogo utiliza para su trabajo, el cineasta elabora sus imágenes, provoca respuestas, obtiene unos datos con los que construirá su discurso fílmico. Es necesario hacer ficción para hacer etnografía, pero la voz del investigador es la garantía de la autenticidad de los datos que presenta (Ardévol, 1998: 12).

Las palabras de Rouch guían la metodología de esta investigación:

La objetividad en el cine es imposible, ya que cuando tengo una cámara y un micrófono, yo no soy el yo mismo de siempre, estoy en un estado distinto, en un cine- trance. Esta es la objetividad que uno puede esperar, siendo perfectamente consciente que la cámara (*o la grabadora de voz*) está ahí y que la gente lo sabe. Desde el momento en que vivimos en una galaxia audiovisual, una nueva verdad emerge, una verdad cinematográfica, que no tiene nada que ver con la realidad normal (Rouch en Ardévol, 1998: 13).

Este acto de provocación constituye el trabajo del antropólogo y del cineasta, estimular un tipo de verdad para crear otra. Esta nueva verdad se materializará con la construcción de imágenes a partir del testimonio oral y de la investigación realizada en el capítulo 2 y 3. Este acto se convierte en una materialización del recuerdo, en el paso de la ausencia a la presencia y de la construcción de una nueva verdad a través de la imaginación y la construcción de planos, escenas y secuencias. El testimonio que se obtendrá es anónimo. Se han cambiado los nombres y el apellido. No interesan sus caras, sino sus recuerdos, sus olvidos y las historias que nos permitan entender la situación político-

social en la que estos personajes vivían. Esto se hará sabiendo que “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (Ricouer, 2000: 41).

Según Ricouer, al estar presente en un testimonio el que cuenta en el fondo nos está diciendo que “aquello existió”. Al decir esta frase se están haciendo tres afirmaciones: “yo estuve allí”, “créeme”, “y si no me crees pregúntale a otro” (Romilly en Barret, 1998: 26) . Se entrevistaron a los protagonistas que “estuvieron ahí”, sus afirmaciones estarán reflejadas en un documental que explique “su verdad” y se realizará un análisis de sus testimonios.

Siguiendo a Agamben, mis familiares son el tipo de testigo que “ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (Agamben, 2002: 2). Su historia será contada a partir de la historia oral, “entendida como un conjunto de metodologías para acercarnos al pasado” (Archila, 1998: 283). El análisis de estas historias desde las fuentes orales traza un camino de dificultades que tienen que ver con la “fragilidad de la memoria, la subjetividad y el énfasis en lo particular” (Archila, 1998: 288).

Todos estos problemas no invalidan a las fuentes orales como método de investigación, al contrario, nos permite acercarnos a historias excluidas, nos ayudan a oír las diferentes voces del pasado y a reconstruir historias de lo diferente y no exclusivamente de lo homogéneo (Archila, 1998: 286). Se plantea esta investigación como un dispositivo en contra del olvido, como una necesidad de contar historias individuales que expliquen historias colectivas para pensar el pasado y sus consecuencias en el presente de una familia quiteña.

Acercarse desde el testimonio oral de mis familiares es preguntar para reconstruir un tiempo y un espacio de historias jamás relatadas. Se usará el testimonio como reconstrucción de memoria y “esto entraña multiplicidad de voces, circulación de múltiples “verdades”, también de silencios, cosas no dichas...” (Jelin, 2002:96) Las “verdades” de los protagonistas serán relatadas desde el 2014. El pasado será accionado a partir de entrevistas. Este paisaje del pasado cuenta historias de un tiempo y un espacio que ya no existen.

Mientras mis familiares recuerdan “se colocan en el punto de vista de uno o varios grupos y se sitúan en una o varias corrientes de pensamiento” (Ricouer, 2000: 159). En otras palabras, dice Ricouer sobre la cita de Halbwachs, uno no recuerda solo. Cuando se estimula a un testigo a que cuente su historia la memoria se ubica temporalmente y esto, afirma Jelin, significa hacer referencia al espacio de la experiencia en el presente (Jelin, 2002:13).

El testimonio recogido es el reflejo de ese tiempo, “son recuerdos adquiridos en una sociedad y es allí donde el ser humano los evoca, los reconoce y los localiza” (Halbwachs, 2004: 8). Contar una historia a partir del testimonio oral como dispositivo narrativo nos plantea dos interrogantes: ¿quién escucha?, ¿para quién se testimonia? (Jelin, 2002:83). Al plantearse reconstruir el testimonio a través de un documental se pretende que este testimonio sea visto y escuchado por la mayor cantidad de personas a través de todas las redes posibles. La reconstrucción de esta historia no tiene sentido sino se convierte en un vehículo de memoria que permita conocer el pasado. Al construir un registro audiovisual estamos creando archivo, y al hacer esto estamos dando una versión más de la historia de un grupo social específico que vive en Quito en el 2014. Esto se hace sabiendo que “en historia, como en cualquier otra ciencia, el conocimiento que no se difunde no cuenta” (Archila, 1998: 295).

CAPÍTULO 1

MEMORIA - OLVIDO Y REALIDAD - FICCIÓN

EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

Este capítulo funciona como paraguas teórico para poder pasar del testimonio oral, en donde se activan la memoria y el olvido, a los conceptos de realidad y ficción como piezas clave al plantearse la realización de un documental en un trabajo de investigación. Estas discusiones trabajan como argumentos que explican y justifican la construcción de un trabajo audiovisual a partir de una investigación teórica.

1.1 Memoria y Olvido

Un recuerdo, afirma Ricouer, es una imagen (Ricouer, 1999: 102). Estas imágenes, en el testimonio oral, se expresan a través de palabras y los que escuchan convierten estas palabras en imágenes nuevamente. Es así que el testimonio se vuelve una secuencia constituida por selecciones mentales cargadas de sentimientos, de presencias y ausencias, de memorias y olvidos. La memoria, afirma Todorov, “es forzosamente una selección” (Todorov, 2008: 22). Esta selección la hago yo, como investigador y como documentalista, a partir de los recuerdos de otros. Yo tomo sus memorias y las hago de arcilla, las moldeo y las acomodo para que se conviertan en un documental.

Todorov relaciona la cultura directamente con la memoria. La cultura, afirma el búlgaro, “en el sentido que los etnólogos atribuyen a dicha palabra, es esencialmente algo que atañe a la memoria: es el conocimiento de cierto número de códigos de comportamiento, y la capacidad de hacer uso de ellos” (Todorov, 2008: 34). Al relacionar la cultura directamente con la memoria, esta se convierte en un eje fundamental en la vida de los seres humanos y nos muestra porque desde hace siglos hemos intentado entender la memoria y su inquebrantable unión con el olvido.

Es así que las poblaciones griegas creían en la divinidad Mnemosine que era la encargada de todo aquello que debe preservarse, almacenarse y transmitirse: “el pasado del grupo desde sus orígenes, sus creencias y tradiciones, el conjunto de conocimientos, ese “saber compartido” que forma los cimientos intelectuales de una sociedad” (Vernant en Barret, 1998: 21).

Varios autores han investigado la memoria y su compleja relación con la imagen, la identidad, la historia y el olvido. Según Moliner, “memoria y recuerdos son cosas distintas, la memoria es la facultad psíquica con la que se recuerda o la capacidad mayor o menor para recordar, mientras que recordar es retener cosas en la mente” (Jelin, 2002:18). Los recuerdos determinan nuestra identidad individual y colectiva. Son acciones del pasado que permanecen en la mente y que influyen en nuestra forma de ver y actuar en el mundo. Existe cierta ambigüedad al tratar de explicar la diferencia entre memoria y recuerdo. Los dos términos están entrelazados y están determinados por el tiempo pasado.

En el caso de esta investigación el análisis partirá principalmente desde la categoría memoria, ya que esta engloba al recuerdo y al olvido simultáneamente y nos permite mantener la discusión desde una sola categoría. A continuación se realizará un repaso por las definiciones que los principales investigadores de esta categoría han dado.

Jelin, por ejemplo, afirma que la memoria es “activar el pasado en el presente, la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur, lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (Jelin, 2002:19). En este caso la memoria está relacionada con la identidad y nuestro paso en el tiempo, la memoria cumple un rol fundamental en el individuo y determinaría el presente y futuro de este.

Al igual que la identidad, la memoria está llena de indefiniciones y subjetividades. Al ser parte de lo consciente y lo inconsciente, sale a la luz a través de distintos lenguajes, es sensible de caer en la ambigüedad de lo que es verdadero y de lo que es falso. El pasado, motor fundamental de la memoria, son millones de segundos vividos por un individuo o un grupo y esta inmensidad lo llevan al terreno de la imprecisión, de lo oscuro y hasta de lo mágico, como el lugar común: “Los muertos no mueren si son recordados”, frase que ubica a la memoria en el plano de lo subjetivo y lo intangible. “La memoria es la forma más elemental, subjetiva, más personal, más emotiva del ser humano de permanecer en el tiempo” (Elhaik en Íconos, 2012: 21).

La memoria opera bajo un procedimiento complejo, va de lo involuntario a lo factible, es un baile entre el trauma, la alegría, el sufrimiento, la indiferencia y una cantidad

innumerable de adjetivos que están rondando en el individuo y en la sociedad. Esta complejidad “articula recuerdos y olvidos, lo consciente y lo inconsciente, la parte que aceptamos y asumimos del pasado, como también aquella parte que negamos y mantenemos oculta” (Rousso en Barret, 1998: 21).

La memoria, dice Rousso, es la presencia viva del pasado (Rousso en Barret, 1998: 88). Y es la memoria del pasado, según Eco, la que nos dice porqué nosotros somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad (Eco en Barret, 1998: 185). La memoria es pasado que determina nuestra identidad y que establece nuestra forma de pensar y guiarnos por el mundo.

Elizabeth Jelin y su equipo de investigadores, en el caso latinoamericano, también trató de entender la ambigüedad de la memoria. Jelin parte de la afirmación que “la realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos y que la memoria no es una excepción” (Jelin, 2002:37). Adentrarse a la memoria involucra referirse a “recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego de saberes, pero también emociones. Y hay también huecos y fracturas” (Jelin, 2002:18).

Toda esta dinámica compleja se expresa inicialmente a través del habla. Recordar presupone construir una historia que ha sido contada muchas veces o que ha sido guardada y que no se revela hasta un momento determinado, cuando hay una pregunta en el momento justo, cuando hay una persona que quiera escuchar esta historia. Esta persona, la que escucha los recuerdos, tiene dos opciones: primero, registrar la historia en su mente y olvidarla, dejarla pasar o no develarla. La otra opción es entender la historia, desmenuzarla, averiguar sus más íntimas y complejas narrativas y contarla, para explicar como historias individuales cuentan historias ubicadas en marcos históricos más amplios.

Cuando alguien decide contar los recuerdos del otro la memoria cobra un nuevo sentido. Se construye una nueva verdad. El que escucha ha dejado de ser un oído pasivo y se ha convertido en un filtro que devela una historia, “creando un espacio de diálogo, donde quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido” (Jelin, 2002:84). Esta interacción no es necesariamente espontánea, es necesario que se den las

condiciones anímicas para que cierto tipo de memoria se revele. Es como un acto ritual en el que se devela la vida de uno, escuchada por otro y en forma de verdad. Este acto presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, “por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla” (Jelin, 2002: 27). Sin la intención de narrar una historia la memoria pierde todo sentido y pasa a ser parte del archivo de lo olvidado y de lo olvidable

Cuando uno recuerda crea un mundo donde el tiempo y el espacio son casuales, al antes y el después carecen, muchas veces, de lógica. Los recuerdos saltan de un lado al otro, como si estuviéramos viendo una película que no tiene un inicio o un final claros, en estos casos la narrativa que está siendo producida y escuchada “es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad” (Jelin, 2002:84).

El nacimiento de estas nuevas verdades plantea una dificultad al momento de pasar de receptor de la nueva verdad a convertirse en un vehículo de memoria. La primera verdad pasa por un filtro, en el caso de esta investigación por un investigador-documentalista quien a partir de esta narración crea una nueva verdad, donde la frontera entre lo ficticio y lo real se diluye. Esto es más evidente cuando partimos del hecho que “hay una persona que pregunta y otra que responde, haciendo que la interrogación se construya en un mecanismo de normalización, ya que incorpora la imposición de categorías con las cuales alguien con poder registra” (Jelin, 2002:64).

El que registra tiene el poder de reconstruir recuerdos y de narrar lo no contado, lo que por distintas razones se ha mantenido oculto y que ahora, por la intención del que registra, se convierte en un tiempo y espacio “real”, proyectado en una pantalla. Los recuerdos revelados están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales. Como esos marcos son históricos y cambiantes, en realidad, “toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (Jelin, 2002:21). Esta reconstrucción se edifica bajo los cimientos de clase y posición social del que registra. Su punto de vista es imborrable y los recuerdos se enmarcan a partir no solo de los recuerdos del que cuenta sino desde los marcos sociales de la memoria del que reconstruye:

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria... (Jelin, 2002:37)

1.2 Documental y memoria

Esta investigación, como vehículo de memoria, está relacionada inevitablemente al olvido. Ya que “recordar es siempre, en mayor o menor medida, olvidar algo, es desplazar la mirada retrospectiva y recomponer, así, un paisaje distinto del pasado” (Rouso en Barret, 1998: 88). El documental funciona de la misma manera, recompone y reconstruye un paisaje distinto del pasado a través de la imágenes y además selecciona una serie de recuerdos que están ligados directamente al olvido. Esto se ejecuta sabiendo que “el olvido no es necesariamente ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin, 2002:28).

Recordar también es olvidar. El olvido, generalmente, está ligado a un momento traumático que causa dolor al convertirse en imágenes mentales y por esa misma razón se lo aparta de la mente. Este olvido es necesario e implica, como narrativa del pasado, una selección. “La memoria es selectiva; la memoria total es imposible” (Jelin, 2002:29). No podemos contarlo todo, los recuerdos son imágenes editadas en una línea de tiempo que no tiene claro el inicio ni el fin.

Lo que se recuerda y lo que se olvida, cuando se transmite a través de un vehículo de memoria, se convierte en archivo. Nora señala que “la memoria moderna es, sobre todo, archivística. Descansa enteramente en la materialidad de la huella, en la inmediatez del registro, en la visibilidad de la imagen” (Jelin, 2002:9). Cuando los recuerdos se convierten en imágenes, fijas o en movimiento, inmediatamente pasan al plano del archivo, pasan de la memoria a la historia y se materializan como fuente de verdad y de conocimiento. La Historia y el documental, afirma Like Oishi, son siempre un acto de construcción (Juhász y Lernet, 2006:14) y más aún cuando creamos imágenes en movimiento a partir de la memoria de personajes específicos. Es así que en esta investigación se usará a la memoria “como recurso para la investigación, en el proceso de obtener y construir datos sobre el pasado” (Jelin, 2002:63).

Desde los orígenes del documental la memoria y el olvido han sido temas recurrentes. El documental ha sido tratado como una vía para denunciar hechos pasados, para dar a conocer momentos históricos que impactaron en su momento o que fueron retirados de la esfera pública. El documental, en muchos casos, se opone al olvido, y es ahí cuando la relación entre memoria y documental inicia. Para analizar esta relación se seguirá esta definición:

Un recuerdo, afirma Ricouer, es una imagen. Al recordar representamos un acontecimiento pasado. Entre la imaginación y la memoria existe una especie de complementariedad y, a la vez, cierta desigualdad. Ambas facultades tienen algo en común: se refieren a cosas ausentes (Ricouer, 1999: 102).

Las imágenes mentales que crea el entrevistado cuando da su testimonio oral se expresa en palabras y los que escuchamos convertimos esas palabras en imágenes nuevamente. Lo que hace el documental es convertir estas imágenes mentales en imágenes digitales, esto a través de un hilo narrativo preestablecido que construye secuencias organizadas. Realizar un documental nos ubica en el plano de lo real y lo imaginario. De lo real ya que partimos del testimonio de personajes que cuentan su experiencia pasada como verdad, “al ser memoria siempre se encuentra vinculada de un modo u otro con lo que realmente sucedió” (Ricouer, 1999: 102). Lo imaginario, en cambio, se desarrolla espontáneamente en el ámbito de lo irreal, de lo posible. Hacer un documental implica la construcción de una verdad, desde la imaginación y a partir de una “verdad” testimoniada.

Hay un juego organizado entre imaginación y verdad al momento de realizar un documental. La frontera entre lo verdadero y lo imaginario se pierde:

Mientras la imaginación está autorizada para soñar; la memoria, en cambio, se la exhorta a ser verdadera. A la imaginación le pedimos que sea creativa, inventora, libre, no coartada; en tanto que a la memoria le pedimos que represente con fidelidad, verazmente, aquello que no es, pero que alguna vez fue (Ricouer en Barret, 1998: 26).

Lo que ya no está, lo que fue, lo que es verdad en esta investigación será imaginado y reconstruido, es ahí donde la frontera entre la ficción y el documental se diluyen.

Lo que parece imposible imaginar es el olvido de los protagonistas, el documental tiene sus límites, la verdad de los testimonios es una verdad parcial y llena de olvidos. Escuchar recuerdos es necesariamente escuchar olvidos, ya que “el restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible, por otra parte espantoso; la memoria como tal es forzosamente una selección” (Todorov, 2008: 22). El documental de esta investigación crea, restablece y construye un pasado desde el presente. Hacer un documental es necesariamente seleccionar para recordar.

Este planteamiento de reconstruir en un documental los recuerdos de mis familiares plantea, como ya se ha visto, ciertos retos. El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente. Esta paradoja se agrava, dice Ricouer, ya que existen dos tipos de ausencia: “por una parte, la ausencia de lo irreal, lo imaginario, lo fantástico, la utopía – aquella vasta región de lo irreal-, y por la otra, la ausencia del pasado, que es una ausencia muy especial, ya que es la ausencia de lo anterior, de aquello que existió antes” (Ricouer en Barret, 1998: 25).

Estas dos ausencias, la de lo irreal y la ausencia de lo anterior están presentes durante el testimonio. La memoria es una constante interacción entre ambas y en el documental pasan de ser ausencia a ser presencia en imágenes digitales. Esta problemática nos dirige al meollo del asunto, ya que queda por saber “si al momento que se activan los recuerdos lo que se reproduce es el recuerdo mismo, o una imagen deformada que los ha sustituido poco a poco” (Halbwachs, 2004: 43). En el documental reconstruimos lo deforme, la paradoja constante de la presencia de ausencias que pone en tela de duda la fiabilidad de la memoria.

La memoria es presencia de imágenes, el olvido es la ausencia de las mismas. No podemos recordarlo todo, así como no podemos contarlo todo. Por lo que “la construcción de toda historia consiste en dejar fuera algunas cosas y conservar solamente los hechos más salientes que forman cada episodio del relato” (Ricouer en Barret, 1998: 74). Recordar es seleccionar imágenes de manera aleatoria para contarlas, realizar este documental es seleccionar recuerdos e imágenes de manera sistemática y ordenada para contar una historia. Al hacer un documental “nuestro deber maldito y nuestro privilegio no querido será decidir, de alguna manera, qué es lo que merece la

pena de ser recordado” (Eco en Barret, 1998: 186). Y no solo eso, sino también cómo contarlos, a través de qué imágenes, qué personajes se escogerán finalmente, qué técnica audiovisual se usará para contar la historia, cuál es el hilo narrativo, con qué cámara filmar, qué diseño de sonido y una gran cantidad de decisiones que hacen de la construcción de la memoria un acto de selección y reconstrucción de la verdad.

1.3 Cine y Antropología Visual

Cuando me preguntan qué estudio siempre contesto: “se llama antropología visual”. Las reacciones casi siempre son las mismas, caras de duda y la pregunta inmediata: “¿...y de qué se trata?”. En Ecuador hay pocas personas que pueden responder a esta pregunta. La antropología visual (y la antropología misma) está en construcción y esto dificulta su práctica, especialmente cuando se plantea, como es el caso de esta investigación, la realización de un documental como parte central de la investigación.

Los análisis son tan amplios y complejos que he decidido centrarme en la discusión de la antropología visual con relación a la realización cinematográfica. Para esto usaré los análisis que hacen especialistas de la disciplina como Grau Rebollo, Ardévol y Orobítg, quienes están analizando la antropología visual actualmente y se hacen preguntas que me ayudan a responder inquietudes planteadas en esta investigación. Las dudas en la antropología visual son varias y nacen de la compleja definición de la antropología. Ardévol, por ejemplo, afirma que “la antropología no estudia el mundo físico, sino sus representaciones; la actividad simbólica de la mente humana” (Ardévol, 1998: 2).

La antropología visual parte de esta actividad simbólica pero “en el ámbito específico de la llamada cultura visual, abarcando desde productos filmicos hasta decoración corporal” (Grau, 2002: 52). Ardévol nos lleva un poco más lejos cuando afirma que “mientras otras ramas de la antropología aíslan para su estudio campos de la experiencia humana como la medicina, el juego, la marginación, la economía o la política, la antropología visual estudiará la mirada” (Ardévol, 1998: 7). Nabks sigue el mismo camino cuando afirma:

La antropología visual es una exploración de lo visual, a través de lo visual, de la sociedad humana, un campo de acción social el cual es promulgado en planos

de tiempo y espacio a través de objetos o cuerpos, paisajes y emociones, así como pensamientos. (Nabks en Grau, 2002: 43).

La cultura visual, la mirada y la exploración de lo visual nos dirigen a las dudas sustanciales en el campo del cine y antropología, que es el asunto que nos interesa:

¿Cuál debe ser la posición del antropólogo en relación con la realidad que se filma: observador, narrador, actor? ¿Cómo concretar la participación del antropólogo y de sus interlocutores en la película etnográfica? O, en otras palabras, ¿a quién filmamos, qué filmamos y por qué lo filmamos? ¿Qué es lo que no mostramos? ¿Cómo planteamos a nuestros interlocutores el proyecto filmico? (Orobitg en Vila, 2008:73).

Estas dudas, según Orobitg, nos conducen a temas centrales de la antropología visual:

La articulación entre acontecimiento, conocimiento y representación, el cuestionamiento de la dicotomía realidad/ficción y el debate sobre un lenguaje audiovisual que pueda definirse como específicamente antropológico. Estas dificultades nos llevan a lo que está principalmente en juego cuando hacemos cine desde la antropología: ¿Cómo se representa la realidad social? (Cátedra en Grau, 2002: 49)

En la antropología visual la representación se encierra en ciertos fundamentos para que sea considerado científico. Ruby y Rollwagen, discutiendo la relación entre un producto audiovisual y la antropología, proponen que lo importante no es la forma, sino que “el producto esté basado en una investigación etnográfica y esté informado por la teoría antropológica, el proceso antropológico debe estar inscrito en el filme, debe poderse descubrir en la trama” (Ardévol en Vila, 2008:44). Sobre el mismo asunto Ardévol afirma que lo que caracteriza una producción audiovisual antropológica “no es el modo de representación, que queda libre de sujeciones, sino que esté fundamentada antropológicamente” (Ardévol en Vila, 2008:44). Siguiendo esta línea Grau Rebollo se pone la bata de científico y proclama que “el principal propósito no es fabricar productos audiovisuales, sino llevar a cabo una investigación etnográfica en la que los audiovisuales supongan un elemento central en el proceso de toma y análisis de datos (Grau, 2002: 44).

