

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Comunicación**

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

### **Documental y memoria**

**Relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, en los documentales *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego**

Rommel Omar Aquieta Núñez

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Rommel Omar Aquieta Núñez, autor de la tesis intitulada “Documental y memoria: relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, en los documentales *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

3 de febrero de 2022

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

Esta investigación tiene como objetivo realizar un análisis de la construcción de los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, desde la memoria, en los documentales *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego; entendiendo el uso del documental como herramienta y testimonio a la vez, y como configurador de una política de la memoria cuyo fin es suplir la ausencia de las voces y sus relatos desaparecidos en el tiempo. Este trabajo propone además determinar cómo se construyen los relatos históricos sobre la lucha política de AVC, a partir de recursos audiovisuales como testimonios y material de archivo. Por último, intenta una amplia reflexión crítica sobre las construcciones de memoria que se encuentran presentes dentro de *AVC del sueño al caos*, dentro de *AVC*, así como sobre el trabajo que el cine documental ecuatoriano ha venido articulando en torno a las preocupaciones por el pasado reciente.

Se describe teóricamente la relación entre documental y memoria y se desarrollan reflexiones acerca de las múltiples lecturas y enfoques complejos sobre el contenido audiovisual de los documentales, sumando a ello el abordaje de los conceptos de memoria, pasado, relatos históricos, lucha política, archivo y testimonio, en relación directa con todo lo que significa el cine documental y su producción en Ecuador durante las dos últimas décadas.

Hurgando en la construcción audiovisual de los casos de estudio, la investigación pretende evidenciar cómo este tipo de propuestas documentales permiten penetrar en aquellos acontecimientos y sucesos donde los protagonistas juegan un papel central, superando las líneas convencionales de debate del cine. De este modo, estos documentales que se preocupan por el pasado y su sentido en el presente, terminan convirtiéndose en vehículos de la memoria, como los denominaría Elizabeth Jelin, capaces de asumir la reconstrucción y el rescate de otros relatos y miradas históricas sobre el conflicto guerrillero y la lucha política de Alfaro Vive Carajo en los años 80 en Ecuador, y se vuelven parte de la recuperación de un momento vital en el acontecer político y social nacional.

Palabras clave: documental, memoria, Alfaro Vive Carajo, relato, archivo, testimonio, lucha política, pasado reciente



Dedico este trabajo a Karla por su compañerismo, solidaridad y amor, tan presentes en los momentos más complejos de este proyecto.

A mis hijos Emiliano y Facundo por ser mi mayor fuente de superación e inspiración para continuar construyendo desde todos los espacios posibles un mundo y una sociedad más humana y mejor.





## **Agradecimientos**

A la Universidad Andina Simón Bolívar por la beca y el apoyo que hizo posible la realización de esta investigación.

A Christian León, por compartir su conocimiento y orientarme en este camino de aprendizaje y sobre todo por darme la oportunidad de contar con su acompañamiento constante.

A José Laso y Hernán Reyes, por su lectura y sobre todo por los valiosos aportes e ideas que me permitieron afinar de mejor manera este trabajo.

Finalmente, un agradecimiento especial a Mauricio Samaniego e Isabel Dávalos por abrirme las puertas para conocer de cerca y a fondo sus trabajos y memorias.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero Memoria y Documental.....	15
1. Memoria: salvar el pasado para servir al presente y al futuro .....	17
2. Historia y memoria como fundamentos del conocimiento sobre el pasado .....	20
3. Memoria y lucha política: un campo de disputa y debate .....	22
4. El documental y su relación con la memoria: conceptos y acercamientos básicos	25
5. Testimonios y archivos: la importancia de la memoria personal y colectiva.....	28
6. Metodología.....	33
Capítulo segundo El relato histórico en el cine documental sobre Alfaro Vive Carajo .	37
1. La necesidad de revisión del pasado y una memoria que se encuentra en disputa.	38
2. Un contexto histórico necesario: el surgimiento y la lucha política de Alfaro Vive Carajo (AVC) .....	39
3. Presentación de casos de estudio: la lucha política de Alfaro Vive Carajo desde dos películas documentales .....	47
4. El relato audiovisual en <i>AVC del sueño al caos</i> y <i>AVC</i> .....	55
5. Relatos de lucha política: una forma de visibilizar el pasado.....	62
6. Conclusiones y reflexiones finales sobre los resultados.....	70
Capítulo tercero La memoria y los sentidos que reviven .....	75
1. Las construcciones de memoria en <i>AVC del sueño al caos</i> y <i>AVC</i> .....	76
2. La memoria y la relación entre el ayer y el hoy .....	88
3. Nunca más: la importancia de recordar .....	91
4. El cine documental ecuatoriano como fuente de memoria.....	96
Conclusiones.....	101
Obras citadas.....	105
Anexos .....	111
Anexo 1: Ficha técnica del documental <i>AVC del sueño al caos</i> (2007).....	111
Anexo 2: Ficha técnica del documental <i>AVC</i> (2014) .....	112
Anexo 3: Matriz de análisis de secuencias / película <i>AVC del sueño al caos</i> (2007)	113
Anexo 4: Matriz de análisis de secuencias / película <i>AVC</i> (2014) .....	120



## Introducción

En mi ejercicio periodístico tuve la fortuna de descubrir el valor de la memoria y el pasado. Comprender como ambos toman diversos senderos para ponerse al servicio del presente y entonces darme cuenta de la necesidad de repensar sobre el potencial que se alberga en ellos, desde la sociedad, la academia y desde nuestro propio tránsito humano.

Romper con las versiones hegemónicas de la historia, con los procesos memorísticos impuestos desde la concepción bancaria de la educación y la simple transmisión de mensajes y conocimiento a través de los textos y la instrucción formal es hoy más que nunca una exigencia. Cuando escuchamos hablar de memoria y pasado resulta complejo separarlos y entenderlos como categorías aisladas de toda una ola de pensamiento que ha decidido tomarlos como centro de gravedad para crear nuevos espacios de acción donde su recuperación y utilización marcan nuevas lecturas, reflexiones, teorías y pensamientos críticos sobre la identidad, el ayer y la reconstrucción de los hechos que están en permanente redefinición dando lugar a la disputa por la historia nacional.