Este encierro teórico lleva a la antropología al plano de la verdad, a la búsqueda incesante de objetividad. Este discurso se ha agotado, desde la crisis de la representación en la segunda mitad del siglo XX la discusión de la antropología se

enmarca en lo que Clifford llamó la valorización de lo subjetivo (Clifford y Marcus, 1991: 164). Actualmente hay la necesidad de “diseñar puestas en escena del trabajo de campo de manera creativa y estratégica” (Elhaik en Íconos, 2012: 92), inventando, como dice Marcus, una forma de investigación antropológica apropiada para el problema que estudio (Marcus en Íconos, 2012: 95).

Orouke, hablando de su película *Cannibal Tours*, dice que este film “nos recuerda que la antropología aún tiene mucho por hacer: aún debemos explicarnos a nosotros mismos” (Orouke en Davies, 2007: 54). Es imposible borrar la marca del autor en un documental o en una investigación, su identidad está presente. Loizos, por ejemplo, ha hecho notar que:

La crisis representacional ha provocado que la búsqueda perenne de la antropología en pos de la objetividad y la verdad haya comenzado a ceder a favor del reconocimiento de la subjetividad y la diversidad de puntos de vista, el paso de la perspectiva única a la multiperspectiva (Grau, 2002: 127).

Al leer a Orouke muchas de las nuevas bases de la antropología visual se revelan. Su película *Cannibal Tours*¹ (1988) es usada por la academia como ejemplo de lo que es un documental antropológico. Lo interesante es que Orouke se aleja de la academia:

Cuando muestro a la gente (los turistas) deslizándose por el río Sepik con la música de fondo de Mozart sin ningún otro sonido, estoy haciendo un montaje. No es un documento y es un anatema para todos los viejos dogmas que se supone que debe seguir el trabajo etnográfico; mi gran cruzada es desprenderme de toda la santurronería ridícula implícita en nuestro trabajo (Ardévol en Vila, 2008:45)

Su película es antropológica, la academia lo ha confirmado, pero al mismo tiempo es cine. Es posible unir cine y antropología, siempre y cuando nos alejemos de cualquier supuesto de verdad y objetividad. Hay que saber que el cine “nos permite trabajar sobre percepciones y constructos, no sobre realidades; abomina de axiomas y se distancia tanto de presupuestos objetivizantes como de reduccionismos hermenéuticos” (Grau, 2002: 98).

¹ Ver documental en: http://www.youtube.com/watch?v=SQiDufdir_M

El debate entre documental y antropología continua y parece que no terminará mientras se sigan haciendo películas que quieran entender al Otro. La antropología visual sigue debatiéndose entre “la dualidad del cine como instrumento y como objeto de conocimiento, como registro de datos sobre una cultura o como análisis de datos de una cultura contenidos en el comportamiento registrado en el film o en la forma de tomar y organizar las imágenes” (Ardévol, 1998: 6) ¿qué es entonces una película antropológica?, los expertos tienen la última palabra, “la "etnograficidad" de una película se medirá a partir del grado en que ésta satisface los cánones científicos de la antropología” (Ardévol, 1998: 6)

El documental que planteo realizar entra en esta discusión, el film se desarrolla “como técnica de investigación, modo de representación y medio de comunicación” (Ardévol, 1998: 3), al mismo tiempo que funciona como objeto de análisis y registra datos sobre hechos particulares que sucedieron en mi familia y que explican comportamientos culturales en marcos sociales específicos.

1.4 Documental y ficción en la Antropología Visual

El documentalista Peter Wintonick en el documental interactivo “Capturing reality” (<http://films.nfb.ca/capturing-reality/> visitado 10/05/2013) habla sobre el primer documental de la historia. En 1895 los hermanos Lumiere deciden filmar la salida de los trabajadores de una fábrica en Lion, Francia. Hombres y mujeres se mueven rápidamente, entran y salen de cuadro. La realidad es filmada por primera vez en la historia a blanco y negro. Wintonick nos cuenta que los Lumiere pidieron a los trabajadores de esta fábrica para el día de filmación llegar con sus mejores trajes. Se realizaron cuatro tomas de la salida de la fábrica y se eligió una para ser proyectada al público. El primer registro documental de la historia fue una ficción.

Cuando hablamos de cine desde la antropología la dicotomía entre documental y ficción es más compleja. La academia, en general, ha pretendido que el cine etnográfico sea objetivo, alejado de cualquier sentimentalismo o ambigüedad en su puesta en escena. Esta pretensión ya ha sido debatida. Hacer cine documental desde la antropología es inevitablemente un acto de ficcionalización. Es por eso que para este estudio se realizará

una documental en el que la frontera entre realidad y ficción se rompan, sin que esto implique alejarse de un método etnográfico.

Para poder analizar la construcción de la realidad a partir de una docuficción es importante entender la dicotomía de documental/ficción en el mundo del cine, para así poder construir una película que debata y analice esta compleja relación. Esta construcción implica discutir la noción de realidad en el cine, discusión que se ha planteado principalmente desde el género de cine documental. Realizo este análisis afirmando que la dicotomía debe ser superada y entendiendo que la importancia al realizar obras cinematográficas desde la antropología es partir de un método de análisis riguroso de nuestros personajes y de su contexto histórico. A partir de esto se puede construir una narración que tenga como objetivo explicar una nueva realidad a un público amplio que pueda disfrutar del encuentro con una obra cinematográfica sostenida en un método antropológico.

El documental está vinculado con la ausencia de actores, la idea general es que al ver un documental estamos viendo la realidad. En la ficción pasa todo lo contrario, es una puesta en escena, lo que vemos no pasó, es producto de la imaginación de un guionista o es una representación del pasado en el caso del cine histórico. Sea documental o ficción estamos hablando de cine. La diferencia plausible entre estos dos géneros es el circuito de exhibición en donde se proyectan. Mientras la ficción tiene alfombra roja, mueve millones de dólares en publicidad y cuenta con miles de festivales alrededor del mundo, el documental se mueve en circuitos pequeños de festivales o en canales especializados, ligado principalmente al mundo intelectual, su público no son las masas, quienes generalmente lo consideran aburrido y lento, sino la clase media, intelectuales o aspirantes a documentalistas y cinéfilos.

Comencemos el análisis a partir de la definición de cine documental por parte de cineastas considerados referentes dentro del circuito documental y que también han sido reconocidos por parte de la academia, para así poder dar el salto a la ficción. El documentalista chileno Patricio Guzmán cree que el documental es archivo y poesía, mientras que Sabina Sumer afirma que es un espejo de la sociedad y que su importancia radica en que el documental disuelve las distancias con el espectador (<http://films.nfb.ca/capturing-reality/> visitado 10/05/2013). La vietnamita Trinh Minh

Ha, quien con su documental *Reasamblege* se convirtió en una de las representantes más importantes de la crisis de la representación en la antropología, explica que “su trabajo es documental porque la realidad se organiza como una explicación de sí misma” (Minh Ha en Davies, 2007: 72).

Todos estos documentalistas están de acuerdo con algo, el documental no puede ser considerado como realidad y verdad pura. O'Rourke es directo al referirse a la noción de verdad en el documental: “Los realizadores y espectadores deben olvidar la fantasía de que el documental representa la realidad de forma pura y cristalina, que su “verdad” se administra y se toma igual que una aspirina para el dolor de cabeza” (O'Rourke en Davies, 2007: 53).

En “*La Pirámide Humana* (1959)” Rouch hace un experimento, pide a un grupo de estudiantes africanos de Costa de Marfil y a un grupo de europeos residentes en ese país hacer una película juntos. El será el guionista y ellos sus colaboradores, el escenario principal es el aula de clases y la improvisación a partir de prejuicios raciales es el hilo narrativo. La película es un juego constante entre realidad y ficción. Rouch arranca este documental diciendo, “La película que hemos hecho, en vez de reflejar la realidad crea otra realidad” y concluye la misma con estas palabras: “Qué mas da una historia verosímil o copiada, qué mas da la cámara o el micrófono, qué mas da el director, qué mas da si durante esta semana ha nacido una película o si esta película no existe. Lo que ha ocurrido alrededor de la cámara es más importante... La película acaba aquí pero la historia aún no se ha terminado”.

Si el documental no es la realidad y las películas de ficción tampoco solo podemos hablar de un tipo de verdad, la verdad del cine. Desde ese enfoque Eric Rohmer propone que un film de ficción también puede ser visto como el documental de su propio rodaje. “En él podemos percibir marcas de una época, modos de actuación, tipo de iluminación o ciertas características de la película, pero lo que prevalece a través de sus mecanismos narrativos es el universo ficcional creado” (Burd, 2010: 3).

Es decir que incluso cuando creemos hacer una película de la realidad estamos ficcionalizando. Eso no quiere decir que el film sea un fraude o una mentira, “ficcionalizar es actualmente reconocido como un procedimiento más de reconstrucción pero no como

fake-tion (fake en inglés, fraude, falsificación) sino como distorsión intencionalmente creadora: ficcionalización” (Grau, 2002: 105). Siguiendo esta lógica Herzog afirma que en sus trabajos documentales ficcionaliza no para mentirle al público, sino para lograr una verdad más profunda, y en la misma conferencia agrega: “No tenemos que ser la mosca en la pared. Tenemos que ser el punzón, tenemos que salir y provocar” (http://www.youtube.com/watch?v=cV5_nDqeRL8 visitado 24/05/2013).

Provocamos desde una mirada ficticia, desde nuestra realidad como realizadores y narradores. Lo que está claro es que la dicotomía es insostenible, ya que el concepto ficción no es útil para distinguir un documental de una película de ficción, “en ambas concurre la fabulación y no por ello los argumentos son necesariamente falsos” (Grau, 2002: 95). Quizá, como ya se dijo, la diferencia más evidente entre un documental y una ficción es el circuito en el cual son presentados. El documental al ser una representación de la “realidad” está vinculado a la antropología y su costo de producción es, en la mayoría de los casos, bajo, mientras que el costo de producción de una ficción, en Ecuador por ejemplo, es de aproximadamente 500 mil dólares.

Cuando hablamos de la puesta en escena de un documental o de una ficción la distinción entre realidad y ficción reposa sobre un mal entendido, pues “todo film de ficción documenta su propio relato, a través del acto analógico de la filmación y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección preexistente, por la elección del punto de vista” (Grau, 2002: 99). Los dos tipos de film son ficción, por eso la necesidad de alejar los términos objetividad y verdad al realizar cine desde la antropología

Hablar de cine es entrar en el mundo de lo subjetivo, independientemente del tema que estemos tratando. Para Morin, por ejemplo, “el cine es el punto de encuentro entre la objetividad del hecho y la subjetividad de su percepción. En cualquier caso, la subjetividad no falsea la realidad, simplemente la encarna en un posicionamiento determinado” (Grau, 2002: 86). Una gran cantidad de documentalistas hacen afirmaciones subjetivas al hablar de la realización cinematográfica. Estos realizadores, aceptados por la academia como Rouch o cineastas famosos y parte de la alfombra roja como Herzog, explican cómo el hacer cine es un acto por sobre todo subjetivo.

Orouke explica que cuando ruedas una película “no debes racionalizar demasiado, sino confiar en tus emociones e intuición. De hecho, debes ser irracional porque sino se te escapa la belleza y el significado real de otra idea” (Orouke en Davies, 2007: 50). Al intentar realizar una documental desde el análisis antropológico estoy lidiando con la racionalidad de la antropología y la subjetividad de la realización cinematográfica, que como creación artística es, después de todo, “un simple artificio; se trata de jugar con el desorden de la vida para conseguir un mero producto” (Orouke en Davies, 2007: 53). Producto que en este caso debe estar sustentado en postulados teóricos. Lo interesante de la investigación es que todo indica que al hacer trabajos audiovisuales desde la antropología no podemos alejarnos de nuestra posición personal, de la misma manera que lo hace Orouke en esta afirmación:

Realizo documentales porque creo en un cine que sirva para revelar, celebrar e iluminar la condición del espíritu humano y no para trivializarlo y rebajarlo. No lo hago para proporcionar información a la gente; lo hago para conmover, provocar y asombrar, para hacer que la verdad que ya conocemos se vuelva aún más real para nosotros (Orouke en Davies, 2007: 52).

Si Orouke, uno de los referentes principales cuando hablamos de antropología y documental, puede ser tan sensible y subjetivo al momento de hacer un documental, la práctica antropológica cobra un nuevo sentido, hacer cine desde la antropología es también un acto personal y subjetivo, que implica el uso de un método y la conciencia de responsabilidad con el Otro, pero que al mismo tiempo queda bajo la responsabilidad del individuo quien decide hacer cine desde postulados antropológicos. Entiendo porqué en la maestría de Antropología visual y Documental Antropológico la prioridad no ha sido alentar la producción audiovisual, por el contrario, muchos profesores recomiendan hacer una tesis y después, algún día, cuando ya todo termine y las 100 páginas hayan sido escritas, arrancar la realización del documental.

Trin Min Ha, otro referente de la antropología visual, me alienta con sus comentarios viscerales en la realización cinematográfica desde la antropología. En una secuencia de su afamado documental *Reasamblege*, observamos niños jugando en un paisaje árido senegalés, hay animales de granja y sorpresivamente aparece un caballo muerto, todo esto a color y con la voz de Minh Ha diciéndonos: “Apenas hicieron falta veinte años para que dos billones de personas se definieran a sí mismas como subdesarrolladas. Lo

que veo es la vida que me mira. Estoy mirando a través de un círculo en un círculo de miradas” (Minh Ha en Davies, 2007: 73).

Minh Ha habla desde la metáfora. Las imágenes que observamos no calzan con sus palabras. Su documental es un ensayo audiovisual aprobado por la academia como antropología. Es posible hacer cine y antropología al mismo tiempo. Todo depende de quien lee la investigación y desde dónde la está leyendo.

Otro documentalista reconocido por la antropología es Peter Kubelka, con cuatro documentales a su haber, da conferencias alrededor del mundo, especialmente hablando del documental “Nuestro viaje africano”² (1966), trabajo experimental que no fue pensado al inicio como documental sino que era un simple trabajo por contrato para registrar el viaje de unos aficionados cazadores austriacos:

Al principio, no pensé hacer mi propia película. Filmé sin tener idea de cómo sería la película tras el montaje. No tenía ningún plan, ningún guión en absoluto. Filmé planos sueltos tal y como venían. Yo ya era un realizador. Sabía como hacer una película, pero en este caso al principio no era consciente... (Kubelka en Davies, 2007: 81).

Es decir que una de las películas referentes de la antropología visual no se sostiene en ninguna base teórica, fue un viaje pagado, donde el realizador fue contratado para filmar un zafari. Minh Ha, Orourke y Kubelka hicieron documentales de autor considerados antropológicos, son obligatorios para los aspirantes a antropólogos visuales y su realización no fue hecha desde la academia, esta los acogió en su seno teórico y los reconoció como antropológicos. El circuito sigue siendo el mismo, intelectuales haciendo cine e intelectuales decidiendo qué cine es antropológico y cual no. Se ha descuidado lo más importante, el público. Orourke ya lo dijo: “el problema de representación, es decir, cómo se articula la relación del autor con el tema y el público, constituye el desafío fundamental de todo narrador” (Orourke en Davies, 2007: 53).

No se puede hacer un trabajo audiovisual, menos aún desde la antropología, sin pensar en el público. ¿De qué sirve un producto que sea visto por un grupo reducido de intelectuales?, ¿para qué hacer cine sobre el Otro sino se llega a un público que aprenda,

² http://www.dailymotion.com/video/xo5z1_peter-kubelka_creation

sienta y reflexione sobre el tema que tanto trabajo ha costado narrar y poner en escena?. Es importante saber que las imágenes que se generan se convierten en un espejo de la mentalidad cultural de una época... (Grau, 2002: 39) y eso hace del trabajo audiovisual una tarea archivística donde lo que se filma funciona como memoria de nuestro presente pensada para el futuro.

Pienso en las imágenes que quiero reflejar en este espejo enorme de mi investigación. Yo construyo el espejo que quiero mostrar al público, yo decido a donde quiero que este público dirija la mirada, yo decido lo que se refleja y lo que no. Pero el espejo es tan grande que la mirada del público puede ir a otros lugares, a esquinas que yo no he contralado. Ahí está la importancia del cine, es un espejo con reflejos impredecibles que puede transformar la forma de ver del público.

No importa que estemos haciendo documental o ficción, estamos haciendo cine. La discusión parece interminable, ¿qué es real y qué es ficticio?, no es real ni es ficticio, es cine, son las dos cosas, es la vida ordenada, interpretada y editada por un realizador que habla desde sus construcciones culturales e históricas. Es una nueva verdad. Es cine.

1.5 La realidad en el cine

Al cine se lo vincula con la magia, según Bazin, “con su aparición por primera vez la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (Grau, 2002: 57) El cine detiene el tiempo, lo atrapó en cinta de celuloide y ahora lo atrapa en pixeles, cuando vemos cine vemos tiempo detenido, tiempo que no se perdió por la decisión de capturarlo en una película. Delgado se pregunta: “¿Es que no es el cine lo que mejor se adaptaría al principio definitorio de la magia: la más fácil de las técnicas, porque consigue reemplazar la realidad por imágenes?” (Delgado en Davies, 2007: 125).

Al ser magia también es ritual y según Delgado tienen el mismo destino: “reconstruir un orden ideal del mundo que en realidad sólo puede percibirse mediante un acto de puro ilusionismo, y que permite rehacer lo continuo a partir de lo discontinuo” (Delgado en Davies, 2007: 126). Este acto de ilusionismo no crea verdades del mundo que nos rodea, crea verdades dentro del mundo del cine. “El cine muestra la verdad del cine, no la

verdad del acontecimiento histórico; el cine es la creación de una nueva realidad” (Ardévol, 1998: 12) Siguiendo la terminología de Vertov, Rouch afirma:

Cuando hago una película, cine-veo porque conozco los límites de la lente y la cámara; asimismo cine-escucho porque soy consciente de los límites del micrófono y la grabadora; me cine-muevo para encontrar el ángulo correcto o realizar el mejor movimiento; cine-edito a lo largo del rodaje, pensando como están encajando las imágenes. En una palabra, cine-pienso (Rouch en Davies, 2007: 43).

Rouch planteaba la realidad en el cine desde el cinema verité, tendencia cinematográfica creada en los años 60, que apuntaba a ser una cierta forma de provocación: “no filmamos la vida como es, sino cómo la provocamos” (Eaton en Ardévol, 1998: 11). Un ejemplo de esta afirmación es una escena del documental “Nuestro viaje africano” (1966) de Peter Kubelka, el realizador lo explica así:

El indígena desnudo con su lanza y un pedazo de carne cruda en las manos atraviesa la imagen. Se escucha entonces el ruido de un motor y alguien que dice, en mal inglés: “Me gusta visitar tu país”. Entonces corto y, en silencio, vemos “mi país” (en realidad no es Austria, sino Yugoslavia, pero da igual porque el clima y el paisaje son los mismos)” (Kubelka en Davies, 2007: 80).

En el relato de Kubelka entendemos que el cine, antropológico o no, es una reconstrucción personal de la realidad. Es por eso que la objetividad y la verdad absoluta son términos insostenibles en el acto de filmar y representar:

El realismo en un filme es una construcción temática y estructural creada a partir de pequeñas unidades de observación de la gente real haciendo cosas reales. Estas unidades son organizadas por el realizador en la película para expresar su versión o su posición sobre algo (Ardévol, 1998: 11).

En el cine como arte o en el cine como soporte científico el autor representa al Otro, pero al mismo tiempo es inevitable que se auto-represente. En este sentido el documentalista Jean Xavier de Lestrade afirma que “nunca filmamos la realidad como es, filmamos la realidad con nosotros adentro de ella, alteramos la historia que filmamos, inevitablemente” (<http://films.nfb.ca/capturing-reality/> visitado 10/05/2013). Esta alteración, en el caso del cine, está hecha para que el espectador crea en esa realidad. Construimos realidades sobre otros (sujetos de estudio) y para otros (público). La efectividad de la realidad que creamos entrará en juego en el momento en que termina la película y los espectadores saquen sus conclusiones.

Cuando creamos esta nueva realidad hay que tener claro que “la noción de realismo (capacidad de reproducir la realidad tal y como es) es histórica: cambia en la medida en que cambian las convenciones sociales” (Grau, 2002: 82) Si el público cambia, la percepción de realidad cambia, un tema específico tratado por distintos documentalistas expresará distintas formas de entender la realidad. La realidad en el cine no es inmóvil, se deja moldear, se alarga y se acorta, es libre de ir a donde el creador quiera llevarla, es así que el documentalista Manfred Becker afirma que “el reinventa la realidad al realizar un documental” (<http://films.nfb.ca/capturing-reality/> visitado 10/05/2013).

Hacer un trabajo audiovisual desde la antropología nos lleva a cuestionarnos la noción de verdad y objetividad. Crear lo real en el cine es un trabajo que consiste en ficcionar la vida de manera constante. Es claro que “no explicamos e interpretamos la realidad desde la realidad, sino a través de su distorsión intencional: la ficcionalización” (Grau, 2002: 40) Ficcionar no significa mentir, ficcionar la realidad externa para crear una nueva verdad cinematográfica implica un trabajo riguroso de escritura de guión, realización y edición y más aún cuando estamos hablando desde la antropología.

A pesar que estamos construyendo una historia desde la antropología es imposible alejarse de lo mágico y lo subjetivo, contar una historia es un acto donde queremos la mayor atención posible del público, independientemente del tema que estamos tratando o desde la disciplina desde donde estamos hablando. Insisto en que hablar de cine antropológico no nos aleja de esta noción mágica, Orouke, por ejemplo cita a Jean Baudrillard para explicar lo relativo y ambiguo que puede ser la construcción cinematográfica:

Cuanto más fieles, reales y precisas parecen las imágenes, más diabólicas son. Sólo cuando las imágenes contaminan la realidad, la distorsionan, la amplían a gran escala y crean cortocircuitos, solo entonces transmiten un verdadero conocimiento (Orouke en Davies, 2007: 52).