La memoria mediática ha cobrado cada vez mayor relevancia y trascendencia. Actualmente, el medio audiovisual se ha transformado para la mayoría de la sociedad en una de las fuentes principales de conocimiento histórico. Desde hace un par de décadas en el Ecuador, un boom de realizadores hizo del documental un lugar para la toma de conciencia sobre la construcción de la memoria. Las producciones de este género rápidamente se convirtieron en fuente de conocimiento y acercaron a sus espectadores a diversos niveles de reflexión sobre la realidad. Desde esta perspectiva, parece adecuado pensar la memoria y el pasado como un espacio y objeto de disputa, con diferentes actores y agentes protagonistas dentro de un escenario contextual determinado.

La lucha política del movimiento Alfaro Vive Carajo, desarrollada en Ecuador en los años 80, es un episodio controversial de la historia política nacional, del cual todavía poco se conoce. Esta pieza del pasado ha sido abordada por el cine documental ecuatoriano en dos trabajos cinematográficos: *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos (2007) y *AVC* de Mauricio Samaniego (2014). Ambos son una muestra de la nueva escena documental que decidió construir una cadena de relatos y narraciones que “aluden al pasado reciente a través del archivo y el testimonio” (León 2019, 13).

El propósito que anima este trabajo radica entonces en la necesidad de analizar ¿cómo se construyen desde la memoria, los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, en los documentales *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego? Esta resulta una pregunta clave a la hora de percibir que en la actualidad el cine documental ecuatoriano se enfrenta al uso de objetos y materialidades que se transforman en huellas de lo acontecido para resignificar hechos, sucesos y momentos del ayer.

La presente investigación consta de tres capítulos y los respectivos anexos. El primer capítulo constituye la argumentación teórica del trabajo propuesto y las relaciones categóricas entre memoria, pasado, relatos históricos, lucha política, archivo y testimonio, en correspondencia directa con todo lo que significa el cine documental y su producción en Latinoamérica y de manera específica en el Ecuador. Además de ello se suma a esta primera parte la exposición del análisis metodológico que se utilizará en la investigación y el proceso de observación, más los métodos y reflexiones que se desarrollarán incluyendo lecturas y enfoques complejos sobre el contenido audiovisual de los documentales.

El segundo capítulo indagará las dimensiones que atraviesan la construcción de los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive, precisamente en dos trabajos cinematográficos que forman parte de la escena documental ecuatoriana, donde emergieron nuevos relatos sobre el pasado reciente. Se recoge además aquí, un análisis contemporáneo sobre la necesidad de revisión de este episodio particular del pasado político junto a una contextualización histórica sobre los orígenes de Alfaro Vive Carajo en Ecuador. A esto se suma la presentación de los dos casos de estudio, donde se expone a grosso modo la historia y los diferentes episodios y hechos que se narran en ambos documentales y por último la exposición de los resultados obtenidos dentro del trabajo de investigación y su respectiva interpretación.

Finalmente, en un tercer y último capítulo, se analiza las construcciones de memoria que se encuentran presentes en ambas producciones documentales, identificando también cuáles son las relaciones que existen entre el ayer y el hoy dentro de un contexto de amenaza constante al que la memoria se encuentra sometida, mismo que deriva y concluye con un espacio de indagación sobre la importancia que tiene la memoria en la actualidad y sobre todo dentro de los trabajos documentales que la usan como centro de gravedad.

## Capítulo primero

### Memoria y Documental

El documental no nació para hablar por el poder, sino, muy al contrario, para desafiar su discurso hegemónico; para explorar los márgenes y la periferia, para acercarse al Otro. (Weinrichter 2015, 24)

Desde su origen, en la década de los años 20 del siglo pasado, el cine documental viene manifestando una fuerte intención por mostrar y compartir los testimonios y experiencias de las comunidades humanas. La fijación por el pasado y la realidad social, política y cultural que dentro de él se encuentra inmersa, le permite ocupar un lugar estratégico en un nuevo escenario de estudio e investigación profunda sobre la memoria, el pasado y los relatos históricos.

Hoy en día, para la mayoría de la sociedad el medio audiovisual se ha transformado en una de las fuentes principales de conocimiento histórico. Ante esta realidad, surge un interés particular por investigar el uso de la memoria y la construcción de relatos históricos dentro de la producción documental ecuatoriana, específicamente en dos filmes que reconstruyen un episodio del pasado político nacional que tuvo lugar en los años 80 dentro del país; la lucha política del movimiento Alfaro Vive Carajo.

Este hecho político ha sido abordado en Ecuador desde dos largometrajes y producciones documentales: *AVC del sueño al caos* (2007), de Isabel Dávalos y *AVC* (2014), de Mauricio Samaniego. Investigar este particular, supone adentrarse a comprender, como actualmente la producción documental juega un papel único y parece ser una de las herramientas audiovisuales con más potencia a la hora de proponer dentro del espacio público una reconstrucción del pasado reciente.

Bill Nichols, en su texto *La Representación de la realidad*, sostiene que “el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos” (Nichols 1997, 13). De igual forma en un artículo sobre las maneras de evocar el pasado en el documental ecuatoriano del siglo XXI, Christian León (2019), plantea la importancia de la relación existente entre el cine documental y el pasado histórico.

La íntima relación entre documental y pasado histórico se revela como una urgencia social en contextos como el latinoamericano que durante las décadas de los 70 y 80 vivió cruentas dictaduras que desencadenaron violaciones sistemáticas de derechos humanos, torturas, desapariciones, exilios que pusieron en primer plano las políticas de la memoria y la reparación (León 2019, 12).

Será precisamente desde esta relación, convertida en urgencia social dentro del contexto latinoamericano contemporáneo, que se torna posible comprender la realidad y el despunte del cine documental ecuatoriano. Esto nos lleva a visibilizar como “desde inicios de siglo se han producido en Ecuador una serie de documentales de temática histórica respaldados en el trabajo de investigación de archivos y uso creativo del testimonio” (León 2019, 11). Este es otro punto clave que da pie para configurar un interés constante por la investigación del uso de la memoria dentro de las producciones documentales nacionales.

La lucha política del movimiento Alfaro Vive Carajo, desarrollada en Ecuador en los años 80, es una pieza de la historia nacional que durante mucho tiempo permaneció entre el olvido y el borramiento. Dicho conflicto abordado por dos trabajos cinematográficos: *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos (2007) y *AVC* de Mauricio Samaniego (2014), resultan un ejemplo claro de como a partir del año 2000, brotan una serie de propuestas documentales que aluden al pasado reciente a través del archivo y el testimonio.

Sobre este hecho particular del pasado político nacional, la producción documental se permitió abarcar nuevas visiones y enfoques posibles. Así, los relatos contruidos desde esta, recurren a partir de su proceso de investigación, a notas de prensa, entrevistas, anécdotas, documentos de circulación clandestina, entre otras fuentes, que permiten responder a la pregunta de cómo usar la memoria para hacer frente a la articulación del olvido sobre la lucha política de este grupo subversivo ecuatoriano.

Luego de lo expuesto en los párrafos anteriores como contextualización de la relación entre documental, memoria y relatos históricos, es posible plantear entonces el propósito de esta investigación. El mismo se enmarca claramente en el espacio de la producción fílmica ecuatoriana, específicamente en el estudio de dos documentales que han abordado -tomando como centro de gravedad la memoria- la lucha política del movimiento Alfaro Vive Carajo, buscando generar una reflexión capaz de profundizar en el análisis de la configuración de un nuevo y otro relato histórico sobre la lucha política y la memoria del grupo subversivo a partir de imágenes y narraciones que posibilitan la



visibilización de una parte del pasado político que la historia nacional ecuatoriana poco recuerda.

### **1. Memoria: salvar el pasado para servir al presente y al futuro**

La memoria ha servido a lo largo del tiempo, no solo para repensar el pasado, sino como un hilo conductor de la propia historia humana. Siendo un fenómeno de una complejidad asombrosa la memoria no solo representa “la capacidad para conservar información, como frecuentemente se le caracteriza, sino un proceso neurocognitivo que nos capacita para adquirir, conservar y utilizar una extraordinaria diversidad de conocimiento y habilidades” (Ruíz-Vargas 2008, 54).

Contar a otros nuestro pasado, y contárnoslo a nosotros mismos, cumple tres funciones básicas: 1) Comprendernos a nosotros mismos: lo que supone la construcción de un *yo* individual (el núcleo de la identidad personal) y el mantenimiento de su integridad y continuidad a lo largo de la vida. De ahí que se hable de una función relativa al *yo*. 2) Generar o provocar la empatía, en nosotros y en los que escuchan nuestra historia; por lo que se habla de una función *social* o comunicativa; y 3) Planificar nuestra conducta presente y futura; lo que apunta a una función *directiva* (Ruíz-Vargas 2008, 65).

Entender el pasado es también dimensionar la importancia que tiene en el presente. Contarlo entendiéndolo como un proceso donde el individuo es un actor principal, es ingresar en un espacio donde al narrar nuestra propia historia o aquellos hechos trascendentales que no pueden quedar olvidados, configuramos un eje articulador donde las tres funciones a las que hace referencia Ruíz-Vargas, nos permiten no solo reconocernos y comprender lo que somos, sino que además se genera un encuentro con un nosotros donde es posible visibilizar al otro y comprender que dentro de la sociedad ese encuentro marca una construcción más amplia de la memoria, en tanto que es compartida y socializada.

Gustavo Aprea, en *Filmar la memoria: Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (2012), indica que “el concepto de memoria hace referencia a una facultad común a todos los seres-humanos, que se complementa con una necesidad también común: la transmisión entre distintas generaciones del conocimiento adquirido por los miembros de una cultura” (Aprea 2012, 20). Esta necesidad de transmisión y de búsqueda del conocimiento, será lo que permita a nuevas generaciones adentrarse en el pasado, para rescatar episodios y trozos de historia que permitan construir nuevas formas de memoria colectiva actualmente elaboradas a partir de imágenes y relatos.

En el mundo dinámico, conectado y tecnológico en el que vivimos hoy, la transmisión de saberes, creencias, hechos y tradiciones del pasado se ha permitido hacer uso de formas y recursos que apuntan más que nunca al campo audiovisual. La facultad de la memoria dio un giro hacia un campo donde se ha permitido un almacenamiento amplio de información. Dentro de este marco el contenido visual, lo digital, la fotografía moderna y el cine especialmente, resultan herramientas únicas a la hora de concebir este avance significativo sobre la transmisión y almacenamiento del conocimiento pasado y la memoria de manera moderna y actual.

Los trabajos de la memoria que se han gestado en América Latina, han permitido construir nuevos enfoques sobre el pasado político de la región. Esos marcos de reflexión sobre la memoria, ayudan no solo a afirmar la democracia en el presente, sino también y a partir de la reconstrucción de procesos políticos y sociales claves en la historia, a dotar a la ciudadanía de un nuevo rol como sujeto más interactivo y crítico frente a su pasado político. Como bien reconoce Susana Sacavino (2015), retomar estos marcos de la memoria y trabajar con ella nos permiten configurar un nuevo sentido del presente, donde quede clara la importancia fundamental de la memoria a la hora de analizar cómo el Estado, durante estos periodos, utilizó como prácticas recurrentes, la tortura, el secuestro, la represión, la violencia, la persecución, las desapariciones y asesinatos. “No estamos hablando solo del pasado, sino potencialmente de qué forma queremos dar sentido al presente y al futuro, en la construcción y afirmación de sociedades democráticas con una ciudadanía activa, inclusiva y participativa” (Sacavino 2015, 70).

Hablar de memoria y entrar a discutir sobre su uso, invita también a reflexionar sobre la dimensión ética de la misma en relación con la política y lo social. A partir de esa reflexión es posible comprender las prácticas concretas que provoca el trabajar sobre memoria dentro de sociedades como las latinoamericanas, que durante muchos años sufrieron el embate de regímenes dictatoriales y represivos.

En las ciencias humanas la discusión en torno a la memoria colectiva tiene su base empírica en la problemática que afrontaron sociedades en transición hacia la democracia, cuyo pasado inmediato respondía a regímenes autoritarios, represivos, con sucesivos hechos de violencia, violaciones sistemáticas de los derechos humanos y donde una gran parte de la población estuvo directa o indirectamente implicada (Rivera Revelo 2020, 33).

El pasado inmediato al que hace referencia Rivera, responde a un tiempo marcado por la violencia. Uno donde gran parte de la población fue protagonista central de los hechos reales que marcaron momentos históricos de terror, uno donde las memorias

individuales y colectivas configuraron recuerdos, relatos y narraciones propias que en un futuro cercano sirvieron de base para la existencia de nuevas visiones de lo acontecido, permitiendo así, que las experiencias vividas no se pierdan en el olvido.