Baudrillard se encamina a la subjetividad total con esta afirmación. Es que hacer cine es un acto visceral, que tiene que ver con sentimientos, recuerdos, fantasías y también es una labor científica, rigurosa, más aún cuando se pretende que esté contado desde una visión antropológica. Lo uno no niega a lo otro, para hacer cine desde la antropología,

hablamos de magia y hablamos de ciencia. Para entender esta relación cito a Casetti cuando explica que “el cine es una combinación de realismo existencial (el cine no únicamente reproduce la realidad, sino que participa decididamente en ella) más el realismo funcional, es decir, se reproduce la realidad con un objetivo: documentar la existencia” (Grau, 2002: 83).

Hacer cine es participar y manipular la realidad. Al vincularlo con la antropología documentamos la existencia de un grupo objetivo a partir de un método de investigación y desde el trabajo etnográfico. Es así que hablamos de una realidad contada a partir de un método claro pero sabiendo que el cine es una metáfora de la realidad antropológica que queremos explicar. La realidad, dice Josquin, “no es una metáfora que construimos a partir de las matemáticas; las matemáticas son una de la metáforas que usamos para referirnos a la realidad” (Grau, 2002: 96). Lo mismo podemos decir del cine:

La realidad no es una metáfora que construimos a partir del cine; el cine es una de las metáforas que usamos para referirnos a la realidad.

CAPÍTULO 2

CONTEXTO HISTÓRICO:

ÁNGEL GARCÍA, VELASCO IBARRA Y CAMILO PONCE

Este capítulo se construye a partir del testimonio de Gloria, suegra de Lourdes quien es nieta de Ángel. Gloria está segura que Ángel robó a los presidentes ecuatorianos Velasco Ibarra y Camilo Ponce. A partir de esta declaración se realiza la construcción del contexto histórico en el que vivió Ángel, ligado a la vida política del país especialmente durante el tercer periodo presidencial de Velasco Ibarra (1952 – 1956) y la presidencia de Camilo Ponce Enríquez (1956 – 1960).

2.1 El reloj de Velasco Ibarra

La historia personal de Ángel García y los recuerdos que giran alrededor de su vida no son solo la narración de una historia familiar. Su memoria particular es parte de la historia colectiva de otras familias quiteñas que vivieron en barrios similares, que se dedicaron a los mismos oficios que los García o que votaban por el mismo Presidente. Sus recuerdos pertenecen también a narrativas en una escala más amplia, es decir, “a aquellas narrativas públicas de la comunidad, la religión, la etnicidad y la nación, que hacen posible la identidad privada” (Holland, 2003: 3).

Ángel García nace en 1912, el mismo año que queman los restos del caudillo Liberal Eloy Alfaro en el parque Ejido. Ese mismo año nace Camilo Ponce Enríquez, fundador del Partido Social Cristiano y presidente del Ecuador de 1956 a 1960. Ese año Velasco Ibarra, el futuro caudillo, cumplía 19 años de edad y se preparaba para ser el político más importante y determinante de la historia del Ecuador del siglo XX.

La madre de Ángel, Feliza Bravo, era cocinera de la familia Chiriboga. Esta familia, con Pacífico Chiriboga a la cabeza, fue propietaria de cuatro casas en Quito y catorce haciendas a los alrededores de la ciudad a finales del siglo XIX e inicios del XX. Amigo íntimo de García Moreno, Pacífico fue alcalde de Quito, vicepresidente y ministro del presidente José María Urbina en 1852 y miembro del triunvirato que sacó en 1859 a Francisco Robles del poder, junto con García Moreno y Jerónimo Carrión (http://www.eruditos.net/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=16

23:chiriboga-y-borja-pacifico&catid=72:biografias&Itemid=100 - Visitado mayo de 2014)

Mientras la historia del país se decidía bajo la tutela de esta familia y su amigos, Feliza cocinaba para todos los hijos del latifundista Chiriboga. Una de las hijas de este hacendado, Clementina, se casó con José María Lasso, vecino de la familia y hermano de Avelina Lasso, esposa del presidente Leonidas Plaza (Periodo 1901-1905 y 1912-1916) y madre del presidente Galo Plaza Lasso (1948-1952) (<http://gw.geneanet.org/ecuadorgen?lang=es&p=pacifico&n=chiriboga> Visitado mayo de 2014).

Ángel tuvo ocho hijos, cuatro de los cuales trabajaron como policías. Muere el Sábado de Gloria de 1979, contento y borracho, se resbala en una lavandería mientras celebraba una misa fúnebre en honor a una de sus hijas. Muere instantáneamente de un golpe en la cabeza, justo cuando la dictadura terminaba después de siete años en el poder. Ese mismo año inicia la presidencia de Jaime Roldós y se da inicio al periodo democrático en el que nos encontramos hasta el día de hoy.

Era un Velasquista convencido. Su hijo Juan y su nieta Teresa están convencidos que Ángel apoyaba incondicionalmente a Velasco Ibarra y que votó por él en todas sus candidaturas. Ángel, carterista de profesión y carpintero por necesidad de cubrir su oficio ilegal, era parte del pueblo del que tanto habló Velasco, él y su familia eran la “chusma” que llevarían a Velasco a ser cinco veces presidente del Ecuador.

Gloria Apunte, suegra de Lourdes, una de las nietas de Ángel, era sobrina de Amable Apunte, alias “El Caucara”, dirigente sindical de transportistas y Velasquista convencido. Esta cercanía hizo que Gloria tenga acceso a fiestas exclusivas del Velasquismo en el teatro México de Chimbacalle. Ahí, cuenta Gloria, bailaba paso doble con Velasco Ibarra y Camilo Ponce. Gloria nunca estuvo de acuerdo que su hijo se relacione con una García:

Me acuerdo que estaba en la tercena y yo ya supe que andaba con la Lourdes, pero no le conocía. Entonces yo dije voy a conocerla, porque la señora dueña de los baños me decía: “Es García, ¿se acuerda que el abuelo

de ella era el que le arrebató el reloj a Velasco Ibarra, estando por la Merced?” era finísimo...” (G.A, 2013, entrevista).

Según Gloria a Ángel le apodaban el Águila Quiteña, “porque hacía volar carteras y todo... era como decir un ladroncito” (G.A, 2013, entrevista) . No solo el cinco veces presidente del Ecuador fue víctima del “Águila”, en una ocasión, cuando Camilo Ponce Enríquez caminaba por la iglesia de la Merced en el centro de Quito, “perdió” su reloj en las manos de Ángel. A pesar de eso, afirma Gloria, “no le cogían preso, tenía una facilidad, qué sería pues, decían que era compactado con el diablo. La gente decía eso, le tenían terror, porque era un profesional en el hurto” (G.A, 2013, entrevista).

Parto de este relato de Gloria, posible ficción, posible realidad, para explicar el contexto histórico y social en el que vivió Ángel García. Desde que nació, hasta su muerte, su vida, como la de toda la población, estuvo determinada por la decisiones políticas de Velasco Ibarra y de sus antecesores y sucesores. La vida política de las dos víctimas, Velasco y Ponce, reflejan el momento histórico en el que vivió Ángel. Me ubico principalmente en el tercer Velasquismo (1952 -1956) y en la presidencia de Ponce Enríquez (1956 -1960) para entender el proceso de transición de un país donde no solo la producción del banano determinó la estabilidad política, “para esta época el modo de producción capitalista se extendió a un ámbito muy amplio de la formación social ecuatoriana, reduciendo el modo de producción feudal...” (Ayala, 1983:117)

Gran parte de las memorias que cuentan los tres hijos entrevistados de Ángel suceden en este periodo ya que Dolores nace en 1941, Juan nace en 1946 y José María nace en 1948.

2.2 El segundo Velasquismo: Antecedentes de la década del 50

De Velasco Ibarra se ha hablado y se ha escrito mucho. Hay quienes lo aman, hay quienes lo odian y hay quienes afirman que su legado político sigue presente hasta el siglo XXI. Su forma de hacer política, de enfrentarse a sus adversarios y de amar a su pueblo, a su “chusma”, es un legado político que se refleja en personajes políticos tan heterogéneos como Jaime Roldós, Abdalá Bucaram y Rafael Correa. El hecho es que Velasco no ha sido olvidado. En 1968, mientras buscaba su quinta presidencia, sentenció:

El pueblo ecuatoriano no me ha olvidado jamás. Caí en el año 35 y el pueblo ecuatoriano siguió conmigo y me llamó en el año 39. En el año 40, en enero, se hizo el fraude electoral más criminal que ha habido en la República. En el año 47 el ministro de Defensa traicionó toda mi confianza y caí. En el año 52 el pueblo me llamó a las elecciones, en el año 60 me volvió a llamar. Hoy me llama de nuevo, eso a mi me enorgullece... (Barriga, 2006: 127)

Velasco leyó y escribió mucho. Fue un fiel seguidor de Simón Bolívar, Vicente Rocafuerte y García Moreno. Como este último, Velasco leía la Biblia todos los días y asistía a misa con su esposa Corina, mínimo una vez por semana. Según Cárdenas “él fue un cabal representante de esas élites idealistas que, de 1930 a 1970, no tenían lugar. Fue un representante de la prolongación del siglo XIX” (Cárdenas en Barriga, 2006: 17).

Desde muy joven Velasco fue un intelectual lleno de contradicciones. Apoyó y fue apoyado por comunistas, socialistas, conservadores, liberales, radicales y toda la gama política que gobernó el país durante su vida. En 1928 nace la primera hija de Ángel y ese mismo año el joven Velasco Ibarra se preguntaba: “¿Habrá verdadero liberal, habrá verdadero cristiano, que no sea real, verdadera y positivamente socialista?. Sino fuera por la antipatía profunda al autoelogio, yo me llamara, sin recelo ni temor, francamente socialista” (Cárdenas, 1991: 58).

En 1934, cuando Ángel tenía 22 años y ya su cuarto hijo había nacido, Velasco Ibarra llega a su primera presidencia. En menos de un año “se precipita contra las bayonetas”, contra el congreso y se autoexilia, dando fin al primer Velasquismo. En 1941, durante la presidencia de Arroyo del Río, Ecuador se enfrenta militarmente contra el Perú y es vencido. Este hecho genera un profundo sentimiento de derrota por la pérdida de gran parte del territorio en las negociaciones del Protocolo de Río de Janeiro, firmadas en 1942. En la década de los 40 se da lo que Alexei Páez denominaría el “orgullo nacional herido” (Ayala, 1983:162), sentimiento que influyó en la identidad ecuatoriana y que nos ha construido como nación.

La derrota militar se convierte en derrota psicológica nacional. El gobierno represivo del oligarca liberal Arroyo del Río pierde todo apoyo político y popular. Se conforma la

Alianza Democrática Ecuatoriana, “frente patriótico formado por los partidos conservador, socialista, comunista y una fracción disidente del Liberalismo, así como por los movimientos Vanguardia Revolucionaria Socialista y Frente Democrático” (Cueva en Ayala, 1983: 108). Esta agrupación traería del exilio al “Gran ausente” quien inmediatamente, a petición de la mayoría de la población ecuatoriana, se dedicaría a enjuiciar y castigar a todos los colaboradores de Arroyo.

Velasco, quien sabía complacer a las masas con discursos violentos y apasionados, al momento de asumir el poder en la llamada Revolución Gloriosa de Mayo se desató en un ataque contra el gobierno destituido, con una terminología que agradó y desahogó a la muchedumbre simultáneamente: “innobles tiranías, déspota, tiranos de la Patria, imbéciles, hombres innecesarios, gentes vanidosas y fatuas, corrompidos y corruptores de su pueblo, perversos, chiflón inmundo, ladrones y explotadores” (Norris, 2004: 13).

Así arranca el segundo Velasquismo (1944), con un gabinete conformado por tendencias políticas diversas y que en los asuntos internacionales estaría representado por el joven canciller Camilo Ponce Enríquez. Inmediatamente se convoca a una Asamblea Constituyente que redactaría, según varios historiadores, una de las constituciones más progresistas del Ecuador. En esta constitución se declaró a Mariana de Jesús heroína nacional y “creó una condecoración en su nombre para ser otorgada a mujeres virtuosas por su servicio a la nación o a la humanidad. El mismo mes, estableció como el lema oficial del país “Dios, Patria y Libertad” (Norris, 2004: 41).

Para Velasco esta constitución era una carta que le restaba poderes y que había sido realizada por “bolcheviques y terroristas” (Cueva en Ayala, 1983: 111). Las pugnas políticas se desatan y Velasco, buscando una nueva constitución más acorde a sus intereses, se declara dictador en marzo de 1946 y convoca a una nueva asamblea constituyente. Ese mismo año nace Juan, séptimo hijo de Ángel, policía retirado y cerrajero aficionado.

Las fuerzas políticas estaban totalmente divididas y las decisiones de Velasco eran vistas con desconfianza por el ejército comandado por el ministro de Defensa Manuel Mancheno, quien en agosto de 1947 obligaría a renunciar a Velasco y lo llevarían a su tercer exilio.

2.3 Del tercer Velasquismo a Camilo Ponce Enríquez

En 1948 Ángel García ya tenía ocho hijos y vio pasar por el Palacio de Carondelet a 23 gobiernos entre 1925 y 1948. Es justamente en este último año donde inicia un periodo paradigmático para la historia del país. Inicia el gobierno del hacendado Galo Plaza, hijo del dos veces presidente Leonidas Plaza, y se convierte en el “primer presidente ecuatoriano en cumplir su periodo desde José Luis Tamayo en 1924” (Norris, 2004: 120).

En su gobierno llega la misión del Fondo Monetario Internacional dentro de un contexto económico favorable para el Ecuador ya que desde 1946 las exportaciones de banano comienzan a crecer motivadas por la demanda de Estados Unidos y Europa occidental y por el aumento de los precios de la fruta. “El precio por racimo sube de 9.53 sucres en 1948, hasta 18.46 sucres en 1952” (Miño en Ayala, 1983: 62). Este boom irían en aumento hasta mediados de la década del 60 y ayudaría a crear una nueva clase media ecuatoriana, fenómeno sin precedentes en la historia nacional.

Es gracias a este auge bananero que en el periodo anterior y posterior al tercer Velasquismo (1952-1956) el Ecuador da un giro determinante hacia la profundización del desarrollo capitalista: “se incrementó la producción, se expandieron las relaciones salariales, creció el mercado interno y se diversificó la economía. Igualmente, se intensificó el crecimiento urbano y creció la infraestructura vial” (Miño en Ayala, 1983: 67).

Al terminar la administración de Plaza, “representante del mayor logro de dominación burguesa en el Ecuador” (Ayala, 1983: 115), inicia la campaña presidencial para el periodo 1952 – 1956 en la cual Velasco tendría el apoyo del millonario guayaquileño Simón Cañarte, quien, ya durante la presidencia, se convertiría en su opositor.

En los primeros preparativos de la campaña un amigo de Ambato escribió a Velasco que había pocos fondos para la campaña en la provincia de Tungurahua. Velasco le contestó que no se preocupara: “Dadme un balcón y seré Presidente” (Norris, 2004:125). Efectivamente Velasco saltó de balcón en balcón hasta llegar a su tercera presidencia. Al iniciar en el cargo escribió a un amigo en Argentina:

Hoy me tiene usted bajo la aplastante responsabilidad que sobre mi ha puesto un pueblo todo. En este instante las masas humanas me siguen (perdóneme la irreverente comparación) como seguían a Cristo las multitudes judías. La única desgracia que yo soy un simple mortal y carezco de eficacia creadora. (Norris, 2004: 130)

Velasco llega al poder con el apoyo de Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana, el Partido Conservador y el recién fundado Movimiento Social Cristiano. Este último movimiento fue creación de Camilo Ponce y Sixto Durán Ballén, y se convertiría en uno de los Partidos más importantes e influyentes en la política ecuatoriana. Es justamente Camilo Ponce, canciller en el segundo Velasquismo, quien sería nombrado Ministro de Gobierno en la tercera presidencia.

Ponce tuvo un papel determinante en la estabilidad del único periodo presidencial que lograría terminar Velasco Ibarra. Su apoyo incondicional y sus maniobras políticas no fueron acciones sueltas, “él tenía en la mira la presidencia para 1956, y sus acciones serían guiadas por esta meta” (Norris, 2004: 150). Mientras estaba en el cargo, Ponce Enríquez hizo lo posible para defender al gobierno, pero se rumoreaba que en privado criticaba la “dudosa moralidad católica” de Velasco, refiriéndose a la anulación del primer matrimonio y su matrimonio civil (Entrevista confidencial en Norris, 2004: 260).

El paso de Ponce por el Ministerio no estuvo alejado de las denuncias y las polémicas, especialmente por parte del periodista Alejandro Carrión, mejor conocido como “Juan sin Cielo”, quien acusaría de corrupto al ministro-candidato a la presidencia de 1956. El periodista afirmó que Ponce era “el candidato de las derechas, que es como decir el candidato de los importadores de whisky con sobreprecio y de Oldmobiles con liberación de derechos, el candidato de los que sacan firmas de sorpresa y de los que firman sin saber lo que firman” (Norris, 2004: 174).

Una semana después de la publicación Juan sin Cielo fue capturado por agentes del Ministerio de Gobierno. Le llevaron a un sector desierto del norte de Quito, “donde le pegaron hasta dejar su cara sangrante y le hicieron comer excremento de perro” (Norris, 2004: 174). Hasta ese momento no quedó claro si las represalias habían sido tomadas por parte de Velasco, quien ya había denunciado los reportajes anti velasquistas del periodista, por parte de Ponce Enríquez quien había sido atacado directamente o por parte de la policía que ya había sido denunciada anteriormente por Juan sin Cielo.

El tercer Velasquismo estuvo cargado de controversias, por tercera ocasión un Ministro de Defensa había intentado derrocar a Velasco, esta vez sin fortuna gracias a las negociaciones de Ponce. Hubo varias crisis ministeriales y las protestas estudiantiles y de obreros fueron una constante. Tal como en 1934 y 1944, la situación de Velasco en la tercera administración sería inestable, “las fuerzas que le llevaron al poder estaban profundamente divididas desde el comienzo” (Norris, 2004: 135).

Durante este periodo presidencial, posiblemente entre 1954 y 1956 según su hijo José María, Ángel es enviado a la Colonia Penal Agrícola en Isla Isabela, cárcel ideada por Velasco Ibarra en 1946 para regenerar a los presos, “para aliviar las saturadas cárceles del continente, como parte del proceso de colonización de las islas y como un acto de soberanía nacional frente a Estados Unidos, que pretendía posicionarse en Galápagos...” (Rodas y Vivanco, 2012: 65).

Cuando faltaba más de un año para las elecciones de 1956 Ponce renunció al cargo de Ministro para dedicarse de lleno a la campaña electoral. Durante su paso por el Ministerio de Gobierno había tenido la oportunidad de colocar partidarios en puestos claves del Gobierno. Cuando él renunció para preparar su campaña, “muchos de ellos continuaron en sus cargos e hicieron seguramente lo posible para asegurar su elección y sus empleos” (Norris, 2004: 248).

Durante la campaña electoral Velasco expresó de manera pública y privada su apoyo a Ponce. En una carta dijo a su hermano Pedro, un conservador que había decidido trabajar por Ponce: “me alegro que le estés ayudando a este hombre, porque tanto él como Chiriboga (candidato presidencial) son males menores; y el evitar un mal mayor, como dijo Bolívar, es hacer un bien” (Norris, 2004: 241).

Velasco había reconocido en Ponce “un hombre de talento y que merece ser candidato a la Presidencia de la República, por desgracia, sumamente orgulloso, me parece que no vive el ideal popular” (Norris, 2004: 244). A pesar de eso Velasco sospechaba de Ponce, y este sospechaba de Velasco, los dos se usaron con fines políticos, ambos eran lo más astuto y calculador de la política ecuatoriana del siglo XX. A pesar que Velasco era un católico practicante convencido desconfiaba del conservadurismo radical de Ponce, ya

en la campaña el clero apoyó con todos los recursos posibles la candidatura de Ponce. Durante la campaña el Presidente del Tribunal Electoral de Tungurahua escribió:

El clero en su totalidad, las Comunidades Religiosas y colegios se dedicaron de lleno a la lucha electoral a favor de Alianza, los servicios religiosos casi se suspendieron, los sermones eran todos de carácter político, se amenazaba con no bautizar a los hijos de aquellos que no votaren por el Dr. Ponce, de no prestarles los últimos auxilios católicos a lo moribundos, etc, etc (Norris, 2004: 248).

Con el apoyo de los velasquistas y de los conservadores Ponce llega a la presidencia. Inmediatamente la rivalidad guardada por años entre estos dos políticos se hace presente. Velasco declaraba en la prensa que Ponce era Presidente gracias a su influencia, mientras que Ponce negaba cualquier influencia velasquista en su inaugurada presidencia. Con afanes de reconciliar a los dos políticos, el hermano de Velasco Ibarra quería convencer a su hermano de la amistad sincera que le tenía Ponce, a lo que Velasco responde: “Camilo Ponce Enríquez nunca ha sido amigo, ni es amigo tuyo. Él no es amigo sino de quienes están dominados por él... la locura de la ambición y del orgullo” (Norris, 2004: 260).

Así comienza un capítulo más de la política ecuatoriana donde las venganzas personales y el revanchismo se vuelven centrales en las decisiones políticas nacionales. En este contexto de chismes y resentimientos, muy parecidos a los de la política ecuatoriana actual, Velasco decide quitar todo el apoyo a Ponce y derrocarlo. Las masas velasquistas estaban totalmente confundidas: “¿Porqué debemos luchar contra Ponce?, preguntaban, ¿cuándo el mismo Velasco insistió, contra nuestros deseos, que votáramos por él?...” (Entrevista confidencial con un dirigente Velasquista en Norris, 2004: 261)

Sin encontrar respaldo para una conspiración seria Velasco comenzó a atacar al gobierno en la prensa. Declaró que el gobierno de Ponce “le debía moralmente su existencia y dijo que se quedaría en el Ecuador para defenderse y para combatir la inmoralidad” (Norris, 2004: 262). Ponce actuó inmediatamente y reabrió el caso Juan sin Cielo. Llamó a juicio a varios policías y políticos vinculados al caso. Temiendo ser encarcelado por este caso Velasco decide dejar nuevamente el país: “Si yo salgo al exterior, dijo, todo se tranquilizará, retornará la calma, el país volverá a convertirse en el

convento que el doctor Ponce desea, para gobernar a su sabor y personal conveniencia” (Norris, 2004: 263).