El sociólogo francés Maurice Halbwachs en su libro *La memoria colectiva* (2004), expone que los individuos participan en distintos tipos de memoria. Al respecto precisa:

Supongamos, no obstante, que los recuerdos tengan dos formas de organizarse y puedan agruparse en torno a una persona definida, que los vea desde su punto de vista o se repartan dentro de una sociedad mayor o menor, de la que sean imágenes parciales. Por lo tanto, habría memorias individuales y, por decirlo de algún modo, memorias colectivas. Dicho en otras palabras, el individuo participaría en dos tipos de memorias (Halbwachs 2004, 53).

A partir de esta primera idea central, Halbwachs manifiesta además que “la memoria colectiva envuelve a las memorias individuales, pero no se confunde con ellas” (Halbwachs 2004, 54). La memoria individual no se encuentra nunca aislada en su tonalidad y mucho menos cerrada o encriptada. “Muchas veces, para evocar su propio pasado, un hombre necesita recurrir a los recuerdos de los demás. Se remite a puntos de referencia que existen fuera de él, fijados por la sociedad” (Halbwachs 2004, 54). Entendiendo las particularidades de como el individuo participa en estos dos tipos de memoria, es que el autor plantea el surgimiento de la memoria histórica, la cual “supone la reconstrucción de los datos facilitados por el presente de la vida social proyectados en el pasado reinventado” (Halbwachs 2004, 13).

Estos tres tipos de memoria aparecen configurados a partir de la experiencia y será precisamente desde allí que se puede decir que la memoria permitió en Latinoamérica y en el mundo promover un nuevo sentido histórico del ayer, otorgándole a la misma, una importancia particular frente al olvido. “La emergencia de una preocupación sistemática y constante por la memoria a partir de lo que se ha llamado cultura de la memoria, se ubica cronológicamente a finales de la década de los 80 e inicios de los 90” (Rivera Revelo 2020, 34).

Desde lo individual, lo histórico y lo colectivo, la memoria significó claramente entonces, una ruptura con la cultura del silencio y la invisibilización de algunos capítulos oscuros del pasado. En Ecuador el interés y la difusión de la memoria llegaría igualmente ligado a la búsqueda de justicia y la conformación de una comisión de la verdad, impulsada por el trabajo que vendrían realizando otros países de la región como Argentina, Chile, Perú o Brasil.

Las memorias se construyen, es decir, que ellas no se encuentran constituidas de una vez y para siempre, sino que se erigen o se moldean al compás de intereses y significados actuales, no cabe, creo yo, ninguna duda. La memoria, al revés de lo que nos gusta creer, no es simplemente la capacidad de traer a la conciencia algo que nos ocurrió, sino la capacidad de integrarlo u organizarlo en una serie de eventos unidos por un cierto significado (Peña 2013, 8).

Las memorias -en plural- son una construcción, por tanto, resulta clave, comprender su importancia y presencia en las sociedades del mundo entero, ligada sobre todo a buscar reducir la distancia que existe entre el pasado y el presente. Elizabeth Jelin (2004) al respecto sostiene: “A medida que pasa el tiempo y se torna posible concebir una distancia temporal entre pasado y presente, interpretaciones contrapuestas y a menudo rivales sobre el pasado reciente y sus memorias se instalan en el centro del debate político y cultural, tornándose cuestiones públicas ineludibles del proceso de democratización” (Jelin 2004, 142). Así, el papel fundamental que juega la memoria dentro de la sociedad permite identificar la trascendencia de su uso y el valor que adquiere al seguir siendo repensada como engranaje clave del conocimiento crítico del pasado.

## **2. Historia y memoria como fundamentos del conocimiento sobre el pasado**

La historia y la memoria pueden ser consideradas como dos instrumentos que se encuentran al servicio de la construcción del pasado. Desde finales de los años setenta, y con mayor intensidad en las décadas siguientes, se generó una fuerte búsqueda por conseguir distinguir entre historia y memoria y sobre todo por encontrar las diferencias que existen entre ambos conceptos. Josefina Cuesta (1998), señala que esta distinción es “entre el saber científico de los hechos pasados, es decir, la historia entendida como un saber acumulativo con sus improntas de exhaustividad, de rigor, de control de los testimonios, de una parte; y por otra parte, la memoria de estos hechos pasados cultivada por los contemporáneos y sus descendientes” (Cuesta Bustillo 1998, 204).

Un fuerte debate académico e intelectual ha girado en torno a esta diferenciación y a partir de ello se ha podido configurar un acercamiento a otras y diversas visiones sobre el pasado reciente desde una relación y un diálogo constante con el presente. “En realidad, la conflictividad entre la memoria y la historia está planteada desde el momento de la constitución de ambas como fenómenos presentes en todas las culturas” (Aprea 2012, 36). Por tanto, las discusiones sobre el pasado han posibilitado reflexiones que superan el hecho de investigar únicamente acerca de lo que ocurrió antes, y de esta manera se ha podido penetrar en la indagación sobre por qué los actores sociales recuerdan tal o cual

hecho y de qué manera ese pasado queda fijo en el presente, cuestionando en todo momento la intención con la que se trabaja sobre el recuerdo y el olvido.

“Puede afirmarse que en las últimas décadas se han multiplicado y diversificado las manifestaciones de una memoria y unas historias que compiten en la reconstrucción y representación del pasado” (Aprea 2012, 36). Esa competencia es precisamente la que ha permitido generar nuevas lecturas sobre la relación entre memoria e historia como elementos fundamentales de las reconstrucciones del pasado. Dentro de la contemporaneidad es posible, entonces, evidenciar un entusiasmo por la memoria y un esfuerzo ambicioso por rescatar del ayer los sucesos que marcaron un pasado integral para las sociedades.

No puede existir historia sin memorización y el historiador se basa, en general, en datos vinculados a la memoria. Sin embargo, la memoria no es la historia. Ambas son representaciones del pasado, pero la segunda tiene como objetivo la exactitud de la representación, en tanto que lo único que pretende la primera es ser verosímil. Si la historia apunta a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca, más bien, instaurarlo, instauración inmanente al acto de memorización. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La preocupación de la primera es poner orden, la segunda está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos. La historia puede legitimar, pero la memoria es fundacional. (Candau 2002, 56–57).

En este sentido es posible comprender a la memoria como una representación del pasado. Una que intenta posicionarlo en el presente a partir de un acto de recordación que moldea y muestra al mismo tiempo aquello que parece oculto y resguardado por el paso del tiempo. Como bien reconoce Candau, la diferencia entre historia y memoria recaería principalmente en el hecho de que la primera se esfuerza por poner distancia respecto del pasado, generando tal parece, una lectura lejana y sin empatía sobre los hechos del ayer y lo que representan para la configuración del presente y el futuro. Mientras que, por el lado de la memoria, esta busca en todo momento escarbar en las emociones y recuerdos de lo vivido para incorporar a partir de ello, nuevos debates sobre el ayer, desde una visión integral de lo sucedido que le hace frente al olvido.

Paul Ricoeur, en su libro *La memoria, la historia y el olvido*, señala que “la historia es totalmente escritura: desde los archivos a los textos de los historiadores, escritos, publicados, dados para leer” (Ricoeur 2004, 307). Este hecho puntual resulta una diferencia clave entre la historia y la memoria, ya que la característica escritural de la historia se contrapone a la diversidad de soportes que son capaces de conformar la memoria.

Está claro que las relaciones y las diferencias que existen entre la historia y la memoria resultan en extremo indispensables para fijar líneas de acción y reflexión alrededor de procesos y trabajos de investigación que pretendan trabajar sobre aspectos del pasado. Si bien los modos de operar de ambos conceptos son distintos, estas dos formas de recuperación y reconstrucción del pasado tienen la total competencia para abordar problemáticas del ayer, fijando pautas para enfrentar estudios y análisis sobre construcción de memorias.

Walter Benjamin, al trabajar sobre el concepto de la historia condensa la importancia de una memoria destacando la necesidad de una nueva filosofía de la historia, la cual mire hacia atrás, vea el horror del pasado y sea capaz de orientar el futuro. Benjamin cuestionaba la historia oficial del progreso y las bondades de la razón, vislumbraba en ella la ausencia de la memoria de los Perdedores de las confrontaciones sobre las cuales se construía la feliz historia de progreso. A sus ojos, el pasado se muestra como un paisaje en ruinas, una sucesión de culturas derruidas por el supuesto avance de la razón (Rivera Revelo 2020, 33–34).

### **3. Memoria y lucha política: un campo de disputa y debate**

Joël Candau, afirma que, dado que la memoria “puede actuar sobre el mundo, los intentos de manipularla son permanentes. Personal o colectiva, la memoria se utiliza constantemente para organizar y reorganizar el pasado” (Candau 2002, 75–76). Siguiendo lo propuesto por el autor, podría plantearse que, al interior de los procesos de construcción y reconstrucción del pasado reciente, existen fuertes disputas por el reconocimiento y la validez de la memoria.

A lo largo del tiempo, la memoria ha intentado incluso ser borrada y en determinados contextos políticos y sociales se ha evitado nombrarla o hacerla parte de la construcción del presente. “En algunos casos, existen intentos por eliminar definitivamente ciertos aspectos del pasado (por ejemplo, los regímenes totalitarios del siglo XX) y construir una única memoria controlada y manipulable” (Aprea 2012, 28). Queda claro, entonces, que como en cualquier pelea, dentro de las contiendas donde se pone en juego la memoria, siempre existirán dos bandos. Por un lado, surgirán los vencedores y por el otro los vencidos. “No es posible olvidar intencionalmente, pero pueden borrarse las huellas de la memoria o destruirse los objetos en los que esta se conserva. Los daños voluntarios o involuntarios que se producen sobre los elementos que sostienen la memoria crean vacíos que deben ser cubiertos por nuevas reconstrucciones del pasado” (Aprea 2012, 28).

Es urgente y necesario, por lo tanto, resguardar los objetos donde se conserva la memoria y sus vestigios y además trabajar sobre aquellos vacíos que señala Aprea, para que puedan ser cubiertos con otras visiones y reconstrucciones del pasado. El ayer permite en este sentido rastrear nuevas huellas a partir del uso de la memoria, de tal manera que se posibilite contraponer relatos históricos diversos sobre un mismo acontecimiento particular del pasado. Estos hechos serán precisamente los que detonen en las sociedades a nivel mundial, un estallido y un nuevo momento para repensar las temáticas de la memoria y el olvido.

Como bien lo señala Huyssen (2001), ya desde 1989 estas temáticas emergieron como preocupaciones dominantes en distintos lugares del planeta. En su libro *En Busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, el autor afirma que la memoria es considerada un punto clave dentro de la política en Medio Oriente, un eje dominante y omnipresente en el discurso público en Sudáfrica, Ruanda y Nigeria, además de posicionarse como punto central en el debate cultural y político que se produjo desde el tema de los desaparecidos en sociedades que vivieron dictaduras militares en la región de América Latina, colocando sobre la mesa temas esenciales que tenían relación con violaciones sistemáticas de los derechos humanos, la búsqueda de justicia y la responsabilidad colectiva.

La difusión geográfica de dicha cultura de la memoria es tan amplia como variados son los usos políticos de la memoria, que abarcan desde la movilización de pasados míticos para dar un agresivo sustento a las políticas chauvinistas o fundamentalistas (por ejemplo, la Serbia poscomunista, el populismo hindú en la India), hasta los intentos recientes en la Argentina y en Chile de crear esferas públicas para la memoria "real", que contrarresten la política de los regímenes posdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la "reconciliación" y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo (Huyssen 2001, 20).

Existe, como se puede evidenciar alrededor de todo el mundo, una urgencia y una preocupación por trabajar e investigar acerca de la memoria. Esta urgencia no estará aislada de un claro contexto político, económico, social y cultural determinado. En el caso de América Latina, reflexionar sobre la memoria dará espacio como bien lo sostiene Elizabeth Jelin, en su libro *Los trabajos de la memoria*, a configurar un análisis sobre la memoria desde un lugar particular: "la preocupación por las huellas de las dictaduras que gobernaron en el Cono Sur de América Latina entre los años sesenta y la década de los ochenta, y lo elaborado en los procesos posdictatoriales en los años noventa" (Jelin 2002, 3-4).

Ubicándonos en el lugar particular al que hace referencia Jelin, es válido visibilizar como las memorias en América Latina aún se mantienen en construcción. Un ejemplo claro de ello se puede entrever en Ecuador. Mientras que en los países que conforman el Cono Sur, tras el fin de las dictaduras militares se organizan y toman forma comisiones para investigar las violaciones a los derechos humanos y los horrores de dichos regímenes, en el Ecuador recién en mayo de 2007 fue posible la creación de una comisión de la verdad, para esclarecer los hechos de violencia política ocurridos en el país entre los años 1984-2007.