2.4 La chusma, las clases populares y la familia García

Velasco Ibarra marcó un antes y un después en la política ecuatoriana. Fue el primer presidente que se embarcó en una campaña presidencial por todo el país, abogando por la importancia del “pueblo” en las decisiones gubernamentales. Su discurso a favor de las masas, de los excluidos, de los indios ecuatorianos estuvo cargado de contradicciones. Por un lado alababa al pueblo y por otro lo despreciaba, no lo entendía. “Con Velasco Ibarra empieza la participación política de las masas, de los grandes sectores populares que estaban excluidos. Empieza a darse este discurso a favor del pueblo, un discurso democratizador” (De la Torre en Barriga, 2006: 77).

Intelectual, blanco-mestizo y clase media, Velasco en los 60 comienza a hablar de su querida chusma. Entiendo que esta chusma era todo ecuatoriano cercano al subproletariado, todo mestizo, longo o cholo con la esperanza que un gobierno lo saque de la pobreza. La chusma era el indio del campo, la chusma era la familia García, seguidores de Velasco, pobres y curuchupas. Augusta lavaba ropa en cuarteles, vendía ropa usada en ferias y pedía caridad con sus hijos, Ángel se escudaba en su oficio de carpintero y se dedicaba diariamente al carterismo en Quito y en otras ciudades de la sierra.

Los García eran el fiel reflejo de las masas empobrecidas, dirigidas por un Estado corrupto que en la década de los 50 fomentaba el crecimiento de la banca privada mientras hacía alianzas con Estados Unidos. Los García eran el pueblo que según Velasco no sabía lo que quería:

Uno se pregunta: ¿sabe el pueblo lo que quiere?... y es preciso contestar: no, no lo sabe. El gobierno supone el conocimiento profundo de cosas profundas, y este no está al alcance del mayor número sino del menor número, de hombres selectos por la cabeza y por el corazón, sean, desde luego, de cualquier clase social (Velasco Ibarra en Cárdenas, 1991: 71).

En la campaña para la presidencia del periodo 1960-1964 Velasco decide que sus seguidores son la chusma:

Noble pueblo de Quito: Me parece que viene muy bien la palabra “chusma” para contrarrestar la actitud generosa, noble y desinteresada del pueblo, con la actitud de ciertos intelectualoides amargados, de ciertos profesores pseudo-socialistas, que pretenden valerse de la noble juventud para atacar al Gobierno que triunfó por medio de la chusma, sin caer en cuenta de las consecuencias funestas y desastrosas que un choque así podría producir (Velasco en Cárdenas, 1991: 45).

Para Velasco la chusma debía ser guiada por el camino del bien, un camino honrado y muy cercano a la Iglesia. Desconfiaba de las ideologías extranjeras como el socialismo y el comunismo ya que “estas tendían a la secularización cosa que para Velasco Ibarra era una necesidad, en la medida en que las clases medias y las clases populares ecuatorianas son profundamente católicas” (Manguashca en Barriga, 2006: 13).

Los García eran parte de esas clases populares profundamente católicas, iban a misa todos los fines de semana, celebraban misas al “niño bendito”, celebraba sus santos, pagaban a un cura para que vaya a su casa y celebre la misa al “Jesusito del gran poder”. Eran, como la gran mayoría de ecuatorianos, católicos convencidos, cargaban en sus hombros la culpa católica por sus constantes pecados, entre ellos la infidelidad y el robo. Esos pecados esperaban ser perdonados en las grandes fiestas, comida y alcohol eran el prelude para que la frustración económica y social que vivían y que vivía la gran mayoría del país explotara en peleas violentas.

Los García eran velasquistas. Juan, uno de los hijos de Ángel, recuerda que su padre “hacía que voten por Velasco, por el Profeta” (J.G, 2014, entrevista). Teresa, nieta de Ángel, está segura del Velasquismo que profesaban sus abuelos, “el era el presidente predilecto, siempre votaron por Velasco” (T.G, 2014, entrevista). Los García eran los “humildes hijos del pueblo” que tanto amaba Velasco:

Un humilde hijo del pueblo, un hijo de esta chusma, que según un famosos liberal radical, cobarde y analfabeto, es una chusma inconsecuente y despreciable, decía: No hemos recibido cargo alguno, pero como usted es patriota, estamos dispuestos a dar la vida por usted (Cárdenas, 1991: 45).

Velasco defendía a la chusma, pero al mismo tiempo la despreciaba. En su libro *Tragedia humana y cristianismo* (1951) afirma: “A la muchedumbre le repugnan la razón, la inteligencia. Su alimento es la vocinglería que traduce odio, cambios simplistas, trastorno brusco de valores, ruina de lo tradicional, exaltación de lo bajo”

(Norris, 2004: 117). Ángel y Augusta eran esa muchedumbre velasquista, votaban por Velasco con la esperanza de cambio y eran traicionados inmediatamente por los grupos económicos quienes tomaban las decisiones fundamentales en todas sus presidencias. Los García eran la evidencia de la ausencia de políticas de educación y de salud y del manejo del país por un grupo reducido de familias terratenientes y encargadas de los bancos, a vista y paciencia de Velasco Ibarra. Eran “los indios” del Huasipungo metropolitano en el que seguimos viviendo.

La gente se sintió feliz con ese adjetivo, “chusma”, eso eran, la chusma de Velasco y de los intereses de sus aliados y de sus detractores. La chusma en lugar de sentirse insultada con ese apelativo, “sentía que era la encarnación de la verdadera nación, enfrentada con gente que no estaba a tono con las verdaderas aspiraciones populares” (Barriga, 2006: 41). La chusma de Velasco en numerosas ocasiones, cuando el candidato o el presidente pasaban por las calles, “se arrodillaban, otros lloraban a la mención de su nombre” (Norris, 2004:199).

Velasco, puñado de contradicciones, fiel reflejo de la vida política del país hasta el siglo XXI, tenía un doble discurso. En ciertas ocasiones adoraba a su chusma, en una carta a Galo Plaza escribió convencido: “Sin la intuición popular, sin el apoyo popular, sin el descontento popular, sin la esperanza y el dinamismo populares, anquilosada, paralizada, agotada quedaría la vida humana” (Velasco Ibarra en Cárdenas, 1991: 65).

Y justamente eso le decía a su chusma. Arengaba al cambio, a la transformación en manos del pueblo. Lo que no decía era lo que escribió en otra ocasión al mismo Galo Plaza: “Fíjese usted que nuestro pueblo es esencialmente impresionable, esencialmente falto de lógica” (Norris, 2004: 242).

La chusma para Velasco no tenía conciencia para realizar los profundos cambios, “el pueblo al ser esencialmente mestizo es ignorante y egoísta, falto de honda cultura, problema para el cual sugiere como correctivo la formación de una élite dirigente...” (Cárdenas, 1991: 64) Esta élite, que tanto defendía Velasco, no pudo, a pesar del boom bananero de los 50, hacer cambios fundamentales. Lo que hicieron fue sumergir al país en un sistema económico sostenido en la banca privada, dar a luz a una nueva clase de burocracia que daría inicio a la nueva clase media ecuatoriana, “se duplicaron las

cuentas de capital, las reservas y los depósitos. Se crearon nuevos bancos y se observó un acentuado proceso de concentración de capital financiero” (Miño en Ayala, 1983: 68).

Ángel y Augusta no se convirtieron en clase media, no abrieron cuenta en ningún banco, al contrario, en esa década Ángel estuvo en la cárcel varias veces, fue enviado a la cárcel en Galápagos y tuvieron que hipotecar “al chulco” dos terrenos propiedad de su madre Feliza. Ella, afirman casi todos los entrevistados, era india, cocinera de los Chiriboga, vivía sola en el barrio de Toctuico, había llegado a Quito muy joven desde el pueblo cercano de Uyumbicho.

Velasco desconfiaba de indios como la madre de Ángel. Expresaba, según Cubi, “un desprecio total a la chusma, al indio leído o no leído” (Barriga, 2006: 102). No se imaginaba al indio por fuera del campo, el indio no podía estar lejos del arado, tenía que cumplir su rol histórico como campesino y agricultor:

“El indio de las ciudades es peligroso porque ha leído libros... Es un advenedizo infiltrado en la administración pública y señala como causa directa de la carencia de ética de esta figura social a que no se ha espiritualizado, pues odia el espíritu y tiene rencor contra todo lo espiritual” (Velasco en Cárdenas, 1991: 49).

Ecuador, un país donde desde tiempos coloniales la presencia blanca era escasa mientras que la presencia indígena constituía la gran mayoría, se ha construido social y culturalmente bajo un discurso de constante negación y reivindicación de lo indio. Velasco, paternalista y condescendiente con el desconocido y lejano indio ecuatoriano, al comienzo de su segunda presidencia había advertido:

Si el Ecuador quiere sobrevivir debe incorporar al indio a la nacionalidad. El maestro debe ir hacia el indio, tecnificar la labor en el campo, acercarse gradualmente hacia él; primero enseñarle la técnica de aquello que le es agradable, por ejemplo, la labranza, para luego ir hacia otros ramos de cultura que poco a poco incorporen al indio a la civilización (Norris, 2004: 48).

El discurso racista de Velasco sigue siendo una constante en el pensamiento político ecuatoriano. La historia del pasado de Velasco es memoria que sigue rondando la historia del Ecuador del siglo XXI. Velasco fue un mestizo serrano adorado por las masas costeñas, querido en la sierra por indios y mestizos, dedicó un importante tiempo

durante sus presidencias a evitar ser derrocado, algo que solo pudo ser evitado en el tercer Velasquismo. Esta inestabilidad política alejó al país de grandes transformaciones. Velasco construyó carreteras, puentes y escuelas pero fue esencialmente un elemento de conservación del orden burgués. “Altamente funcional por haber permitido al sistema absorber sus contradicciones más visibles y superar al menor costo sus peores crisis políticas, manteniendo una fachada “democrática” , o por lo menos “civil”, con aparente consenso popular” (Cueva en Ayala, 1983:101).

La máquina electoral que llevó a Velasco al poder en cinco ocasiones era una clase con sus propios intereses políticos y económicos. El personaje de Velasco ha sido construido como una víctima de estas oligarquías que no le dejaron gobernar. Velasco sigue siendo pensado como un intelectual honrado, que no robó pero dejó robar. El reconocimiento masivo del Velasquismo por cuatro décadas, afirma Cárdenas, “se desplegó a partir de una estructura social tradicional, y de la necesidad de la clase propietaria de controlar importantes corriente de renovación que desajustaban el sistema oligárquico” (Cárdenas, 1991: 83).

Ángel vivió todas las candidaturas de Velasco, festejó todas su presidencias, la memoria de sus familiares se activan en el tiempo de Velasco, desde su segunda presidencia en 1944 hasta su última presidencia en 1968.

CAPÍTULO 3

HAZ MEMORIA Y DIME: ¿QUÉ TE ACUERDAS DE ÁNGEL?

En este capítulo se realiza la interpretación de las memorias de la familia García a partir de estas preguntas planificadas: Haz memoria y dime: ¿qué te acuerdas de Ángel?, y ¿a qué se dedicaba Ángel García?. Durante las entrevistas también surgieron temas como la memoria alrededor de las fiestas familiares, así como el tema de lo indio, lo longo y lo cholo en la dinámica familiar, como reflexión y análisis de conceptos étnicos que atraviesan el estudio de la memoria en la familia García. Finalmente se realiza un análisis del trabajo de punga o carterista en la ciudad de Quito a partir de personajes claves en el imaginario quiteño como el famoso ladrón Águila quiteña, con quien se lo confunde a Ángel y hace del estudio de la memoria un análisis ligado irremediablemente al estudio de lo ficticio, de la confusión y de la casualidad. La organización de este capítulo no es narrada cronológicamente sino por temas y esto responde directamente a la estructura del documental.

3.1 Ángel y Augusta

Ángel fue hijo único de Benjamín García y de Feliza Bravo. Benjamín fue albañil y murió de rabia, mordido por un perro en un fiesta familiar. Feliza nació en Uyumbicho, pueblo cercano a Quito, fue cocinera y empleada de familias ricas y clase media, murió muy vieja en su casa en el barrio de Toctiuco donde vivía sola. Se dice que Ángel era de los García de Ambato, según su nieta Marta, Ángel era de “buena familia, familia noble, de alcurnia como llaman ahora” (M.P, 2014, entrevista).

Hijo de indios amestizados, Ángel probablemente llegó de adolescente a la ciudad de Quito a finales de la década de los 20. Nadie sabe como conoció a su esposa Augusta Morales, quiteña que trabajaría todo su vida como lavandera, lavadora de platos, vendedora de ropa usada y tejedora. Muchas veces se dedicó, junto a sus hijos y nietos, a pedir dinero, comida y ropa en casas, restaurantes, panaderías e iglesias.

Augusta vivió una vida en movimiento, como mujer pobre ocupó el espacio doméstico y el espacio público a diferencia de las mujeres de clase alta que se dedicaban exclusivamente al cuidado de la familia y habitaban especialmente la esfera privada.

Ella trabajó toda su vida y se movió con libertad por todo el país. Iba a casas de familias ricas y clase media a pedir ropa para sus hijos y nietos pequeños. Cuando acumulaba una buena cantidad de ropa viajaba a las ferias de Tambillo, el Quinche, Ibarra, Ambato o Calderón y las vendía. La vida de Augusta, cuenta su nieta Marta, “era de más libertinaje, ella no se ataba mucho a los nietos o a los hijos. Como era comerciante la vida de ella era viajar. Papá Angelito no, él era un poco más casero, trabajaba dentro de la ciudad y estaba pendiente de los nietos” (M.P, 2014, entrevista).

Ángel y Augusta estaban unidos por sus hijos, sus nietos, su profunda fe católica, la pasión por la música nacional y el entusiasmo por el trago. Las memorias de sus familiares giran en torno a estas pasiones, son memorias cargadas de rabia, alegría, nostalgia y de tristeza. Son historias que explican como se activa la memoria en esta familia alrededor de un personaje determinante en su historia de vida. Estas memorias han sido activadas a partir de un estudio etnográfico, muchas de ellas nunca fueron contadas, son memorias espontáneas que surgieron durante las entrevistas. Otras memorias fueron producto de mi insistencia, de la necesidad de conseguir datos que ayuden a construir estas memorias para un trabajo audiovisual.

Memorias espontáneas y memorias provocadas. Durante las entrevistas surgieron frases que explican la dinámica de la memoria: “me acuerdo clarito...”, “no quiero acordarme”, “no recuerdo bien”, “me haces acordar tantas cosas...”, “no me acuerdo, te juro, no me acuerdo”. Se ha realizado una división partiendo de las preguntas realizadas, teniendo en cuenta que “toda pregunta o interrogación se construye en un mecanismo de normalización, ya que incorpora la imposición de categorías con las cuales alguien con poder registra” (Jelin, 2002: 45).

3.2 Haz memoria y dime: ¿qué te acuerdas de Ángel?

A Juan, penúltimo hijo de Ángel, no lo conocía. Fue policía toda su vida y la familia en general decía que era “una bestia”. Yo solo conocía a su esposa Magali, ñaña Magali, y a su hijo Miguel, ñaño Miguel. Sabía que era un tipo violento y que Magali era quien recibía y aguantaba sus impulsos. Llegué con dificultad a su casa en Chilibulo, barrio que sube las faldas del monte Unguí, al sur de Quito. En la última parada de bus me recibió Magali.

Juan está ciego y solo oye por el oído izquierdo con la ayuda de un aparato auditivo. Me saluda contento, me pregunta si soy periodista, si soy revolucionario como Correa y si ya estoy grabando. Pregunta a Magali cómo, después de tantos años, me reconoció y antes que ella diga algo él mismo se responde: “Es que eres García, ‘de ley ese es García’ has de haber dicho... es que la sangre chuta (J.G, 2014, entrevista). ¿La sangre chuta?, le pregunto qué quiere decir eso: “Ponte, vos estás en algún lugar, en una fiesta, y ves a alguien que está por otro lado. De pronto sientes algo, como si ya le conocieras. Te acercas y le preguntas cómo se llama y resulta que es familiar tuyo... pero que no le conocías. Es que es así, la sangre chuta...pero chuta madre!!!” (J.G, 2014, entrevista)

Enciendo la grabadora y hago la pregunta que hice a todos los entrevistados. Haz memoria y dime qué te acuerdas de Ángel, Juan responde: “De mi padre yo recuerdo que mis hermanos decían que es muy severo, bravo. Lo que se relaciona a mi puedo decir que el nunca me pegó, a pesar que yo era el más travieso de mis hermanos. Me tenía mucho cariño” (J.G, 2014, entrevista).

Juan, en el primer momento de la entrevista, no cree que su padre era severo pero mientras continúan las preguntas y las respuestas de pronto salta una anécdota que contradice su primer recuerdo. Juan se emborrachó por primera vez en su adolescencia con su hermano mayor Pepe. Regresó borracho a dormir y al siguiente día lo levantó su padre, lo llevó a la sala y pidió ayuda a un vecino para que sostenga a Juan de los brazos:

Mi padre se dio gusto castigándome, fue tan severo en esa ocasión que casi me mata. El vecino me suelta y me caigo al suelo, ahí en el suelo mi padre me pisaba el pescuezo diciéndome: te mato si vuelves a tomar. Esa fue la primera vez que el me castigó y yo le agradezco a él porque yo llegué a tener un miedo terrible a tomar (J.G, 2014, entrevista).

Es posible que este recuerdo pasado fuera determinante en la vida de Juan. Son este tipo de memorias del pasado las que nos dicen “porqué nosotros somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad” (Eco en Barret, 1998: 185). Este hecho lo desvinculó del alcohol, como el afirma, pero es posible que estos actos de violencia del que fue víctima y que con seguridad presencié varias veces, hicieran de él un hombre violento y

que esta violencia estuviera justificada. La memoria, afirma Ricouer, “define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (Jelin, 2002: 19).

En el caso de José María, último hijo de Ángel, el primer recuerdo que se activa también es contradictorio, con la diferencia que sus recuerdos pasan de lo agradable a lo caótico en pocos segundos:

Los recuerdos bastantes agradables con mi padre y con mi mamá también... Yo me salí de la casa cuando tenía once años. La convivencia con mi padre fue todo bien. Claro con sus ventajas y sus desventajas, mal comidos, mal atendidos, seguramente por la pobreza, no teníamos ni para pagar el arriendo. Imagínate que nos botaban a la calle, con todos los muebles nos botaban a la vereda (J.M.G, 2014, entrevista).

Durante la entrevista José María no recordó ningún momento feliz. La mayoría de su memoria con relación a su padre está cargada de vergüenza, de momentos de hambre y las ganas de huir. Estas contradicciones en Juan y José María muestran la complejidad de la realidad social que vivieron los hijos de Ángel y Augusta. La realidad social, dice Jelin, “es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción” (Jelin, 2002: 37).

Esta complejidad se ve reflejada en los recuerdos de Lourdes, Mariana y Marta, quienes vivieron su infancia con Ángel y Augusta y que, a diferencia de Juan y José María, exponen como primera memoria momentos de alegría y sentimiento de agradecimiento a sus abuelos y bisabuelos. A Mariana, bisnieta de Ángel, lo primero que le viene a la mente es el recuerdo de las fiestas:

Yo me acuerdo que hacían las fiestas y a nosotros nos metían adentro y él nos sacaba a mí y a mi hermana. Se ponían a discutir porque los guaguas no debían salir a las fiestas. También me acuerdo que él fue un hombre trabajador, luchaba y veía el bienestar de nosotros... él fue más que un padre para nosotros (M.G, 2014, entrevista)

Ángel para Mariana es un personaje que en su memoria se representa como un salvador, una autoridad que rompía las reglas por amor a sus nietas. Carente de defectos, es como si estuviéramos hablando de otra persona. La persona es la misma, lo que cambia son las experiencias vividas por los entrevistados con relación a Ángel, experiencias que

permanecen en la memoria y lo convierten en un héroe y en un villano, dependiendo quien lo relate y desde que memorias lo hacen.

Marta, nieta de Ángel, es otra entrevistada que construye un personaje bueno, responsable de sus nietos: “De mi viejito tengo muchos recuerdos. El fue un padre para mi porque el me crió. Mi mamá cuando se murió yo tenía meses de nacida y ella decidió dejarme con mis abuelitos, osea los papás de ella” (M. P, 2014, entrevista)

En la memoria de los hijos, Ángel se ha construido como un personaje con rasgos violentos, ligado a la pobreza y a la falta de comida, mientras en las nietas el personaje es otro. En la memoria de Lourdes, nieta que vivió con Ángel y Augusta hasta los 16 años, el personaje, al activarse el primer recuerdo, se construye de manera más compleja. La pregunta activa en Lourdes una gran cantidad de información:

Lo más relevante es el amor que me dio. Me cuidaba mucho, me daba todo. Me quería muchísimo. No pasaba en la casa. A veces se iba tres o cuatro días. El día más lindo de mi vida era el domingo porque nos llevaba a hacer bañar en los baños públicos y de ahí regresábamos por la picantería de Don Luis y nos daba de comer tamales, caldo de patas, ese era el mejor día de la semana. En la tarde se ponía a leer el comercio y mi abuela hacía de merienda tallarín con pan y huevo frito, con agua de yerba Luisa con panela (L.G, 2013, entrevista)

En la memoria de Lourdes las imágenes que se recrean tienen que ver con sensaciones, como tomar un baño de agua caliente, una excepción en la familia García que tan solo una vez a la semana podía pagar este lujo en el Quito de las clases populares de los 60. Otro recuerdo que está presente en Lourdes es la comida, que ligada al baño caliente, eran momentos excepcionales donde la abundancia se hacía presente una vez por semana.

Lourdes es la primera hija de Dolores, ella es la quinta de los ocho hijos de Ángel. Muchos de los entrevistados, al tener alguna duda sobre Ángel, me decían que pregunte a Dolores, que seguramente ella sabría responder mis dudas, ella había vivido mucho tiempo con Ángel y Augusta y había lidiado con todo lo que implicó que su padre haya sido carterista. Le pido que haga memoria y me hable de su padre:

Mi papi era carpintero. Era de los García de Ambato. ¿De mi papá?... qué te digo... no me se acordar...de lo que estaba...cuando así... ay no me acuerdo hijito, no me acuerdo, te juro también. Como dice la doctora tengo un retro pasado, que no me acuerdo lo pasado, ¿me entiendes?... no me acuerdo (D.G, 2013, entrevista).

Al recibir esta respuesta no insisto, hago otras preguntas, ella me cuenta de su vida, de sus hijos, de su esposo, de sus recuerdos cuando pedía caridad con su madre en colegios, iglesias y cuarteles, cuando comía sobras y debía apartar palillos de la comida. Después de hablar por una hora decido volver a las preguntas no resueltas, pido que me cuente qué más recuerda de su padre y ella decide, debido a mi insistencia, recordar:

Era bueno, no nos pegaba, se ponía bravo eso si, pero quien nos pegaba era mi mamá, mi papá casi no nos pegaba... mi mamá era la que nos pegaba, la que nos hacía hacer. El tomaba mucho, le pegaba a mi mamá, mucho le pegaba cuando tomaba, le bañaba en sangre a mi mamá...(D.G, 2013, entrevista).