Cuando se produce una experiencia colectiva violenta y traumática, con atrocidades masivas que provocan gran espanto y una sensación de ruptura histórica, darle sentido a la experiencia puede ocasionar, tarde o temprano, una lucha social; así, en una sociedad con experiencias y memorias muy divididas se disputan los hechos y sus significados. Esta potencialidad conflictiva es muy alta cuando el Estado ha sido el actor fundamental en la creación y justificación de un nuevo régimen violento, o es uno de los actores en una guerra civil (Stern 2013, 21–22).

Siguiendo lo planteado por Stern, es importante observar que dicha potencialidad y disputa de los hechos y significados, puede bien ubicarse en un episodio histórico del pasado político ecuatoriano. Específicamente en el caso del conflicto que se vivió por parte del régimen presidencial de León Febres Cordero, contra el grupo subversivo Alfaro Vive Carajo en los años 80.

Por un lado, el Estado y sus partidarios tendrán interés en crear una historia oficial para legitimarse y fomentar la indiferencia frente a la violencia estatal. Sin embargo, justamente por tratarse de una narrativa oficial se silenciarán o negarán hechos muy urgentes para quienes han sufrido el terror de la violencia estatal o para los ciudadanos que han sido testigos y que ya no pueden aceptar tal indiferencia. Si se abren espacios donde el control estatal encuentre sus límites, podrán surgir las memorias contestatarias, los testimonios, documentos, comunicaciones y hasta las manifestaciones, u otras acciones sociales que insistan en evidenciar los hechos negados y la urgencia moral, o política, de revelarlos (Stern 2013, 22).

Construir memoria desde la disputa de un espacio donde los hechos que la componen y sus significados revelen nuevos u ocultos momentos históricos, será lo que la transforme en parte de una lucha política. Es en este tipo de procesos de trabajo de la memoria y reconstrucción de la historia, que “recordar el pasado es no solo una necesidad afectiva sino una responsabilidad cívica, en la cual asimilamos, en una aleación de complejo contenido ideológico, diversos elementos” (Moraña 2020, 170).

Trabajar con la memoria y construirla regresando la mirada al pasado, supone - desde América Latina- generar avances dentro de los procesos sociales de rememoración



y olvido, propiciando en todo momento pensamiento crítico y sobre todo participativo donde resulte viable analizar el papel del pasado en nuestra contemporaneidad.

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un «libreto único» del pasado es más aceptado o aun hegemónico. Normalmente, ese libretto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las «catacumbas». Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: *recordar para no repetir*. (Jelin 2002, 5–6).

#### **4. El documental y su relación con la memoria: conceptos y acercamientos básicos**

El uso del documental como herramienta y testimonio a la vez, configura un trabajo sobre la memoria que, desde imágenes y narraciones, acompaña y da vida a las voces desaparecidas o silenciadas en el devenir del tiempo. Este se convierte en un verdadero instrumento para la reconstrucción del pasado, escurbando en la construcción sedimentada de la historia, para desde allí hacer posible la transmisión de lo sucedido en el pasado.

El documental surge en el momento del afianzamiento y como contraparte de la consolidación del cine como un espectáculo masivo, desarrollado por una estructura industrial centrada en la producción de ficciones narrativas. La idea de producir filmes sin actores, escenografías y una escritura dramática previa define la propuesta de sus primeros realizadores y teóricos. De esta manera, reivindican la capacidad de reproducción “objetiva” de la realidad, que le atribuyen al momento de la invención de la cinematografía (Aprea 2015a, 38–39).

Como bien reconoce Aprea, el cine documental aparece como una opción o contracara al cine entendido como mero espectáculo. Será desde ese contexto, que a lo largo de su historia se configure un trabajo y una producción teniendo como punto de partida una “realidad no manipulable o manipulable lo menos posible”(Aprea 2015a, 39). Desde allí el documental intentará de la mano de sus realizadores, crear una relación entre, una postura subjetiva, por un lado, a la hora de generar lecturas sobre un hecho específico y por el otro una búsqueda de objetividad que supere la realización de un trabajo que únicamente se encasille en el registro mecánico y repetitivo de los sucesos del ayer.

Jean Breschand en su libro *El documental la otra cara del cine* (2004), manifiesta que el desarrollo de la industria del cine -como medio de representación y comprensión

del mundo- fue lo que permitió a los cineastas hacer del documental, una zona para la toma de conciencia del mundo y de sus múltiples realidades. Una toma de conciencia social y política que haría que algunos cineastas considerarían a la cámara “como un dispositivo de percepción que los aproxima a una experiencia poética del mundo”. Otros llegarían a convertirla en un tipo de vigilante herramienta de observación social. Y otros verían en ella el medio para alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones. Todo esto señala el autor, estaría “a menudo acompañado de un compromiso político” (Breschand 2004, 17).

El cine documental a lo largo del tiempo se ha encargado de proponer puntos de vista y lecturas diversas sobre hechos y procesos históricos. Posee una versatilidad para observar el pasado, colocándolo como pieza esencial del presente y el futuro, de esta manera y siendo parte de la configuración de los lenguajes audiovisuales adquiere un sitio muy importante en la manera en que la sociedad reconstruye y reflexiona sobre el pasado.

Este género cinematográfico cuenta un hecho suscitado hace mucho tiempo o un acontecimiento contemporáneo, trabajando directamente con varias fuentes: materiales fílmicos de archivo, documentos, fotografías, testimonios, entre otros. Frente a ello, el realizador debe elegir y priorizar el material con el cual se va a construir su discurso audiovisual, es decir, lo somete a un proceso de clasificación y categorización en el que se ejerce una posición frente al pasado y al presente (Coronado Jaramillo 2018, 9–10).

Las imágenes del pasado han llegado para quedarse y la sociedad actual tiene la necesidad de comprender el papel que ellas juegan como parte de las representaciones de acontecimientos históricos que marcaron su propio devenir a lo largo del tiempo. Dichas imágenes recogidas y construidas desde el cine documental, usan a la memoria como columna vertebral para golpear en la sociedad y despuntar desde la realidad histórica de los últimos años. Es así, que construyendo una memoria que está viva en el presente, hoy y desde el campo documental, es posible también reconfigurar lo vivido en el pasado, usando aquellos materiales e instrumentos que el mismo presente es capaz de suministrar.

Las imágenes fílmicas, fotográficas y televisivas -en tanto objeto de investigación- permiten un acceso complejo al pasado y a la actividad de construcción de memorias. Tejiendo vínculos entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, entre lo ficticio y lo “real”, entre el registro y la creación, estas imágenes se convierten en vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentidos y reflexionar sobre la transmisión hacia las nuevas generaciones (Feld y Stites Mor 2009, 32).

Actualmente los lenguajes audiovisuales irrumpen en la percepción y la manera en que la sociedad reconstruye, reflexiona y debate sobre el pasado. Estos lenguajes han

comenzado a conseguir una relevancia marcada al ocupar un lugar central dentro de la sociedad, posicionado gracias al cambio que se ha suscitado en la percepción que hoy se tiene del mundo. Según el historiador Robert Rosenstone (1997), vivimos en un mundo “dominado por las imágenes”.

Cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia. Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará (Rosenstone 1997, 29).

La reconstrucción del ayer es clave para comprender el espacio de tránsito que han creado varios trabajos documentales entre el pasado y el presente, delineando una tensión entre miradas contrapuestas y a la vez complementarias que se siguen manteniendo en conflicto con el paso de los años. Desarrollar formas y más espacios que ahonden en la memoria, permitiendo que se construyan nuevos sentidos sociales, es de igual manera preciso e indispensable, ya que solo así se podrá hacer frente a los silencios del pasado y al peso que eso representa para las sociedades y la cultura contemporánea.

El pasado adquiere sentido en la medida en que se evoca desde el presente con miras al futuro, y con un fin determinado. No siempre la memoria surge espontáneamente. Muchas veces es necesario intervenir para que se haga presente y para que pueda ser codificada a través de una narrativa. Las experiencias y vivencias propias o de otras personas y grupos que se interrelacionan para ser recordadas, son elementos importantes de la memoria. Esta también se apoya en las expectativas con relación a la construcción del futuro. En ese sentido, es importante percibir de qué manera el pasado puede iluminar ese camino, así como las experiencias del pasado pueden, en el presente, contribuir de una manera dinámica y creativa para la transformación social (Sacavino 2015, 74).

Dentro de aquellos espacios que ahondan en la memoria y entre las distintas formas de trabajo sobre el pasado que centran su producción en la utilización de un material audiovisual determinado es posible reconocer “un tipo específico de documentales en los que aparece tematizada la construcción de las memorias sociales” (Aprea 2015a, 47). Documentales de memoria, será como Aprea, denomine a este tipo de trabajos cinematográficos, cuyo principal elemento diferenciador de los otros tipos de documental que existen, será la “utilización sistemática de las declaraciones de testigos oculares que han participado directa o indirectamente de los sucesos recordados. Sus testimonios, al mismo tipo que avalan la veracidad de lo mostrado en los filmes, ponen en escena el momento de la recordación” (Aprea 2015a, 48).

En su obra, *El cine una visión de la historia*, Marc Ferro (2008), manifiesta que “las películas de la memoria, en la que los testimonios de los vivos ayudan a conservar los hechos del pasado, son también voluntaria y decididamente históricos”. Además, el autor afirma que “en las películas-memoria, el testimonio es el documento principal, y la forma de interrogar, el secreto de la obra” (Ferro 2008, 9). Siguiendo estos planteamientos, bien podría vincularse el trabajo de los documentales de memoria con la creación de una narrativa de la propia memoria. Narrativa preocupada por salvar del pasado no solo un cargamento de materiales de archivo olvidados en el tiempo, sino que también y como búsqueda principal es capaz de sumergirse a rescatar relatos y testimonios en los que los recuerdos de aquellos que participan de ellos, todavía se encuentran vivos y latentes.

Los documentales de memoria se convierten básicamente en lecturas del pasado que evidencian algunas de las condiciones del momento de la evocación. Estos trabajan con los testimonios como parte fundamental de la interpretación que realizan, resaltando las conexiones entre el pasado recordado y el presente del rodaje. La utilización de la palabra de los testigos no invalida la presencia de otro tipo de recursos –como materiales de archivo o diversos tipos de ficcionalización–, pero posiciona al conjunto de la evocación en esta relación explícita entre el pasado y el presente (Aprea 2015a, 48–49).

El pasado y sus lecturas tienen un sentido activo y precisamente dentro de ese sentido, “los trabajos en torno a la memoria como espacio de reconstrucción del pasado son un derecho legítimo que todas las sociedades poseen” (Sacavino 2015, 74). Precisamente a partir de esta realidad, el cine documental –en la mayoría de casos– se interesa por elaborar producciones con temas que responden a preocupaciones e intereses colectivos. Desde esta perspectiva, el documental que trabaja con y sobre la memoria, es un productor de sentidos y discursos fuertemente sustentados y persuasivos, es decir una valiosa producción creativa.

## **5. Testimonios y archivos: la importancia de la memoria personal y colectiva**

El trabajo cinematográfico documental incorpora la memoria como base para transformar y confrontar una visión doctrinaria del pasado y de la historia. Desde una tarea de investigación se establece un soporte inicial para la producción documental, la misma es capaz de instalar en el centro del debate político y social nacional, nuevos testimonios, relatos y archivos sobre un hecho histórico particular, que esta vez, aparece narrado y rememorado desde otra lectura, otras voces, miradas y recuerdos.

La apertura del campo de los intereses históricos (historia de las mentalidades, de la vida cotidiana, de la cultura material, del cuerpo) no puede desarrollarse únicamente sobre la base de fuentes tradicionales como los documentos oficiales producidos por administraciones y conservados en sus archivos. Para ello es necesaria la ampliación de las fuentes documentales a textos literarios, testimonios orales e imágenes -entre ellas, las cinematográficas- (Aprea 2012, 42).

Es en este tipo de trabajos de la memoria y reconstrucción de la historia, que “recordar el pasado es no solo una necesidad afectiva sino una responsabilidad cívica, en la cual asimilamos, en una aleación de complejo contenido ideológico, diversos elementos” (Moraña 2020, 170). Siguiendo lo planteado por Moraña, la producción cinematográfica documental ecuatoriana, bien podría decirse, que ha hecho uso de esos elementos diversos para configurar una especie de relato y rescate de aquellas otras voces, que a pesar de la obsolescencia instantánea y las sensaciones de evanescencia que el tiempo actual pudo tejer, no se perdieron, sino que esperaron su momento para re-existir y asumir su responsabilidad con el futuro desde la memoria y frente a la ficción.