Dolores, quien supuestamente era quien más sabía sobre el pasado de carterista de Ángel, no quiere recordar esos momentos. Prefiere olvidar estos hechos seguramente traumáticos los cuales “conlleven grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria” (Jelin, 2002: 28). El olvido de Dolores no es necesariamente ausencia o vacío, “es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin, 2002: 28).

Ella tiene una fractura en su memoria, no quiere recordar, al menos no quiere recordar conmigo. Yo insistí y no pude obtener los recuerdos que necesitaba, pero obtuve sus ausencias, sus olvidos que se convierten en información vital para entender a la memoria como presencia de la ausencia y esta ausencia como una necesidad personal para no hacerse daño.

La memoria de los entrevistados se activa en forma de relato desde el presente. La decisión de contar o no algo se da en poquísimos segundos, los recuerdos se atropellan entre ellos, es un diálogo entre lo espontáneo, lo visceral y lo calculado, palabras que se analizan con precaución antes de ser dichas y palabras que no pueden ser detenidas, que estuvieron escondidas y que emergieron desde la memoria, jaladas por mis preguntas que de no haber sido planteadas a los entrevistados no hubieran dado paso a toda la información obtenida.

3.3 ¿A qué se dedicaba Ángel García?

La primera persona que me contó sobre el pasado de carterista de Ángel fue Lourdes. Me habló del pasado de su abuelo con algo de vergüenza, de nostalgia y de felicidad. Hablar de su abuelo era hablar de su infancia y en ella había recuerdos que le hacían daño, que prefería no recordar:

Era horrible, horrible, horrible... éramos pobres, bien pobres... El salió en el Diario. Ahí tuve problemas en el escuela porque me daba vergüenza pues, porque todo el mundo me veía. Y sobre todo que yo era solamente García, no tenía otro apellido, entonces eran más identificado eso. Después ya no me importó, ya asimilé, entendí que de eso comíamos, de eso vivíamos (L.G, 2013, entrevista)

Fue precisamente ella quien me dio la primera entrevista grabada donde se decía que Ángel era carterista. Cuando obtuve esta información supe que en esta investigación me enfrentaba a la incertidumbre de no saber si los otros entrevistados querían recordar la vida de Ángel como carterista. Creí que la mejor forma de obtener esta información era no avisar de antemano a los entrevistados que yo tenía conocimiento de la vida de Ángel. Además había la posibilidad que alguien no supiera que él fue carterista. No quería forzar sus memorias, quería que la información llegara a partir de una pregunta simple: ¿A qué se dedicaba Ángel?

Ana (nieta): Vendiendo mercadería creo que trabajaba. Sombreros, todo eso vendía. Se iba de viaje a Ambato, a traer de por allá... Eran bien buenos mis abuelitos (A.P, 2014, entrevista).

Mariana (bisnieta): Se dedicaba a la carpintería, compraba ropa, revendía, a veces le llamaban a que ayude a pintar y él iba, él no veía nada, de edad o no de edad, él iba, él trabajaba en todo lo que había (M.G, 2014, entrevista).

Juan (hijo): Carpintero, al menos que yo le conocía... yo era muy reservado y nunca le pregunté. Pero teníamos algunas cositas que mi padre hacía. Entonces yo digo, carpintero, ¿no?. Carpintero. De hecho nunca supe, pero me imagino que era carpintero (J.G, 2014, entrevista).

Lourdes (nieta): Carpintero, supuestamente era carpintero. Todas las cosas que mi abuela tenía en la cocina eran hechas por él. Era súper buen carpintero, tallaba lindo, pero realmente no era eso pues... tenía ese problema que robaba. Me enteré cuando tenía ocho años porque mi abuela me llevaba a la calle Ambato y García Moreno, donde era la cárcel. Mi abuela le llevaba la comida todos los días después de salir del jardín o la escuela. Yo no se como hacía mi abuelo pero le deba plata para la comida de la semana. Mi abuela lloraba mucho porque pasó muchísimo tiempo una ocasión, muchos meses pasó preso. Vivíamos de lo que mi abuela vendía ropa en las ferias, de lo que lavaba ropa de mañanita... Mi viejita, me haces recordar tantas cosas (L.G, 2013, entrevista).

Ana no está segura a qué se dedicaba su abuelo, Mariana asegura que era carpintero y nuevamente construye a Ángel como un hombre bueno y trabajador. Juan, quien viviría hasta los 17 años con sus padres, no está seguro en qué trabajaba, tan solo se imagina que Ángel era carpintero. Lourdes es quien da la información más completa, ella decide recordar y contar su “verdad”. El registro de esta verdad dio origen a esta investigación y me llevó a preguntar sobre la vida de Ángel a sus hijos, nietos y bisnietos para analizar y reconstruir sus memorias.

Otra entrevista clave se dio con Gloria Apunte, suegra de Lourdes, quien nunca quiso que su hijo esté vinculado con una García. Sus recuerdos están vinculados a la historia del Ecuador, son recuerdos que mezclan realidad y ficción, memoria y fantasía:

Camilo Ponce había estado yendo por la Merced y ahí le había arranchado la cartera y el reloj, pero no le llevaron, no le cogían preso verás, tenía una facilidad, qué sería pues, decían que era compactado con el diablo. La gente decía eso, le tenían terror, porque era un profesional en el hurto (G.A, 2013, entrevista).

Los entrevistados, con excepción de José María, Lourdes y Gloria, desconocían el pasado de carterista de Ángel o quizás negaban su pasado de carterista. La memoria es caprichosa y selectiva, carece de una estructura rígida y es mas bien una decisión y un juego de azares y coincidencias que se activan o no, en este caso, por las preguntas que realizo como investigador. Esto fue justamente lo que pasó en la entrevista con José María, último hijo de Ángel.

José María fue condecorado como héroe de la Policía Nacional en la década de los 90. Se enfrentó a un grupo de delincuentes armados. Ellos le dispararon, él disparó, un delincuente murió, el otro fue arrestado, el fue herido en la pierna y condecorado. Después de 30 años como policía se retiró y ahora se dedica a “hacer carreras” en una camioneta en el centro y sur de Quito. Lo entrevisto en su casa en un conjunto del barrio La Ecuatoriana, habla pausado y calmado, cuando le pregunto a qué se dedicaba su papá me dice: “A nosotros nos decía que era carpintero y trabajaba en el municipio como carpintero”. ¿Porqué dices “nos decía”?, pregunto y José María me dice: “El comentaba... e inclusive hizo unos muebles que teníamos en la sala. Del resto no sabíamos nada, solo nos decía que se iba al municipio como carpintero” (J.M.G, 2014, entrevista).

Mientras lo entrevisto tengo la sensación de que José María no quiere hablar, está nervioso y aunque responde a todas mis preguntas me doy cuenta que no quiere recordar, que no quiere contarme la vida de su papá. La entrevista sigue, José María se escapó de la casa de Ángel y Augusta a los doce años, vivió en Latacunga por un tiempo, después fue a Guayaquil donde estaban sus tres hermanos mayores quienes también habían escapado. Ahí, al igual que sus hermanos, trabajó vendiendo golosinas con un charol en el Teatro Fénix.

Habla con nostalgia de su pasado, da detalles, fechas y nombres de personas. No me cuenta del pasado delictivo de su papá hasta que hago la pregunta correcta: ¿Porqué crees que eran tan pobres?:

Nacimos pobres, perdimos todo. Mi mamita Feliza dejó dos terrenos con casa en Toctiuco. Se perdió todo porque le habían hipotecado y hacían las fiestas mi mamacita con mi papá y cada año eran compadres y como tomaban mucho creo que por ese lado hubo gastos y pasábamos una situación económica bastante mal. Pienso que por esa razón... Ahora de lo... porque mi padre también, este...como... entró... no se como decirle... en este sentido... también delinquía mi padre.

Su especialidad era de carterista. En ese sistema, llegué a tener conocimiento, le cogían preso a cada rato, los agentes de ese tiempo, los del SIC (Servicio de investigación criminal). Y para sacarle gastaban todo, empeñaban una cosa, joyitas que tenían. Por eso le hipotecaron la casa de Toctiuco para sacarle a mi padre, porque a cada rato le cogían preso. Para que no le manden a la cárcel (al penal), hipotecaron el terreno de la Chorrera que también era de mi abuelita, mamá de mi papá (J.M.G, 2014, entrevista).

Es en estos casos donde se funden la casualidad, el azar y el trabajo del investigador al momento de trabajar en la memoria. Con la pregunta correcta en el momento preciso se consiguió información que los otros entrevistados, por desconocimiento o desconfianza, no pudieron o quisieron proporcionar. Es evidente en este caso la condición subjetiva de la memoria, y doblemente: “además de la subjetividad del entrevistado está la del entrevistador” (Archilla, 1998: 289). Mi subjetividad y necesidad por conocer la vida de Ángel están presentes en toda la investigación. Mi condición de familiar de los entrevistados está presente.

Cuando José María decidió recordar y sus recuerdos quedaron registrados en una grabadora la complejidad de la memoria quedó expuesta. Ya que aunque haya evidencias y conocimientos sobre los acontecimientos (en este caso el pasado como carterista de Ángel), “la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad” (Jelin, 2002: 84).

En un primer momento José María dudó al momento de hablar del oficio de su padre como carterista, hubo silencios, dudas y tartamudeos, es que el procedimiento, como ya se dijo en el primer capítulo, conforme el cual opera la memoria es complejo, “pues articula recuerdos y olvidos, lo consciente y lo inconsciente, la parte que aceptamos y asumimos del pasado, como también aquella que negamos y mantenemos oculta. En otras palabras, la memoria no es solo el pasado” (Rousso en Barret, 1998: 87).

José María decidió no ocultar y a partir de ese momento los recuerdos con relación a su padre fluyeron. Ángel García, cuenta su hijo menor, tenía la cédula de quiteño pero se decía que era de Ambato. Toda la vida se dedicó al carterismo, eso de carpintero, asegura su hijo, “solo era una pantomima, era un parapeto que el se escudaba en eso, pero en realidad mi padre era así” (J.M.G, 2014, entrevista).

Ángel era un carterista, un punga, como se conocía en ese tiempo a las personas que subían a los buses llenos de gente, encontraban una víctima descuidada y le quitaban su billetera o su cartera. El mecanismo era sencillo y riesgoso, en el brazo izquierdo colocaba su chaqueta, por debajo de la chaqueta, mejor conocida como muleta,

deslizaba su mano derecha y con su dedo índice y medio sustraía la cartera. Con el botín en sus manos se bajaba “al vuelo” y repetía la operación en otros buses.

Los riesgos eran muchos para los pungas, a veces eran sorprendidos en el acto como cuenta José María: “Si la gente se daba cuenta que le estaban robando se soltaban con palabras soeces. Se bajaban antes que, como se dice en el argot, antes de que sean berreados, antes que se den cuenta. Mi papá trabajó en ese sistema todo el tiempo... por falta de dinero...no se...no se” (J.M.G, 2014, entrevista).

José María no está cómodo en la entrevista, no sabe porqué su padre se dedicaba al carterismo. Su vida estuvo determinada por esta decisión, incluso su padrino de bautizo, Rubén, tenía el mismo oficio que su padre. Para este momento de la entrevista ya estoy seguro que puedo obtener la información que necesito, José María ha decidido recordar: “En una ocasión yo entré uniformado al SIC y le vi a mi padre tras las rejas. Estaba detenido mi padre. Ahí me dijo: “Para que vienes miyo así uniformado, qué te pasa, no debías de venir... (Silencio largo)” (J.M.G, 2014, entrevista).

Recordar a veces duele, ciertas preguntas producen recuerdos escondidos que salen a la luz con rabia o con llanto. Después de este recuerdo José María permanece en silencio unos segundos, yo decido no preguntar nada, hay tensión, solo se escucha un reloj de pared, el silencio termina: “En esa temporada trataban de conseguirse plata por un lado, por otro... entonces ahí me enteré que mi padre era...”(J.M.G, 2014, entrevista). Lo interrumpo y le pregunto hasta qué edad Ángel se dedicó a esto: “Hasta que se murió, si... hasta que se murió se dedicó a eso. Hasta la fecha que se murió... no recuerdo bien” (J.M.G, 2014, entrevista).

Ángel era un carterista conocido, especialmente por los agentes del SIC (Servicio de investigación criminal), eran tan conocido, asegura José María, “que estando caminando por la calle ya le llamaban la atención, ya le cogían, le llevaban por sospecha. Mi padre tenía que ir a conseguir dinero, ir a la casa a pedir a mi madre para darles a estos [policías] para que le dejen en libertad, para que no le dejen detenido” (J.M.G, 2014, entrevista).

Su fama lo llevó a uno de los proyectos carcelarios más crueles de la historia ecuatoriana. El 9 de mayo de 1946, durante la segunda presidencia de Velasco Ibarra y después de la visita del presidente a las Galápagos se construyó la denominada Colonia Penal Agrícola. Este proyecto tenía como objetivo “descongestionar las saturadas penitenciarias del continente, librarse de los vagos y los mendigos que pululaban en las calles y brindar un nuevo tratamiento a los penados que les permitiera regenerarse en un lugar alejado donde no molestaran a los ciudadanos ‘de bien’ (Rodas y Vivanco, 2012: 79).

Los barcos que llevaron a los presos del continente desde junio de 1946, cuando se fundó la cárcel hasta abril de 1959, cuando finalmente fue cerrada, navegaban durante ocho días hasta llegar a las islas. Según la investigación de Rodas y Vivanco durante este periodo llegaron a Isabela aproximadamente 400 presos (Rodas y Vivanco, 2012), quienes vivían a las órdenes de policías que podían abrir fuego legalmente ante la mínima sospecha de fuga.

Según José María su padre estuvo en Isabela posiblemente entre 1954 y 1956:

En una ocasión le mandaron a Piedras Blancas en la isla Isabela, en Galápagos. En ese tiempo mandaban allá a los delincuentes a trabajar cargando piedras, haciendo muros. Y ahí en Isabela está el muro del sufrimiento que lo llaman allá. Porque eso es construido por todos los presos confinados en Galápagos. Algunos delincuentes murieron allá (J.M.G, 2014, entrevista).

El “muro del sufrimiento” del que habla José María es conocido como el “muro de las lágrimas”. Esta pared hecha de piedras de basalto fue ideada por el primer director del penal, Jaime Durán Arias, ex carabinero de la guardia de Arroyo del Río, un joven policía de 28 años quien obligó a los reos a construir este muro sin ninguna razón aparente que no sea la tortura que provocó la muerte de decenas de presos.

En un libro donde Durán publicó sus memorias en la Colonia Penal afirma que había tres tipos de delincuentes: “los más peligros, en general asesinos condenados a cumplir sentencias de 16 años; un segundo grupo de asaltantes, ladrones, cuatrerros y piratas condenados a menos años; y los menos peligrosos, carteristas, escaperos y delincuentes menores” (Durán en Rodas y Vivanco, 2012: 96). Ángel era parte de estos delincuentes

menos peligros. ¿En qué circunstancias lo capturaron?, ¿En qué año exactamente estuvo ahí?. Rodas y Vivanco no pudieron entrevistar a ex presos de la Colonia y tampoco encontraron un registro policial con los nombres de los reos que llegaron a Galápagos, por lo que no es posible saber las circunstancias en las que llegó Ángel a esta cárcel.

La cárcel fue cerrada en 1959, después que un grupo de reos escapara de la cárcel en unos pequeños barcos, capturaron un yate lleno de turistas y llegaron al continente donde nuevamente fueron capturados por la policía (Rodas y Vivanco, 2012). No se sabe como Ángel logró regresar de Isla Isabela, si cumplió su condena o fue parte de los reos que escaparon en 1959. Las memorias que giran alrededor de Ángel tienen demasiados huecos, huecos por el silencio de los testigos y huecos producidos por el tiempo y la muerte que ha desaparecido los recuerdos de personajes claves que ya no pueden contarnos sus memorias.

3.4 El Águila Quiteña

Según Gloria Apunte, suegra de Lourdes, a Ángel lo apodaban el Águila Quiteña, “porque hacía volar carteras y todo... era como decir un ladroncito” (G.A, 2013, entrevista). Gloria está segura de lo que recuerda pero hay una confusión. El famoso “Águila Quiteña” no era Ángel García, era Luis Aníbal Paz, un quiteño que se dedicó al carterismo especialmente en la década de los 30 y 40.

En esos tiempos de crisis económica mundial los ladrones de Quito eran parte de las leyendas urbanas y eran conocidos por sus apodos. Los más famosos eran los tres águilas: “Águila Quiteña, Águila Riobambeña y Águila Negra, así como el Sapo Blanco y el Carbonero” (Rivadenerira en Freire y Espinosa, 2005: 106).

Ángel no era ninguno de estos Águilas, su hijo José María, ex policía, conoció “al verdadero Águila Quiteña” y me cuenta la forma en qué robaba este personaje:

Él subía a un bus que estaba lleno, le sacaba la cartera a uno y se bajaba. Revisaba la cartera y se sacaba la plata, cogía un taxi y le alcanzaba al bus. Se bajaba más allá y se subía al bus nuevamente y le ponía la cartera con los documentos al mismo que le había robado, menos la plata, desde luego. Ese es el Águila Quiteña (J.M.G, 2014, entrevista).

Sobre el Águila Quiteña existen varias historias. Una de las más famosas relata la ocasión en que este Punga intentó robar a un conocido personaje público de Quito, Pachito Chiriboga Bustamante. Al llegar a casa don Pachito metió su mano en el bolsillo y encontró un papel; “Para otra vez, lleve por lo menos 100 sucres y no sea mucu (abaro)... F. “Águila Quiteña”. Don Pachito anduvo, desde ese día, siempre con un billete de 100 para no merecer la crítica del Águila (Rivadenerira en Freire y Espinosa, 2005: 105).

El Águila, al igual que Ángel, también estuvo en la Colonia Penal Agrícola. Fue parte de los primeros presos que llegaron en el primer año de administración del director Jaime Durán Arias. Había sido detenido junto con otro famoso ladrón, Ospina Navia, por asaltar la prestigiosa joyería Cisneros. Así describe, una de las entrevistadas en la investigación de Rodas y Vivanco, la llegada del Águila Quiteña a la Colonia Penal:

Los reos que iban a la Colonia Penal eran los más tontos, los que no tenían el billete para pagar; había un tipo al que se le podía pagar para no venir, así me dijeron... Luego de Quito ya vinieron unos, el Manito de Seda, el Águila Quiteña que llegó con gafas, nadie creía que era un pillo... (Entrevistas en Rodas y Vivanco, 2012: 194).

El Águila Quiteña, antes de llegar a Galápagos, era dueño del cabaret “Happy Land” en las calles Colón y 10 de Agosto en el norte de Quito. Mientras estuvo en la cárcel una amante le enviaba dinero de las ganancias a la Colonia.

Cuando su amante lo abandonó, dejó de recibir dinero, pero se las ingenió para enviar una carta anónima a los diarios de Quito y Guayaquil en la que alarmaba sobre su calamitosa situación en Galápagos. Los diarios comentaron a favor del popular ladrón, y la noticia llegó al Presidente Velasco Ibarra, que ordenó un informe mensual sobre el estado de salud del Águila (Latorre en Rodas y Vivanco, 2012: 194)

Gran jugador de cartas y ajedrecistas talentoso, usó sus inteligencia para ganar pistolas y uniformes a los policías de turno. Su simpatía e inteligencia hacían del Águila un personaje complejo. Incluso el primer director de la Colonia Penal habla del Águila: “El Águila Quiteña se hizo amigo del capitán Vásconez y pasaba con él horas, conversando de sus aventuras, cosa que debían ser entretenidas para quien lo escuchaba... Se supo

que compró su fuga, muriendo después en el Perú al asaltar un banco” (Durán en Rodas y Vivanco, 2012: 194).

Ángel, aunque se desconoce su apodo, era, al igual que el Águila, este tipo de ladrones buenos míticos, recordados por sus astucias, su inteligencia y su “limpia” forma de robar. Decir “Águila Quiteña, era hablar de un personaje de dedos finos, vivo, de recursos, habilidoso, un ladrón típico, digno de Quito de los años treinta, por lo tanto incapaz de un acto de violencia, menos de un crimen” (Rivadenerira en Freire y Espinosa, 2005:105). El Águila Quiteña, se dice, murió acuchillado en una cárcel de Lima, Ángel murió al resbalarse en una lavandería y romperse la aorta. Dicen que antes de morir estaba contento, que bailaba y tomaba celebrando la semana santa en el barrio de Toctiuco. Lo encontraron en el suelo, inmóvil, uno de los hijos trajo un espejo para ver si su aliento aún se reflejaba. No hubo reflejo. Murió instantáneamente.

3.5 Lo indio, lo longo y lo cholo en la familia García

En Ecuador ser indio, negro o mestizo con rasgos indígenas incide en los lugares que puedes visitar, la gente con la que puedes relacionarte, el lugar de trabajo y hasta la persona con la que te puedes enamorar. Según el último censo de 2011 el 72% de ecuatorianos se considera mestizo, 7,4% se considera montubio, 7,2 se considera afro descendiente, 7% se considera indígena y 6% se considera blanco (<http://www.ecuadorencifras.gob.ec/> visitado mayo 2014). Es decir que casi tres cuartas partes de la población, al considerarse mestizos, están afirmando sus raíces indígenas, o al menos eso nos dicen las estadísticas.

En la vida diaria las estadísticas se expresan de manera distinta. Los ecuatorianos vivimos en una sociedad jerarquizada racialmente, donde individuos a menudo desean ser blancos, donde un incremento en el estatus económico es paralelo al de la escala étnica. “Un persona es más blanca de acuerdo al dinero que posee” (Roitman, 2008: 12). Esta imposición en la que vivimos como nación se ha construido durante siglos y parte de la negación y rechazo apasionado por lo indio. La historia oficial, contada por las élites desde inicios de la república, nos ha dicho que tener algo de indio es guardar el sentimiento de derrota desde tiempos de Atahualpa, ya que él, al ser derrotado por unos cuantos españoles en la plaza de Cajamarca en Perú, fue el primer indio perdedor.

A lo largo de nuestra historia escrita, los ecuatorianos, especialmente indios y mestizos, hemos sido retratados como vagos, ladrones, oportunistas, acholados... “La pasividad, conformismo y resignación se ha destacado como cualidad propia del indio, pero que los viajeros extranjeros del siglo XIX observaron en blancos y mestizos” (Espinosa, 2000: 88). El ministro estadounidense de Lincoln en Ecuador Friedrich Hassaurek escribió en 1861:

Los perros de la sierra comparten la mansedumbre de sus amos. Casi en toda choza india encontramos perros, pero nunca uno que sea realmente bravo, no puedo afirmar si es porque no tienen coraje, debido a que apenas tienen algo que comer -aparte de los cuerpos muertos de mulas y burros que hay en el camino que incluso debe compartir con los gallinazos-, o si es porque están enfermos de la timidez y cobardía de sus dueños indios (Hassaurek en Saad, 2002: 131).

A los mestizos nos han construido y nos hemos construido desde la vergüenza de tener algo del indio y este hecho como personificación del fracaso y la derrota. Otro hito importante en nuestra identidad derrotada fue la pérdida de la mitad del territorio en la guerra de 1941 contra el Perú. Desde ese momento, afirma Pedro Saad, “somos un país, una generación que ha vivido con el estigma de algo peor que la derrota. Con la marca de fuga frente al enemigo. Con las cicatrices indelebles que deja la cobardía. Que desde entonces somos un país perdedor” (Espinosa, 2000: 258).

Esta construcción como nación es una imposición cultural, entendiendo que la cultura se comprende mejor “no como complejos de esquemas concretos de conducta (costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos), como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control (planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones, programas) que gobiernan la conducta” (Geertz, 1973: 51).

Estos mecanismos de control, vitales para la existencia de un Estado blanco-mestizo homogeneizador, salen a la luz a partir del lenguaje en las relaciones sociales. Es así que usamos adjetivos como *longo* y *cholo* para crear una diferencia con el Otro. El *longo* es el mestizo con rasgos indígenas de la sierra, mientras el *cholo* es el mestizo con rasgos indígenas de la costa. *Longo* y *cholo* son usados de forma peyorativa, el *cholerío* y el *longuerío* son lo peor de nosotros mismos. En entrevistas realizadas a estudiantes de la Universidad Católica y Salesiana de Quito, al preguntarles cómo es un *cholo*, se observó

la dinámica discriminadora y de distancia frente a lo que es considerado un cholo. Un cholo, según un estudiante, “es una persona que no calza en el grupo”, para otra chica es “alguien que no sabe combinar, alguien que tiene los pómulos muy salidos, con rasgos muy grotescos”. Otro entrevistado afirmó que un cholo es alguien que “no se sabe vestir bien, que tiene una trenza larga y que usa alpargatas”. Un cholo, según otra entrevistada es alguien “demasiado morenito” (Anónimos, 2013, entrevistas).

En la sierra ecuatoriana, el caso de Quito en el ejemplo anterior, longo y cholo son usados como sinónimos para discriminar al mestizo con “demasiadas” características indígenas. Las pruebas lingüísticas indican que hay discriminación contra lo mestizo debido a lo indio; es decir, “al mestizo se le discrimina porque tenía en algún momento en su linaje algún antepasado indígena, creando una "contaminación indígena" que no permite la "pureza de sangre", ideas arraigadas en el racismo colonial” (Fletcher, 2005).

En Ecuador, donde vivimos una discriminación de carácter estructural, los García entran fácilmente dentro de las categorías de longos y cholos. Hago esta afirmación partiendo de las características físicas de hijos, hijas, nietos y nietas de Ángel. Todos de piel morena, con un constante uso de quichuismos en sus entrevistas, viven en barrios del sur de Quito principalmente y les gusta la música nacional, la música que “les gusta a los longos”. Les gusta el caldo de nervio, el menudo, el caldo de 31 y todos los platos vinculados a los sectores populares, al longuerío. Son (somos) longos, aunque no necesariamente se asuman como tal.

La condición de longos de la familia García se confirma cuando afirman que la madre de Ángel era indígena, esa misma condición de longos se reafirma cuando una de las bisnietas de Ángel trata de apartar cualquier rezago indígena del apellido García. Los longos negamos, ante todo, nuestra condición de longos. Cholos y longos “están (estamos) atrapados por los prejuicios “raciales” y por su estatus socio económico” (Roitman, 2008: 18).

Mucho antes de arrancar esta investigación una nieta de Ángel me había comentado que Feliza, madre de Ángel, era indígena. Partiendo de esta afirmación pregunté a varios de los entrevistados sobre los supuestos orígenes indígenas de Ángel con esta pregunta:

¿Es verdad que Feliza, mamá de Ángel, era indígena?

José María, hijo menor de Ángel García, describe la vestimenta de su abuela: “Feliza usaba eso que llamaban centro, como anaco, usaba esas blusas de indígenas. Yo pienso que si, los padres de mi abuelita eran indígenas, y porqué no decirlo, también mi abuelita porque usaba esa falda que usan los indígenas” (J.M.G, 2014, entrevista)

La frase que llama la atención inmediatamente es “porqué no decirlo”. Esta frase encierra la vergüenza que conlleva ser indígena. José María no puede negarlo, el recuerda a su abuela vestida de indígena, pierde la vergüenza y acepta su condición de nieto de indígena. Los recuerdos de su abuela lo llevan a una escena en la que su madre insultaba a su padre llamándolo indio, “porque decía que era de un lado de Ambato”. Internamente había una diferenciación clara entre Augusta, de origen quiteño, y Ángel, “indio venido de Ambato”.

Juan, penúltimo hijo de Ángel, recuerda que algún momento su papá le decía: “¿Entendingichu maná?, ¿eso es quichua, no?. Me imagino que aprendió de la mamá, porque mi abuelita si era indígena. Pero como queriendo salirse de esa raza, del indigenismo” (J.G, 2014, entrevista).

Juan afirma que su abuela era indígena e inmediatamente, con su última frase, convierte a su abuela indígena en mestiza. Es difícil precisar a qué se refiere Juan cuando duda sobre los orígenes indígenas de Feliza.

Lourdes, nieta de Ángel, afirma sin problemas que su abuela era indígena: Ella usaba follón, esos trajes bordados, eran indios pues (L.G, 2014, entrevista). En ella el conflicto no existe, ella está segura de sus orígenes indios y no los niega, algo que no pasa con Mariana, bisnieta de Ángel quien viviría con él hasta su muerte en 1979. Cuando le consulto sobre lo orígenes indígenas de los García me dice indignada: “No, no creo indígena, porque el nunca se vistió como los indígenas, ni actuó como indígena. Indígena ya es indígenas pues, no, no, no, no...No pienso que fue indígena” (M.T, 2014, entrevista).

Ante la negativa yo afirmo: “Pero Ángel era moreno”. A lo que Mariana muy segura me dice: “No tan moreno, no tan moreno, se puede decir que era moreno por el sol, pero no era tan moreno” (M.T, 2014, entrevista).

Su negativa me sorprende. Yo trato de explicarle que hay la posibilidad que los García tengan origen indígena, Mariana me refuta convencida: “Es que indígenas García no hay pues. Si los García son españoles. Indígenas Garcías no hay, ni antiguamente. Yo que haiga visto, Garcías son españoles, vinieron de España los García” (M.T, 2014, entrevista).

La madre de Mariana, Teresa, nieta de Ángel, ante la misma pregunta tiene un discurso parecido aunque más corto y concluyente: “No, no, no, no. Normales, normales como nosotros” (T.G, 2014, entrevista). Al parecer ser normal quiere decir no tener rasgos indígenas o no demostrarlos. Vemos que hay una división sobre la aceptación de lo indio en la familia y esto resulta interesante ya que todos los entrevistados vivieron con Ángel y Augusta y recibieron una educación estatal y familiar muy parecida. Estos comportamientos racistas se dan en generaciones más jóvenes. Haydé, bisnieta de Ángel, actualmente tiene 19 años y no está segura si debe entrar a la universidad Católica de Quito, según ella esta universidad “se ha dañado, ahora hay puro longo ahí”.

Roitman concluye que los longos fueron definidos por sus entrevistados como “mestizos no reconciliados con su status, sufren de una clase de complejo psicológico” (Roitman, 2008: 14). Parte de este complejo se da por la dificultad que tienen los longos de estar “bien ubicados” o de contar “con buenas palancas” dentro de esta sociedad, donde los blanco mestizos tienen más oportunidades de llegar a puestos o sueldos deseados por las mayorías pero accesibles a unos pocos “mejor conectados”.

Los García son justamente el tipo de grupo carentes del capital social de las “buenas conexiones sociales”. Hijos, nietos y bisnietos de un ladrón hijo de india se apartan por completo de lo que ha sido considerado, especialmente en Quito, como “gente decente”. El escritor estadounidense Albert Franklin escribió en 1944:

En Quito la “gente decente” es una ciudad... Esta gente que usa zapatos y corbata. Un miembro de la familia tiene un empleo público. Los demás también pueden trabajar. El Quito de la “gente decente” quisiera separarse del otro Quito. Se burla y habla con aire de superioridad de lo anticuado y la simplicidad del Quito del pueblo... “la gente decente de Quito” forma un grupo fácil de definir. La manera mejor y más justa de hacerlo, es decir que el grupo que se compone de todos los individuos que de tiempo en tiempo, dice: “La gente decente no hace eso”, o “Después de todo, somos gente decente”. Esta gente está muy bien definida, aunque no con respecto a su posición en la

sociedad, porque se la encuentra en todas partes, excepto en los lugares más bajos de la escala social (Espinosa, 2000: 247).

Ángel y Augusta no fueron “gente decente”, ya que este tipo de personas agrupa a aquellos individuos que “se consideran no contaminados por lo indio...” (Espinosa, 2000: 248) Ellos estaban “contaminados”, yo estoy “contaminado”, la gran mayoría de ecuatorianos estamos “contaminados” de lo indio y resulta difícil entender que en el siglo XXI la estructura estatal siga pensando y demostrando que lo indio debe ser ocultado y marginado, más aún “cuando es imposible separar la cultura de los indios quichuas de la cultura urbana y rural de los mestizos” (Espinosa, 2000: 109).

La historia, los medios de comunicación, el Estado y su sistema educativo, “a pesar del reciente renacimiento del mestizaje como una fuente ideológica positiva de identidad” (Muratorio, 1994: 370), sigue reproduciendo acciones y discursos racistas asimilados y aceptados por la mayoría de la población. Seguimos viviendo un “simulacro cultural” (Tinajero en Espinosa, 2000: 18) donde “los mestizos aparentan ser blancos, los mestizos campesinos aparentan ser de la ciudad, los mestizos pobres aparentan ser de las capas medias, los mestizos de las capas medias aparentan ser las clases altas y los mestizos de las clases altas aparentan ser ricos europeos” (Espinosa, 2000: 243).

3.6 Las fiestas curuchupas

A Ángel y a Augusta les gustaba bailar y tomar. Eran devotos de santos, del niño Dios, de Jesús del Gran Poder, de la Virgen María y en honor a todos estos personajes daban misas para pedir o para agradecer favores. Estas imágenes, especialmente el niño Dios hecho de cerámica y vestido con las mejores galas, necesitaban un padrino o una madrina, quien se convertiría inmediatamente en compadre de Ángel y Augusta al recibir al niño y que tenía la obligación de “dar una misa” en honor al niño Dios.

Pagaban al cura de una iglesia del centro y escuchaban la misa en honor al niño. Mientras tanto, en la casa de Ángel, Augusta cocinaba los dos platos preferidos de la familia García, el caldo de nervio (sopa hecha con pene de toro) y papas con “sarsa” y ocote (traquea de la vaca). Estos platos, de origen evidentemente indígenas, eran servidos con ají hecho en piedra. Cuando ya habían comido empezaba la fiesta al ritmo

del trago, el tabaco y la música nacional como la llaman Dolores y Teresa, y la música chichera, según Lourdes.

La música nacional y la música chichera han sido estudiadas de manera profunda por la investigadora Ketty Wong. Etiquetas como música chichera y música rocolera, afirma, “señalan las tensiones raciales que existen entre y dentro de los grupos mestizos, y tienen connotaciones peyorativas similares a aquellas vinculadas con los términos *longo* y *cholo*” (Wong, 2013: 23). Lo *longo* y lo *cholo* están vinculados directamente a la *chuma*, al *chuchaqui* y a las fiestas que duran hasta tres días.

En Ecuador hay una actitud generalizada de identificarnos y ser identificados como borrachos, noción que está ligada a lo indio. Frases actuales como “toma como indio” son adjetivos que han llegado desde siglos pasados. El Jesuita Mario Cicala escribió en 1743: “Siempre los indios han sido propensos a la embriaguez, pero se emborrachan con su cerveza llamada *chicha*, que es una embriaguez lenta que solo les ocasionaba un poco más de alegría natural” (Saad, 2002: 48). Este discurso sigue construyéndose como mecanismo de control, como parte de nuestra cultura.

Un siglo y medio después, en 1894, beber en *chicherías* sería una costumbre vinculada especialmente a los indios y a los mestizos. A finales del siglo XIX había 129 *chicherías*, número elevado si observamos que en ese mismo año habían 5 baños públicos, 36 *fondas* y 11 *fruterías* en la ciudad de Quito (Kingman, 2008). La *chicha* o el trago están vinculadas a la fiesta, la fiesta es el baile y el baile es la música.

Todos los familiares de Ángel tienen algo que decir con relación a las fiestas. Los recuerdos son claros y están vinculados directamente a la comida, la unión familiar, el trago, las peleas, Dios y la música. Las fiestas, explica Marta, nieta de Ángel, tenían origen en su ideología “*curuchupa*”, palabra proveniente de *cura*, que era el párroco a cargo de una feligresía, y del quichua *chupa* = “rabo”, “cola” o “apéndice” (www.encyclopediadelapolitica.org visitado en mayo 2014). Marta explica: “Eran muy *fiesteros*, festejaban todo, era lo que se llamaba en la antigüedad los *curuchupas*. Gente muy apegada a su religión. Festejaban los santos, las vírgenes, eran muy entregados a esa vida. Festejaban absolutamente todo” (M.P, 2014, entrevista).

Mariana, bisnieta de Ángel, justifica las fiestas desde una perspectiva religiosa: “Antes teníamos que pasar la misa del niño, o del Jesusito del Gran Poder, o la Virgen, o por decirte el bautizo de alguien. Entonces hacían fiestas grandes, hacían comida para dos o tres días y tomaban y bailaban” (M, T, 2014, entrevista).

José María también entiende a estas fiestas como un homenaje religioso pero también como una de las razones por las que su familia fue pobre:

Se hacían las misitas al niño bendito. Se entregaba al niño a una persona y ya era compadre o ya era comadre. El esposo de la persona que le entregaban ya se convertía en compadre. Bastante gente eran compadres, gentecita de la plaza, gentecita de mal vivir mas que todo. Se terminaba la misita y se prendía la fiesta, la comida, los tragos, esto que el otro... Se gastaban un dineral para atender a tanta gente (J.M.G, 2014, entrevista)

La familia García, como la gran mayoría de ecuatorianos a mediados del siglo XX, era profundamente católica. La fiesta, las peleas y el trago eran una especie de homenaje constante al Dios católico que podía perdonar cualquier pecado. Según Espinosa, “el estado de alteración e intoxicación que supone la chuma, y por la cual una persona se vuelve extremadamente vulnerable al peligro, resulta un sacrificio a Dios, una humilde entrega del destino del hombre en sus manos. Por tanto, consumir alcohol deviene en un homenaje a Dios, un acto de unión con lo espiritual” (Espinosa, 2000: 82).

El dinero no era un problema al momento de festejar un bautizo o celebrar a un Santo. Mariana aclara: “Ellos fueron pobres, sí fueron pobres, pero cuando se trataba de hacer una reunión o una fiesta, la plata salía, la plata salía de donde no hay” (M.T, 2014, entrevista). Mariana fue una de las herederas de esta tradiciones, actualmente ya no celebra misas ni tiene nuevos compadres que reciban su Niño Dios:

Me he gastado mucha plata en hacer estas fiestas, mucha plata. Después he pensado, ¿tanta plata?...gastar tanta plata para... bueno es que es eso... como nos criaron, ¿no?, la tradición de como nos criaron nuestros abuelos, nuestros tíos, la tradición de ellos nosotros también la seguimos, pero yo pienso que nuestros hijos ya no, mis hijos no van a hacer la tradición antigua. Es que ahora no hay plata que te alcance (M.T, 2014, entrevista).

El pasado influye en las acciones presentes, las memorias de nuestros abuelos se convierten en nuestra memorias e influyen en nuestra forma de ver y actuar en el

mundo. Mariana alejó a sus hijos de esta tradición, no por falta de fe, sino por una necesidad económica, “es que ya no hay plata que alcance”.

En la familia García los recuerdos con relación a la comida se repiten. Mercedes, Marta y Dolores recuerdan el caldo de nervio, para ellas son momentos de alegría, los bautizos, las misas y los santos eran una ocasión donde la familia pasaba de la alegría total al caos y de este nuevamente a la alegría. Mercedes explica:

Los dos eran bien devotos de todas las imágenes. Después de misa se iba a la casa y se tomaba, se bailaba y así se amanecían, tomaban de sábado a lunes, eso era la costumbre... Ellos no tomaban de gana, siempre había un bautizo, un cumpleaños o el santo. Siempre había ese don de decir por eso hice la fiesta, por eso tomé... (M.P.T, 2014, entrevista) .

Los García “no tomaban de gana”, había una necesidad de encontrarse en la alegría y en el dolor, es que su vida está ligada a la tragedia de ser pobres, de ser hijos de ladrón y lavandera que pedía caridad en un país en constante crisis. Sus problemas, pienso, tenían que ser resueltos y expresados de alguna forma y ellos encontraron en Dios, la fiesta y el trago la vía para descargarlos. Esas fiestas en la década de los 50, 60 y 70 y especialmente la música nacional que se escuchaba, afirma Tinajero, “expresaba las congojas de un país frustrado, recortado, explotado y desmoralizado, donde la igualdad es un mito y la justicia una mala palabra” (Tinajero en Ayala, 1983: 203).

Es posible que esta problemática nacional se expresaba de manera violenta en las fiestas de las familias pobres de la época y los García no eran una excepción. José María dice de las fiestas: “Todas las fiestas terminaban en problemas, que se pegaban uno con otro y en la calle era el escándalo de proporciones, como se dice en la Policía Nacional. Con palos, con piedras, inclusive con cuchillos...” (J.M.G, 2014, entrevista)

Marta tiene recuerdos similares, para ella recordar las fiestas familiares es hablar de buenos recuerdos, no los cuenta con tristeza ni con resentimiento, ella recuerda las fiestas como un hecho pasado donde la unión familiar era el objetivo principal, pasar de la violencia al amor era una constante en las fiestas de los García:

No había fiesta si no había pelea. Ya pegados sus tragos se acordaban de cosas, se sacaban en cara cosas, se hacía un grupo, se hacía otro grupo y

terminaba en riña. Tenían sus aliados tanto papá Angelito como mamá Gustita. Unos hijos, unas nueras, unos nietos salían a favor de papá Angelito, que era la mayoría porque a mi viejito le adoraba todo el mundo, y otro grupo salía en defensa de mamá... entonces comenzaban las broncas entre unos y otros, cada uno defendía a su padre pues... Después se reconciliaban y seguían tomando y pasaban las peleas (M.P, 2014, entrevista).

Es interesante como Espinosa analiza la fiesta y la “chuma” de los mestizos y como este análisis calza con lo descrito anteriormente:

La fiesta y el festejo, especialmente las celebraciones de los bautismos, las primeras comuniones, los matrimonios, etc, sucesos que los mestizos juzgan fundamentales en la vida de una persona, adquieren una connotación dionisiaca por las francachelas y bacanales que le son inherentes, destacándose, por lo mismo, una tendencia hacia el derroche o la lapidación (Espinosa, 2000: 272).

Todos los entrevistados recuerdan esta afición de Ángel y Augusta por el trago. Ni Marta ni Dolores lo niegan o lo juzgan y aclaran que Ángel no tomaba con otras personas que no sean sus familiares, “nunca se agarraba a tomar con amistades fuera, sino con las familias”, recuerda Dolores, “solo con familia se agarraba a tomar”, asegura Marta. Ellas recuerdan las fiestas con alegría, ven las peleas y la violencia tan solo como una anécdota más dentro de toda una dinámica compleja donde Dios, los compadres, las comadres, la comida, el trago y la fiesta se convertían en un conjunto de acciones que representaban la esencia de la dinámica familiar de la familia García.

CAPÍTULO 4

DE LA REALIDAD A LA FICCIÓN

En este capítulo se condensa todo el trabajo realizado en los capítulos anteriores. Parto del análisis teórico, el contexto histórico y el análisis de las memorias de la familia García para construir el guión del documental. Es en este momento cuando el análisis de la dicotomía realidad – ficción y memoria – olvido sale a la luz. Esto se refleja a través de un guión escrito donde se observa qué historias se cuentan, quién las cuenta y cómo estas memorias son representadas en imágenes en movimiento.

4.1 Manipulación de la realidad

En la película A.K., del documentalista Chris Marker, se escucha al cineasta japonés Akira Kurusawa decir: “Yo siempre le digo a mi equipo: crear es recordar. La memoria es la base de todo”. Es precisamente lo que hago en el trabajo audiovisual de esta investigación. Recuerdo por sobre todo, y recuerdo a través de otros, sus memorias pasan por mi filtro y se convierten en una nueva memoria, una nueva verdad.

La verdad, afirma la documentalista Minh- Ha, “no es un hecho, sino una ilusión cultural voluble y cambiante... La verdad es lo que descansa en la realidad y la ficción lo que se construye a partir de ella” (Grau, 2002). Esta construcción de la realidad, en el caso del documental, pasa por un nuevo filtro que es la manipulación de la realidad al momento de guionizar y editar. Los entrevistados seleccionan sus recuerdos y yo selecciono los suyos y los presento con un nuevo orden de manera audiovisual.

Parto siempre del recuerdo de los entrevistados y es precisamente en este primer recuerdo “donde queda por saber si lo que se reproduce es el recuerdo mismo, o una imagen deformada que los ha sustituido poco a poco” (Halbwachs, 2004: 43). En el caso de este trabajo pasamos de la imagen deformada que han relatado los entrevistados a la imagen deformada que yo reconstruyo de manera audiovisual. Esta reconstrucción se edifica bajo mi condición de clase y posición social. Mi punto de vista es imborrable, los recuerdos se enmarcan a partir no solo de las memorias del que recuerda sino desde los marcos sociales de la memoria del que reconstruye.

Reconstruyo desde el presente, sabiendo que los entrevistados no pueden recordar todo, así como yo no puedo contar todo en un documental. “La construcción de toda historia consiste en dejar fuera algunas cosas y conservar solamente los hechos más salientes que forman cada episodio del relato” (Ricoeur en Barret, 1998: 74). En esta investigación se realizaron entrevistas a diez personas, que dan un total de 411 minutos de testimonios alrededor de la vida de Ángel García. De estas entrevistas se eligieron las memorias de los entrevistados que permiten reconstruir una historia que cuente los datos más relevantes, basándome en la etnografía realizada en la investigación escrita:

ENTREVISTADO/A	PARENTESCO CON ÁNGEL	DURACIÓN DE LA ENTREVISTA
Juan García	Séptimo hijo	01:12:00
Dolores García	Quinta hija	00:57:00
José María García	Octavo hijo	00:57:00
Lourdes García	Nieta	01:18:00
Marta Pilataxi	Nieta	00:25:00
Ana Pilataxi	Nieta	00:08:00
Teresa García	Nieta	00:16:00
Mercedes Pacheco	Nieta	00:33:00
Mariana Torres	Bisnieta	00:27:00
Gloria Apunte	Suegra de Lourdes	00:38:00

TOTAL: 411 minutos

Estos 411 minutos se convirtieron en 22 minutos que resumen las líneas investigativas analizadas en el capítulo tres. Casi siete horas de grabación se convirtieron en tan solo 22 minutos de audio. De diez entrevistados dos no son parte de la documental, en el caso de Juan sus testimonios no eran claros, su dicción era difícil, lo que dificultaba incluirle en el trabajo audiovisual, mientras que Ana Pilataxi no dio ningún testimonio relevante para la investigación y se sintió incómoda durante la corta entrevista.

Recordamos siempre desde el presente y es justamente este presente, Quito-2014, lo que definirá la “puesta en escena” de esta documental. Los recuerdos de los entrevistados darán la pauta para filmar el pasado de sus recuerdos a través de lugares y situaciones en el presente. Una cámara será el instrumento para reconstruir filmicamente sus recuerdos, sabiendo que “las imágenes que se generan se convierten en un espejo de la mentalidad cultural de una época (Quito - 2014), en la medida en que cada universo simbólico lo permite registrar” (Grau, 2002: 39). Es así que filmamos desde el presente para representar memorias que se encuentran en el pasado, pasado que será representado con archivos filmicos de la década del 50, 60 y 70 del siglo XX.

Pensando en el pasado sigo a Nora, cuando afirma que “la memoria moderna es, sobre todo archivística. Descansa enteramente en la materialidad de la huella, en la inmediatez del registro, en la visibilidad de la imagen” (Nora en Jelin, 2002: 9) Al filmar el presente creo archivo, registro y huella de un tiempo y de un espacio determinado, en este caso, Quito – 2014. Hacer esta documental es crear archivo desde la memoria de otros y desde mi memoria.

Esta distorsión intencional: la ficcionalización (Grau, 2002: 40), se realizará con una cámara Canon HD, teniendo claro que “no filmamos la vida como es, sino cómo la provocamos” (Eaton en Ardévol, 1998: 11). La provocación inicial no fue hecha con una cámara sino con una grabadora de audio. Esta decisión permitió obtener información de entrevistadas como Marta, quien no hubiera dado la entrevista “si hubiera sido con una cámara”.

En el guión escrito se deciden las imágenes que acompañarán a las entrevistas elegidas. Mientras entrevistaba sabía que los testimonios se convertirían en imágenes, en un documental y que debía conseguir datos que me permitieran contar esta historia. En este momento de la investigación los recuerdos que construyen esta historia han sido elegidos, ahora hay que decidir qué se registra, “sabiendo que la cámara filma lo que tiene delante de ella, la selección se ha efectuado a priori en función de una determinada conjunción de intereses y condicionantes. La cámara es un ojo, pero un ojo que mira. La realidad es siempre la realidad que se filma, por eso es reconstrucción” (Grau, 2002: 89).

Esta reconstrucción hecha con una cámara complejiza el acto de reconstruir desde la memoria ya que la cámara no capta hechos objetivos, “sino la relación entre el investigador y su contexto de investigación” (Ardevol, 1998: 5). Es en el proceso de filmación donde lo aleatorio, el azar y lo subjetivo entran en juego, principalmente porque a pesar que se ha escrito un guión, en el proceso de filmación documental no se sabe con qué nos encontraremos y la incertidumbre es la clave de este proceso.

Caminar por Quito con una cámara en busca de imágenes con un planteamiento claro en el guión no nos alejan del azar pero tampoco nos alejan del proceso de investigación. Ya en la década de los 60s Jean Rouch no concebía la investigación sin una cámara ya que, al fin y al cabo, el cine era para este documentalista “el único medio que yo tengo para enseñar a los otros cómo los veo” (Rouch en Grau, 2002: 36).

Al hacer un documental “nuestro deber maldito y nuestro privilegio no querido será decidir, de alguna manera, qué es lo que merece la pena de ser recordado” (Eco en Barret, 1998: 186). Ya se han decidido los 22 minutos “que merecen ser recordados” en el trabajo audiovisual, ahora nos enfrentamos a las decisiones que hay que tomar al momento de contar una historia: ¿Quién cuenta la historia?, ¿Si creamos un personaje que cuente la historia, qué voz y presencia tienen dentro de la misma?, ¿Qué cámara se usa?, ¿Color o blanco y negro?... etc. A continuación presento la forma en que pretendo contar esta historia, basada en la investigación realizada en los tres primeros capítulos:

4.2 Guión del documental

AUDIO	LETRAS	IMAGEN / AUDIO
SECUENCIA 1	Quito – 2014 2800 metros sobre el nivel del mar	Varios paisajes de Quito con montañas y volcanes a lo lejos muy temprano en la mañana. Bus sale de parada en barrio Toctiuco. Cámara filma gente que sube del bus. Planos de gente fuera del bus. Música alegre, chichera –

<p>Gloria Torres: era un hombre alto, agarrado, siempre con sus ternos, antiguamente se vestían bien pues.</p> <p>Mercedes: el era alto, gordo, bien guapo, usaba sombrero, no porque era del campo sino que le gustaba el sombrero.</p> <p>Cecilia: Moreno, sambo... no, no era sambo. Pelo lacio, la cara tosca, bien tosca, bien así como Guayasamín.</p> <p>José María: Bien parecido, sin bigote, andaba siempre enternado, con sombrero andaba mi padre.</p>	<p>Letras digitales: El reloj de Velasco Ibarra</p> <p>Letras digitales: Ángel García nació en 1912, conoció a su esposa Augusta, lavandera y vendedora de ropa usada, en 1929. Criaron a cinco hijos, tres hijas, seis nietos y tres bisnietas.</p>	<p>tribal.</p> <p>Planos de hombres con características similares a las que describen los entrevistados.</p>
<p>SECUENCIA 2</p>		<p>Archivo filmico: Buses y personas varias en Quito-1949.</p> <p>Planos varios en San Roque: taller de carpintería y vendedores de ropa usada en puente.</p>

<p>José María: A nosotros nos decía que era carpintero y trabajaba en el municipio como carpintero.</p> <p>Mariana: Compraba ropa, revendía, a veces le llamaban a que ayude a pintar y el iba.</p> <p>José María: inclusive hizo unos muebles que teníamos en la sala. Del resto no sabíamos nada, no sabíamos nada.</p> <p>Mercedes: Vendía ropa, era comerciante de algunas cosas.</p> <p>Dolores: ¿Qué era?... mi papi era carpintero... ¿De mi papá?... qué te digo... no me se acordar...de lo que estaba...cuando así... ay no me acuerdo hijito, no me acuerdo, te juro también.</p> <p>Lourdes: supuestamente era carpintero. Todas las cosas que mi abuela tenía en la cocina eran hechas por él.</p>	<p>José María – octavo hijo de Ángel y Augusta</p> <p>Mariana – nieta</p> <p>Mercedes – nieta</p> <p>Dolores – Quinta hija</p> <p>Lourdes – nieta</p>	
<p>SECUENCIA 3</p>	<p>Letras digitales: Lourdes vivió hasta los 16 años con su abuela Augusta y su abuelo Ángel. Todos los domingos iba con su abuela a los baños públicos detrás de la iglesia de Santo Domingo.</p>	<p>Planos varios de bus por dentro.</p>

<p>Cecilia: De lunes a sábado me bañaba en agua soleada en la piedra de lavar y el domingo me llevaba a los baños públicos... pero el agua a veces era muy caliente o muy fría... la señora tenía que estar pendiente de la leña para que el agua no esté muy caliente o muy fría.</p> <p>Eran puertas de madera pero solo te cubrían hasta la rodilla las puertas.</p> <p>Me bañó primero a mi, se quedó ella en la ducha y me mandó a jugar. Me dejó melcochas con maní y galletas con pinol.</p> <p>Me acuerdo que no salía mi abuela y le pregunté a la señora Lucha. Irónica me dijo: “Adentro está pues, bañándose dice que está”. Yo voy y me agacho y veo cuatro pies. Me asusté porque dije mi abuela se transformó y se quedó de cuatro pies. Me asusté feo porque vi cuatro pies y yo no sabía qué era. Nunca me imaginé lo que realmente era, que mi abuela tenía un amante y se daba modos para andar con él y en este caso era los domingos.</p> <p>Yo le veía tan enamorada a mi abuela que lo poco que le daba a ese señor o el a ella, ella era la mujer más dichosa. Me acuerdo que</p>		<p>Fachada de antiguos baños públicos en Santo Domingo (2014).</p> <p>Planos varios en ex baños públicas donde ahora viven cinco familias. Planos varios.</p>
--	--	---

<p>me decía “Mijita, nunca se case con alguien que usted quiera sino alguien que a usted le quiera”, yo le preguntaba porqué, “porque es más fácil que usted llegue a enamorarse y quererle que alguien le quiera a usted”</p>		
<p>SECUENCIA 4</p> <p>José María: Nacimos pobres, perdimos todo. Mi mamita Feliza dejó dos terrenos con casa en Toctiuco. Se perdió todo porque le habían hipotecado y hacían las fiestas mi mamacita con mi papá y cada año eran compadres y como tomaban mucho creo que por ese lado hubo gastos y pasábamos una situación económica bastante mal. Pienso que por esa razón...</p> <p>Ahora de lo... porque mi padre también, este...como... entró... no se como decirle... en este sentido... también delinquía mi padre. Su especialidad era de carterista.</p> <p>En ese sistema, llegué a tener conocimiento, le cogían preso a cada rato, los agentes de ese tiempo, los del SIC. Y para sacarle gastaban todo, empeñaban una cosa, joyitas que</p>	<p>Barrio de Toctiuco</p>	<p>Planos varios de bus por dentro.</p> <p>Planos varios en barrio de Toctiuco.</p> <p>Primer plano de segundero de reloj de pared.</p> <p>Primer plano de boca de hombre de 60 años con uniforme de policía. Lipsing con frase: “Su especialidad era de carterista”.</p> <p>Policías varios en Quito y en Toctiuco 2014.</p>

<p>tenían. Por eso le hipotecaron la casa de Toctiuco para sacarle a mi padre, porque a cada rato le cogían preso.</p> <p>Eso de carpintero solo era una pantomima, un parapeto que el se escudaba en eso, pero en realidad mi padre era así.</p>		<p>Oscurece en Toctiuco. Fade a negro.</p>
<p>SECUENCIA 5</p> <p>Lourdes: Carpintero, supuestamente era carpintero. Todas las cosas que mi abuela tenía en la cocina eran hechas por el. Era súper buen carpintero, tallaba lindo, pero realmente no era eso pues. Tenía ese problema que robaba. Me enteré cuando tenía ocho años porque mi abuela me llevaba a la calle Ambato y García Moreno, donde era la cárcel. Mi abuela le llevaba la comida todos los días después de salir del jardín o la escuela. Yo no se como hacía mi abuelo pero le daba plata para la comida de la semana. Mi abuela lloraba mucho porque pasó muchísimo tiempo una ocasión, muchos meses pasó preso. Vivíamos de lo</p>	<p>Cárcel # 2 (Funcionó de 1935 al 2004)</p>	<p>Se observa ex cárcel Número 2, en plena construcción para convertirse en Universidad, Muy temprano en la mañana (5:40 am). Trabajadores llegan.</p> <p>Letrero: “La revolución Ciudadana financia esta obra: Universidad de especialidades turísticas”</p> <p>Letreros con nombre de calles.</p> <p>Hombres trabajando.</p>

<p>que mi abuela vendía ropa en las ferias, de lo que lavaba ropa de mañanita. Bajábamos a pie desde la Ambato, bajábamos comiendo churos con limón y a mi abuela le encantaba la colada de churos con machica. Bajábamos a pie hasta Santo Domingo, después San Marcos, a la Chile y ya estábamos en la Marín. De ahí la casa en la Tola, en la gallera, no cogíamos bus. Me encantaba ese trayecto porque sabía que siempre me daba de comer algo.</p>		<p>Trayecto de un día entero por calles que nombra Lourdes.</p> <p>Plano general: Casa de la Tola, en la Gallera. Última luz del día. 6 y 30 pm.</p>
<p>SECUENCIA 6</p> <p>José María: Anteriormente había esos buses de madera, eran muy pequeños y la gente iba como sardina. Mi padre se subía en esos buses que iban llenitos y ahí es lo que operaba.</p> <p>El sistema de carterismo es así: se suben al bus con el saco puesto acá, le llaman muleta, se ponen la muleta y con esta mano comienzan a sacarle la cartera, ocupaban estos dos dedos. En el argot de la</p>		<p>Archivo filmico: Buses varios en 1963.</p> <p>Filmaciones varias en buses actuales de Quito. Caras de personas, manos, pies, incomodidad, entradas y salidas caóticas de bus.</p>

<p>delincuencia eso se conoce como Punga. Pero ya te digo limpiamente, si se daban cuenta se soltaban con malas palabras, con palabras soeces.</p> <p>Lo que ansiaban es bajarse antes de, como dice el argot, antes de que sean berriados, antes que se den cuenta, la policía sobre todo. Dado el caso que se sacaban una cartera enseguida se bajaban al vuelo.</p>	<p>Letras digitales sobre imagen.</p> <p>“Malas palabras” sobre filmación en buses.</p>	<p>Hombres y mujeres se bajan al vuelo de buses en Quito 2014 (Secuencia musical)</p>
--	---	---

<p>SECUENCIA 7</p> <p>Gloria: Yo me iba a bailar donde ahora es el teatro de Chimbacalle.</p> <p>Ahí me iba a bailar con Velasco Ibarra, vieras el viejo como era, no era viejo, al airito era, me muero!, bailaba con Velasco Ibarra y Ponce.</p>	<p>Letras digitales sobre imagen:</p> <p>Velasco Ibarra – Dictador y Presidente del Ecuador:</p> <p>1934 – 1935 1944 – 1947 1952 – 1956 1960 – 1961 1968 – 1970</p> <p>Gloria – Suegra de Lourdes</p> <p>Teatro México – Restaurado en 2004 (¿?)</p> <p>Letras digitales sobre imagen:</p>	<p>Monumento de Velasco Ibarra – Parque El Ejido Tarde - Noche.</p> <p>Audio: Discurso de Velasco Ibarra mientras se observa monumento.</p> <p>Secuencia de bus interior en la noche.</p> <p>Filmación: exteriores en Teatro México</p> <p>Filmación: Interiores en Teatro México. De oscuridad total pasamos a luz total en Teatro.</p> <p>Sonidos de fiesta, copas, paso doble.</p>
--	--	---

<p>Ahí íbamos a las fiestas que organizaban en la ciudadela México, como era el presidente, me decía “chiquita, te espero, te espero”, ahí íbamos con el tío Amable y la mujer de mi tío, ahí bailaba con Ponce y yo con Velasco Ibarra. Yo era bien sirindanga, osea carishina que está en todas partes metida para las farras y todo eso.</p>	<p>Gloria era sobrina de Amable Puente, alias el Caucara, sindicalista de los transportistas y Velasquista convencido.</p>	
<p>SECUENCIA 8</p> <p>Lourdes: Lo que si vi un día es que entraron unos y</p>		

<p>estoy segura que eran ladrones. Entonces mi abuelo les organizaba y les distribuía y les decía lo que tienen que hacer. Le respetaban muchísimo a mi abuelo, me daba la impresión que era el que mandaba, porque le tenía mucho respeto y miedo.</p> <p>Después ya no me importó, entendí que de eso comíamos, de eso vivíamos. No le gustaba a mi abuelo tener casas ni nada, después entendía porqué... le hubieran quitado.</p> <p>Gloria: Entonces digo no, no, no no... voy a conocerla a esta, porque la señora dueña de los baños me decía “se acuerda doña Gloria, el abuelo de ella era el que le arrebató el reloj a Velasco Ibarra estando por la Merced, era finísimo, “ellos son” dice así, no, yo no quiero que se case mijo, digo así, pero...</p>	<p>Letras digitales:</p> <p>Gloria, carnicera de profesión, nunca quiso que su hijo se case con una nieta de carterista.</p> <p>Letras digitales:</p> <p>Pero fue demasiado tarde, Lourdes se casó embarazada, con vestido y</p>	<p>Archivo filmico: Película de Hollywood años 30 de mafiosos.</p> <p>Planos varios en bus.</p>
---	--	---

<p>Gloria: El Águila quiteña le decían porque hacía volar carteras y todo, era como decir un ladroncito.</p> <p>Camilo Ponce había estado yendo también por la Merced y ahí le había</p>	<p>zapatos prestados</p> <p>Letras digitales sobre imagen:</p> <p>Camilo Ponce Enríquez – Presidente del Ecuador:</p> <p>1952 - 1956</p> <p>Fundó el Partido Social Cristiano.</p> <p>Iglesia de la Merced.</p>	<p>Filmación: estatua de Camilo Ponce en Plaza de Toros.</p> <p>Audio: Discurso de Camilo Ponce en Congreso Nacional.</p> <p>Planos varios de estatua de Camilo Ponce.</p> <p>Planos varios: Iglesia de la Merced en Quito 2014.</p>
---	---	--

<p>arranchado la esta y el reloj, pero no le cogían preso verás, tenía una facilidad, decían que era compactado con el diablo.</p> <p>Le tenían terror, porque era un profesional en el hurto.</p> <p>José María: El se subía a un bus que estaba lleno, le sacaba la cartera a uno y se bajaba. Revisaba la cartera y se sacaba la plata, cogía un taxi y le alcanzaba al bus, se bajaba más allá y se subía al bus nuevamente y le ponía la cartera con los documentos al mismo que le robó, menos la plata desde luego. Ese es el Águila quiteña.</p>		<p>Planos varios: Bus por dentro y planos de gente por fuera de bus.</p>
<p>SECUENCIA 9</p>	<p>Letras digitales sobre archivo: En 1946 Velasco Ibarra mandó a construir la Colonia Penal Agrícola. Este proyecto tenía como objetivo “descongestionar las saturadas penitenciarias</p>	<p>Archivos varios de Velasco Ibarra.</p>

<p>José María: En una ocasión le mandaron a Piedras Blancas, Galápagos. En eso tiempo mandaban a todos los delincuentes allá aislados, a trabajar cargando piedras, haciendo muros. Y ahí está en Isabela el muro del sufrimiento, porque eso es construido por todos los presos y les confinaban allá en Galápagos. Los presos construyeron ese muro y le pintaron de blanco. Algunos delincuentes murieron allá.</p>	<p>del continente, librarse de los vagos y los mendigos que pululaban en las calles y brindar un nuevo tratamiento a los penados que les permitiera regenerarse en un lugar alejado donde no molestaran a los ciudadanos de bien”.</p>	<p>Archivo filmico años 50 en Galápagos. Filmación de mapas varios – Islas Galápagos.</p>
<p>SECUENCIA 10</p>		<p>Plano medio de actor: hombre de 60 años, bien rasurado, rasgos fuertes, con uniforme de Policía Nacional.</p>

<p>José María: En una ocasión yo entré uniformado al SIC y le vi a mi padre tras las rejas, estaba detenido mi padre Me dijo “para qué vienes así uniformado mijo, qué te pasa, no debías de venir”...</p>		<p>(Silencio largo)</p>
<p>SECUENCIA 11</p> <p>Mariana: Ellos fueron pobres, si fueron pobres, pero cuando se trataba de hacer una reunión o una fiesta la plata salía, la plata salía de donde no hay se puede decir.</p> <p>Teníamos que pasar la misa del niño o del Jesusito del Gran poder o de la Virgen o el bautizo de alguien. Hacían fiestas grandes, hacían comida hasta los dos, tres días, y comían y bailaban.</p> <p>Marta: Era lo que se llamaba en la antigüedad los curuchupas, gente muy apegada a su religión. Festejaban mucho que los</p>		<p>Archivo filmico: Carnaval en plaza de San Francisco 1969 - Fiestas de Quito 1971. Música de Fiesta (San Juanito).</p> <p>San Juanito se convierte en música sacra o algo por el estilo.</p> <p>Archivo filmico 70s: Iglesias de Quito, figuras y cuadros de la Escuela Quiteña.</p>

<p>santos, que las vírgenes, eran muy entregados a esa vida .</p> <p>Mariana: Por ejemplo a vos te entregan un niño y vos te comprometes a pasar la misa al niño con fiesta y con todo, invitas a todo el mundo, a toda tu familia en especial. Nunca se queda en la casa de uno, pasaba por la casa de varios compadres se puede decir.</p> <p>Mónica: entonces rendía pleitesía, la forma de rendir pleitesía era que iban y en una iglesia pagaban al cura. Mientras se daba la misa en la casa ya estaban preparados los potajes, los ollones de comida para brindar a la familia, el trago, la fiesta y todo. Así se manejaba una fiesta de esas.</p> <p>Mercedes: La comida típica de ellos era el caldo de nervio y unas papas con cuy, papas con carne, pero siempre era el caldo de nervio, ¿si conoces el nervio del toro?</p>		
<p>SECUENCIA 12</p>	<p>Letras digitales: El día en que murió Ángel Dolores tuvo una pesadilla:</p> <p>Camino a Latacunga (El Chasqui)</p>	<p>Planos varios en bus. Tarde noche. Gente apretujada en bus, hora pico.</p> <p>Planos varios: Camino del Chasqui. Carros, buses y montañas.</p>

<p>Dolores: Yo soñaba el camino del Chasqui que se va a Latacunga, eso soñé, esa carretera. Pero en medio de esa carretera yo veía una casa de viejita, como son de los campos. Yo subía las gradas y en el descanso del patio veo una batea grandota de fritada, pero no fritada grande sino como chicharrón, roja, roja, como negra así.</p> <p>Me despierto asustada y digo “Dios mío soñé en fritada, Diosito lindo y ahora qué pasará”.</p> <p>Mariana: Nos fuimos a una fiesta de la tía Anita, allá en Toctiuco. Ahí estaban toma y toma, baila y toma. Cuando en eso el se arrima en un tanque de agua y el se cayó. Cuando le vieron que el no reaccionaba le pusieron el espejo y el ya no respiraba. Le sacaron al hospital y a nosotros nos dejaron en la casa. Después vinieron a cambiarse porque ya había fallecido.</p> <p>Lourdes: Se había roto la clavícula y estaba todo zafado, le vi doblado los brazos, todo un trapo, envuelto en una manta blanca, botado en un cuarto de pura sábanas sucias. De ahí le hicieron la autopsia, pero me costó mucho entender eso, aprender a vivir sin él.</p>	<p>Toctiuco</p>	<p>Barrio de Toctiuco en la noche.</p> <p>Planos varios: Neblina y lluvia desde bus.</p> <p>Planos varios: Quito a las 2 de la mañana.</p>
---	-----------------	--

<p>Me acuerdo tanto que en la semana santa era Pascuas y a toditos nos hacía hacer la fanesca, éramos muy unidos toditos, siempre vivíamos en la Tola, en la gallera de la Tola. Mamacita hacía la fanesca, nos daba papá el pan de pascuas el domingo y era borrachera segura, jueves, viernes, sábado y domingo. El domingo paraban porque era supuestamente pascuas.</p>	<p>Créditos sobre imágenes varias</p> <p>FIN</p>	<p>Aguaceros en barrios de Quito.</p>
---	--	---------------------------------------

4.3 De la realidad a la ficción

Es justo en este momento cuando el lector o lectora debe tomar el DVD anexo a esta investigación y reproducirlo. Ahora que el documental se ha defendido solo, discuto ciertas decisiones de forma que hicieron de este trabajo un proyecto de construcción de ficción audiovisual.

Ángel García no era el Águila Quiteña, pero en este documental lo es. Gloria Apunte está segura de ello, la investigación realizada la desmiente. Cuando pregunté a José María sobre el supuesto apodo de su padre me dijo convencido que no, que él mismo había conocido al verdadero Águila, el mítico carterista que devolvía los documentos a sus víctimas. Por medio de la edición se escogió la frase precisa que hace entender al espectador que José María hablaba del Águila como si fuera su padre. La realidad de las entrevistas fue manipulada, Ángel en este documental es el Águila Quiteña. Al hacer de Ángel el Águila llevo al límite la categoría de ficción y falseo la realidad. Hago de la historia de un personaje un juego de coincidencias visuales y narrativas.

El documental de esta investigación es un primer corte de edición, que siguió de manera planificada el guión presentado anteriormente. El guión fue la guía para filmar y editar. A pesar de esto la realidad de la filmación al momento de hacer un documental es menos rígida que un texto escrito. La decisión de filmar en buses urbanos de Quito y usar estas filmaciones como hilo narrativo presente en toda la estructura del documental fue un trabajo donde el azar y la incertidumbre eran una constante.

Filmar en y desde buses en Quito tuvo como premisa la investigación sobre memoria hecha en esta tesis. Es una metáfora de la memoria pasada de los entrevistados, expresada a través de imágenes del tiempo presente. De igual forma el uso de archivo de Quito a lo largo del siglo XX funciona como imagen de un pasado para pensar el presente. Las memorias elegidas de los entrevistados se ubican constantemente en lugares específicos: Toctiuco, camino del Chasqui, Cárcel Número 2 y varias locaciones filmadas responden directamente a los testimonios que se ubican y se activan desde estos espacios concretos.

El proceso que pasa de la escritura del guión a la filmación cobra un nuevo sentido al momento de exponer las imágenes como metáfora de los testimonios. Es en el momento de la edición cuando se comprueba si lo planteado en el guión “funciona” o no. La Secuencia 4 y 10 (José María declara que su padre era carterista y cuenta cómo descubrió el oficio de su padre en la prisión del SIC), por ejemplo, fue filmada como se planificó en el guión, pero al construir esta secuencia el dramatismo esperado se convirtió en una mala representación de una declaración fundamental en este guión. Otra decisión que cambió radicalmente al momento de la edición fueron las letras

digitales que daban nombres a los personajes así como narraban parte de la historia que los personajes no contaban, como por ejemplo: “Ángel García nació en 1912, conoció a su esposa Augusta, lavandera y vendedora de ropa usada, en 1929. Criaron a cinco hijos, tres hijas, seis nietos y tres bisnietas”. Al momento de mostrar el primer corte a editores y amigos, me hicieron caer en cuenta que estas frases no ayudaban en la narración y que sin la necesidad de las mismas la historia se entendía, por lo que fueron eliminadas de este primer corte de edición.

Para la presentación de este primer corte se contó con la ayuda y asesoría de integrantes del colectivo Sindicato Audio-Visual, desde la escritura del guión, etapa de producción, hasta la etapa de edición. El trabajo en colectivo hizo que caiga en cuenta de varios problemas en la construcción del documental, uno de ellos radicaba en la ubicación de la Secuencia 3 (Lourdes y el monstruo de cuatro pies) al inicio del documental. La decisión de colocar una secuencia al inicio, al medio o al final de la estructura cambian la percepción del espectador sobre los personajes. Es por esto que la secuencia fue movida al final de la estructura. Con este se pretende que el espectador sepa rápidamente que el personaje principal era carterista y que a partir de esto se hile la historia.

Crear imágenes es crear memoria de un lugar, su gente y su contexto político – social. Este documental funciona por sobre todo como archivo de dos épocas, Quito a mediados del siglo XX y en la segunda década del siglo XXI. Es así que en el documental se filmó el presente como metáfora de un pasado que sigue vivo y que sigue determinando la vida de la gente.

CONCLUSIONES

Esta investigación partió de una motivación simple, contar una historia no contada a través de una estructura audiovisual y desde una investigación antropológica. Esta premisa trajo una gran variedad de dificultades. La subjetividad inevitable al enfrentarme a un estudio de caso donde yo era parte de la historia me planteó tratar a mis familiares como sujetos de estudio. Cambié sus nombres y hasta su apellido, con el objetivo de proteger a los entrevistados al ser parte un tema tan estigmatizante como el tratado en esta investigación.

El objetivo planteado en esta tesis fue interpretar la memoria de manera escrita y audiovisual y analizar el proceso de investigación al momento de pasar de lo escrito a lo audiovisual. Para esto partí de una revisión teórica donde examiné las relaciones entre documental, memoria, realidad y ficción en el campo de la antropología visual. Esto me permitió justificar esta etnografía experimental y entender que la categorías memoria – olvido y realidad – ficción son conceptos inseparables al momento de realizar un documental desde la antropología visual.

Cuando los entrevistados decidían recordar algo estaban olvidando de forma consciente o inconsciente otra información. Su relato, al convertirse en una construcción audiovisual en un documental, tambaleaba entre la realidad (sus memorias espontaneas) y la ficción (manipulación que yo hice de sus memorias en el documental). Al partir de estas categorías me ubiqué teóricamente en las discusiones antropológicas de mediados de los años 80 del siglo XX, donde la categoría de verdad se hizo menos sostenible en el análisis científico social y llevó a la antropología a todo un campo nuevo de experimentación donde “lo poético y lo político son cosas inseparables, lo científico está implícito en ello, no en sus márgenes” (Clifford en Marcus y Clifford, 1991: 27).

Hacer cine desde la antropología no nos aleja del acto sensible de crear. Al contrario, su método profundiza y complejiza el acto de hacer cine. Hacer cine es ubicarse en el campo del arte y esto nos lleva al plano de la subjetividad. ¿Qué es entonces un documental antropológico?, ¿Es arte?, ¿Es ciencia?. Respondo a estas preguntas con una declaración fulminante de Dennis O'Rourke, uno de los mayores representantes del documental antropológico:

Realizo documentales porque creo en un cine que sirva para revelar, celebrar e iluminar la condición del espíritu humano y no para trivializarlo y rebajarlo. No lo hago para proporcionar información a la gente; lo hago para conmover, provocar y asombrar, para hacer que la verdad que ya conocemos se vuelva aún más real para nosotros (Orourke en Davies, 2007: 52).

Hacer cine desde la antropología es ante todo un acto político – poético, que implica el uso de un método y la conciencia de una responsabilidad ética con el Otro, entrevistados y espectadores. En el caso de esta investigación entiendo lo político como la huella imborrable en un discurso audiovisual, al contar una historia del Otro estamos contando una historia del Yo, donde muestro inevitablemente mi condición de clase, longo clase media con acceso a la discusión política e ideológica de la intelectualidad ecuatoriana.

El cine atrapa el tiempo, lo encapsula en una estructura narrativa planificada que, en el caso de este trabajo, da cuenta del momento histórico que relatan los entrevistados y al mismo tiempo el momento histórico desde el cual un autor cuenta la historia, en este caso Quito en el año 2014. Para construir esta historia fue de vital importancia ubicarnos en un contexto histórico específico: Ecuador durante la tercera presidencia de Velasco Ibarra y durante la presidencia de Camilo Ponce Enríquez. La ficción entró en juego en el análisis de este contexto, ya que se partió del relato de Gloria Apunte, quien aseguró que el apodo de Ángel García era el “Águila Quiteña” y que este había robado el reloj a Velasco Ibarra y a Ponce.

Esta afirmación no pudo ser verificada a través de ninguna fuente oral o bibliográfica, pero sirvió como punto de partida para entender y analizar el contexto histórico en el que vivió Ángel y usar este contexto como parte fundamental de la construcción estética y audiovisual del documental. El análisis del contexto general fue analizado y construido a través de la vida de Ángel, esto con el objetivo de explicar como una historia familiar particular se convierte en una metáfora de una realidad colectiva compleja. La vida de Ángel y su familia estuvo determinada por las decisiones políticas de un grupo de poder específico, sus memorias atraviesan lo personal y lo colectivo, la memoria se construye siempre dentro de un contexto político que va del pasado al

presente. Es así que en el documental se filmó el presente como metáfora de un pasado que sigue vivo y que sigue determinando la vida de la gente.

Velasco Ibarra sigue vivo, en la memoria de la mayoría de la gente y en los actos políticos desatinados y contradictorios de la política actual. Camilo Ponce sigue vivo, fundó el Partido Social Cristiano (hoy llamado Madera de Guerrero), organización que aún tiene fuerza y que toma decisiones en las políticas públicas a nivel nacional con un pensamiento derechista y cristiano radical. Entender las decisiones políticas de estos dos personajes, Velasco y Ponce, fueron una necesidad metodológica en esta investigación, necesidad que me llevó a interpretar la sociedad en la que vivió Ángel. Entiendo el pasado como metáfora del presente y veo la necesidad de “olvidarnos” de ese pasado como referente del futuro. No podemos seguir confiando en los viejos héroes, ni en los que usan esos héroes como base para la construcción de una “comunidad imaginada”, de una nación con himno, escudo y lema nacional.

Ángel vivió en un contexto donde el Estado, representado especialmente por Velasco Ibarra, tenía una concepción racista en el accionar político. Su forma de vida y su identidad estuvieron determinados por su contexto político y social. El discurso racista de Velasco sigue siendo una constante en el pensamiento político ecuatoriano. La historia del pasado de Velasco es memoria que sigue rondando la historia del Ecuador del siglo XXI.

Una vez entendido y analizado el discurso social y político del Ecuador a mediados del siglo XX me enfrenté al trabajo decisivo y fundamental de esta investigación. Realicé las entrevistas sabiendo que estas constituían el texto esencial al momento de construir el documental. Siempre tuve en mente que las memorias que me contaban mis familiares se convertirían en imágenes y estas estarían dentro de una construcción narrativa. Este antecedente definió mi forma de abordar la etnografía. Me convertí en un agente decisivo al momento de obtener memorias. Debía insistir, tenía que conseguir la historia que quería contar. Es en estos casos cuando el dilema de la objetividad entra en juego. Mi objetividad radica en posicionarme como familiar y antropólogo en la investigación.

Mientras entrevistaba me di cuenta que mis preguntas y mi condición de nieto, hijo, primo y sobrino eran decisivas al momento de obtener información. Esa condición de familiar me permitían darme ciertos permisos. Podía insistir, re preguntar, hablar de un nosotros, ellos sabían que la historia que contaban también me pertenecía, no era solo un antropólogo intentando obtener información de mis informantes, era el bisnieto de Ángel y eso me ponía en una situación favorable al momento de recabar información.

Nuestra memoria particular da cuenta de lo que somos, de nuestra identidad, de nuestras alegrías y de nuestros traumas. En la memoria operan conexiones complejas, muchas veces indescifrables. Las memorias de los entrevistados hacen de Ángel un personaje lleno de aristas, es un personaje “real”, bueno y malo, violento y compasivo. Todo depende de quién lo recuerde. José María, por ejemplo, no guarda ningún buen recuerdo de su padre, para Mariana él es una especie de héroe quien nunca le falló. Ángel golpeó, humilló y robó. Ángel amó, ayudó y cuidó. La memoria se construye desde la ficción, desde la necesidad de olvidar o recordar con vehemencia.

Dolores fue una de las entrevistadas que no pudo o no quiso recordar. Su olvido es la presencia de la ausencia, ausencia que explica lo complejo que resulta recordar. Esta dificultad, en el caso de mi familia, tiene que ver con la condición de pobreza y violencia en la que crecieron. Este hecho determinó su vida. José María y sus tres hermanos se escaparon de la casa de sus padres entre los 10 y 13 años de edad. Lourdes decidió casarse a los 16 años para huir de ahí. Cuando pregunté a Dolores sobre su recuerdo más feliz de su vida dudó por un momento. Me dijo que fue cuando nació Lourdes e inmediatamente recordó cuando pedía caridad y comía sobras junto con su hija pequeña.

Las historias de vida se construyen de recuerdos, de imágenes que guardamos en la mente y nos hacen lo que somos. Algunas veces luchamos contra ese recuerdo, no lo queremos cerca de nuestro presente, en otra ocasiones perdemos esa lucha y asumimos ese recuerdo como parte de nuestra identidad. La realidad social es compleja, la memoria individual que constituye nuestra realidad nos muestra esa complejidad.

Al hacer un documental desde la memoria de otros construyo una nueva realidad. En el caso de esta investigación se forzó esta afirmación al máximo. A pesar que las pruebas

bibliográficas y las entrevistas decían claramente que Ángel no era el famoso “Águila Quiteña”, decidí, a través de la edición, convertir a Ángel en el Águila. A través de los testimonios elegidos para el documental creo un nuevo personaje, un ladrón bueno, querido por su familia e inteligente. Decidí eliminar en este primer corte del documental todas las historias de violencia con relación a Ángel. Sentí que no había la necesidad de mostrar más esa violencia, que no la quería dentro del relato. Pienso que la verdadera violencia está en la estructura de un Estado que decide a través de mecanismos de control quién es “gente decente” y quién no.

Ángel y Augusta no fueron “gente decente”. Muchos de sus hijos y sus nietos viven el simulacro cultural del que habló Tinajero. No quieren ser nietos o bisnietos de indios, no quieren ser “tan morenos” como la mayoría de la población ecuatoriana que entiende que en este país ser blanco y de “buen apellido” genera un capital social al que cualquier persona con apellido de indio no tiene acceso. Ser indio, negro, longo o mulato en este país determina la gente con la que te relacionas, el lugar donde trabajas y hasta la persona con la que te puedes enamorar.

En esta investigación quise poner en duda el concepto de verdad en la antropología visual entendiendo que “el concepto de una ciencia libre de valoraciones sociales viene del resultado histórico y la consecuencia cultural de una ideología burguesa” (Scholte, 1969: 434), ideología que sigue construyendo el imaginario social que determina las estructuras sociales. Es así que entiendo a la antropología visual como una disciplina que se ha construido desde la dificultad de tratar a la ciencia desde una mirada creativa o artística. Esta etnografía audiovisual constituye una muestra de las dificultades que implica plantearse construir un documental desde la antropología y a través de procesos creativos. Es así que construí una ficción a partir de datos de campo para demostrar que el cine antropológico es ante todo un artificio, una ficcionalización. Los resultados de la información etnográfica, afirma Scholte, “no son nunca simples partículas estáticas que pueden ser reducidas a las instancias de leyes y principios etnológicos. Al contrario, son el resultado de un proceso dinámico y de una producción creativa” (Scholte, 1969: 450)

Yo decidí recordar desde los Otros, usé sus memorias para explicar y explicarme la realidad compleja en la que vivo. Reviví memorias y las edité de manera audiovisual para hablar de mi tiempo. Construyo imágenes que hablan del momento histórico en el

que vivo, son imágenes que funcionen como una huella en el tiempo, cuando filmo veo tiempo y digo “miren, este es el tiempo en el que vivo”.

BIBLIOGRAFÍA

Archila, Mauricio (1998). “Fuentes orales e historia obrera”. En Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales, Thierry Lulle, Pilar Vargas. Bogotá: Anthropos

Ardèvol, Elisanda (1996). “Representación y cine etnográfico”. Quaderns de ILCA, Núm. 10.

Ardèvol, Elisanda (1998). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC L. Calvo, Prespectivas de la antropología visual .

Ayala Mora, Enrique (1983). *Nueva Historia del Ecuador, volumen 10 Época Republicana IV*. Quito: Editorial Grijalbo.

Barret, Françoise (1998). *¿Porqué recordar?*. España: Academia Universal de las Culturas.

Barriga, Rafael editor (2006) *Velasco – Retrato de un Monarca Andino*. Quito: Odysea Producciones culturales.

Blanco, Mercedes (2011). “¿Autobiografía o autoetnografía?”. Desacatos núm 38.

Blanco, Mercedes (2012). “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 9: Páginas 49-74

Cárdenas, María Cristina (1991). *Velasco Ibarra – Ideología, Poder y Democracia*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Clifford, James y George Marcus (1991). *Retóricas de la antropología*. Jucar Universidad.

Davies, Andy editor (2007). *Miradas cruzadas – cine y antropología*. Madrid: La casa encendida.

Dornier – Agbodjan y Monserrat Cornill (2004). “Fotografía de familia para hablar de la memoria”. Historia Antropología y fuentes Orales. Núm 32: Páginas 123 – 132.

Elhaik, Talek y George Marcus (2012) “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Talek Elhaik y George Marcus”. Íconos. Revista de Ciencias Sociales. Núm 42: Páginas 89 - 104

Espinosa Apolo, Manuel (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Tramasocial.

Freire, Rubio Edgar y Manuel Espinosa Apolo (2005). *Quito y sus célebres personajes populares, parias, perdedores y otros antihéroes*. Quito: Trama.

Geertz, Clifford (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Grau Rebollo, Jorge (2002). *Antropología audiovisual*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. España: Anthropos.
Jacinto Jijón y Chiluzza (1998). *Longos: Una crítica reflexiva e irreversible a lo que somos*. Quito: Abya Ayala.

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

Juhasz, Alexandra y Jesse Lerner (2006). *F is for Phony*. University of Minnesota.

Kingman, Eduardo (2008). *La ciudad y los otros, Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Ecuador: Flacso.

Malinowski, Bronislaw (1986). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. España: Planeta Agostini.

Manilowski, Bronislaw (1989). *Diario de Campo en Melanesia*. Jucar Universidad.

Marcus, George y Michel Fischer (1986). *La Antropología como crítica cultural – Un momento experimental en las ciencias sociales*. Amorrortu Editores.

Norris, Robert (2004). *El gran ausente – Biografía de Velasco Ibarra*. Quito: Libri Mundi.

Rebollo, Gordi Grau y Elisenda Ardévol, Gemma Orobitg Canal (2008). “El medio audiovisual como herramienta de investigación social”. Documentos CIDOB.

Dinámicas Interculturales; 12.

Ricouer, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid

Ricouer, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura económica de Argentina.

Rodas, Paola y Karina Vivanco (2012). *Galápagos Prisión de Basalto – Terror y lágrimas en la isla Isabela*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Roirman, Karen (2008). *Longos and Cholos: ethnic/"racial" discrimination among mestizos in Ecuador*. UK: Centre for research on inequality, human security and ethnicity.

Saad Herrería, Pedro (2002). *Ecuador en los ojos de afuera*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Scholte, Bob (1969). *Reinventing Anthropology*. Pantheon Books

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Visweswaran, Kamala (1994). *Fictios of feminist ethnography*. United States: University of Minnesota.

Wong, Ketty (2013). *La música nacional – identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Avilés, Pino. Camilo Ponce Enríquez. Disponible en Burd, Marcelo (2010). *Memoria, Imaginación y documental: una aproximación*. Revista Cine Documental por Realizadores Integrales. Disponible en <http://www.rdidocumental.com.ar/REVISTAMAYO/REVISTA%20MAYO%202010.htm>, visitado en febrero, 12 de 2013.

Fletcher, Nataly. Más allá del *cholo*: Evidencia lingüística del racismo poscolonial en el Ecuador. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/fletcher03.htm>, visitado en marzo, 16 de 2014.

Holland, Patricia. Historia, memoria y familia. Disponible en http://estepais.com/inicio/historicos/151/14_Galaxia1_historia_Holland.pdf, visitado en enero 22 de 2013.

<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=1790&Let=> visitado en marzo 22 de 2014

Muratorio, Blanca (1994). Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional. **Disponible en** <http://www.flacso.org.ec/docs/antciumuratorio.pdf>, visitado en febrero, 12 de 2014.

<http://www.ecuadorencifras.gob.ec/> visitado en mayo, 20 de 2014.

<http://films.nfb.ca/capturing-reality/> visitado en junio, 12 de 2013.

(http://www.eruditos.net/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=1623:chiriboga-y-borja-pacifico&catid=72:biografias&Itemid=100 visitado en mayo, 12 de 2014.

ENTREVISTAS

Juan García (J.C) 12 de junio de 2014

Dolores García (D.G) 10 de noviembre de 2013

José María García (J.M.G) 2 de junio de 2013

Lourdes García (L.G) 10 de noviembre de 2013

Marta Pilataxi (M.P) 16 de junio de 2014

Ana Pilataxi (A.P) 16 de junio de 2014

Teresa García (T.G) 16 de junio de 2014

Mercedes Pacheco (M.P) 17 de junio de 2014

Mariana Torres (M.T) 17 de junio de 2014

Gloria Apunte (G.A) 15 de noviembre de 2013

VIDEOS

Dziga Vertov 1929.- El hombre de la cámara.

Ferrari Pepita (2009). Capturing reality: the art of documentary.

Herzog, Werner (2012). Clase Magistral íntegra ofrecida por el cineasta alemán Werner Herzog, Invitado de Honor del Festival de Cine 4+1.

Kubelka, Peter (1966). Nuestro viaje africano.

Lumiere, Louis y Auguste Lumiere (1895). Salida de los obreros de la fábrica en Lyon Monplaisir.

O'Rourke, Dennis (1988) - Cannibal Tours

Rouch, Jean (1967). Jaguar.

Rouch, Jean (1959). La pirámide humana.

Trinh Minh Ha (1982). Reassemblage.