La oposición ficción/documental se superpone con la dicotomía ficción/realidad. Es decir que, a partir de un modo de producción que prescinde de algunos elementos básicos de la dramaturgia (actores, escenarios, texto dramático previo), se presupone un registro de la realidad social circundante que reniega de meditaciones y convenciones como las de la ficción. En general no se cree que el simple registro de un acontecimiento construya una perspectiva documental. Precisamente, la distancia (temporal, espacial, cultural) construida por los documentalistas sería lo que permitiría acceder a la comprensión de la realidad circundante y esto intensifica el valor de la verdad de los documentales frente a la ficción (Aprea 2012, 57).

El cine documental estaría construyendo entonces, a partir de un montaje articulado desde la memoria, un registro de la realidad que devela un pasado abierto y resistente a la clausura y el olvido. Uno donde las voces de los vencidos y los archivos se encuentran latentes y son parte del presente mismo, todo ello en conjugación perfecta con imágenes fílmicas de los testigos-protagonistas grabados en el “acto actual de recordar, en el rostro de los cuales pasan los recuerdos como en la pantalla del cine, en los ojos de los cuales se discierne el horror que han visto” (Rancière 2010, 93).

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que una alegoría ficcional (Nichols 2013, 35).

Los archivos, las imágenes y las narraciones dotan al documental de autenticidad y validez, “las personas que aparecen en las imágenes tienen relación directa con la historia que se está representando, y por ello la validez de sus testimonios no se pone en duda” (Coronado Jaramillo 2018, 12). Ellos son la gente real que se presenta ante nosotros con sus historias y relatos.

A través de documentos archivados, se nos presentan piezas de tiempo para ser ensambladas, fragmentos de vida a ser puestos en orden, uno tras otro, en un intento de formular un relato que adquiere su coherencia a través de la habilidad de armar vínculos entre el principio y el fin. Un montaje de fragmentos crea de este modo una ilusión de totalidad y continuidad. De este modo, igual que con el proceso arquitectónico, el tiempo entretejido por el archivo es el producto de una composición. Este tiempo tiene una dimensión política que resulta de la alquimia del archivo: se supone que debe pertenecer a todos (Mbembé 2020, 3).

La producción documental, articula aquellos fragmentos no solo de archivo, sino también de vida, para colocarlos en un orden a través de un montaje que permite entretejer una composición histórica. Esta adquiere una dimensión política y termina por pertenecerle entonces a toda la sociedad. Es decir, es parte de la sociedad como una huella propia que no ha podido ser borrada. Huella que hoy es rescatada para descifrar algunos de los hechos políticos ocurridos en el ayer. “Los archivos nacen del deseo de volver a montar estas huellas más que de destruirlas. La función del archivo es frustrar la dispersión de estas huellas y la posibilidad, siempre presente, de que de ser descuidadas, podrían eventualmente adquirir una vida propia” (Mbembé 2020, 4).

Haciendo uso de diverso material de archivo y de varios testimonios, es que la memoria cobra vida en algunos filmes documentales y se vuelve una narrativa. Es entonces que se “reconstruye el pasado desde una perspectiva social, cultural y política, al tiempo que crea un nexo entre el pasado y el presente” (Berro Iribarne, Juanicó, y Puente 2010, 13). Ese nexo es una especie de asistencia dentro de la producción documental ecuatoriana, la misma nos permite superar, como sociedad, aquellos hechos y acontecimientos que representan un trauma, en ocasiones marcado por el olvido y el abuso político. La memoria al volverse narrativa, incita entonces, a una reflexión crítica sobre el pasado, activando un espacio de debate donde se vuelvan a repensar los sentidos que tiene aquel pasado en nuestra realidad contemporánea.

Los archivos y testimonios dentro del documental ecuatoriano, cumplen un rol fundamental, ya que su misma existencia “constituye una constante amenaza al Estado” (Mbembé 2020, 4). Amenaza que desde ciertos trabajos cinematográficos destruyen la

habilidad que tiene el mismo Estado al usar los archivos a su favor, es decir, al manejarlos como un arma “para consumir tiempo, esto es, abolir el archivo y anestesiar el pasado” (Mbembé 2020, 4), promoviendo y construyendo una nueva memoria sobre un acontecimiento o hecho específico del pasado, que parece haber quedado perdido y detenido en el tiempo.

El acto que crea el Estado es un acto de “cronofagia”. Es un acto radical porque consumir el pasado hace posible que esté libre de toda deuda. La violencia constitutiva del Estado descansa, al final, en la posibilidad, que nunca puede ser descartada, de rechazar el reconocimiento de una u otra deuda (o de saldarla). Esta violencia es definida en contraste con la misma esencia del archivo, ya que la negación del archivo es equivalente, stricto sensu, a la negación de la deuda (Mbembé 2020, 4).

Un documental histórico y de memoria provoca no solo a la sociedad sino también al Estado, reclama verdad desde una nueva reconstrucción de los acontecimientos. Anestesiar el pasado ya no es, por tanto, una opción viable. La memoria permite desmontar la maquinaria estatal puesta al servicio del olvido y reclamar políticas públicas que sean la base central del proceso de configuración de otra identidad cultural, política y social.

Del mismo modo en que Hacking (1995) plantea que la evolución de los estudios sobre la memoria -en el campo científico- responden a la necesidad de buscar explicaciones sobre nosotros mismos -una pregunta por las traducciones que ha recibido el concepto de “alma” en el pensamiento occidental-, las reflexiones sobre la memoria expuestas en las narrativas cinematográficas, al menos en el Ecuador, responden a la necesidad de ahondar en la pregunta por esta naturaleza contradictoria entre ‘la historia oficial’ y otras prácticas tales como la investigación documental, el periodismo de investigación, el análisis histórico-político y el análisis del testimonio (Vásquez 2018, 98).

La producción cinematográfica en Ecuador y alrededor del mundo provoca reflexiones sobre la memoria. Trabajar con ella ha posibilitado construir nuevas narraciones sobre el pasado, propiciar investigaciones y sobre todo provocar enfrentamientos con las versiones oficiales de algunos acontecimientos históricos. El mundo hoy acude a la memoria no solo para recordar, sino para exigir justicia, para reclamar sobre algo que está pendiente, que no se resolvió y que sobre todo no puede volver a ocurrir nunca más.

A manera de conclusión final y luego de todo lo expuesto en este capítulo, es posible comprender como la memoria a lo largo del tiempo ha permitido no solo repensar el pasado, sino que se asumió como una especie de hilo conductor de la propia historia de la humanidad. Comprender el pasado, resulta entonces a la vez, tener la capacidad para dimensionar la importancia que tiene esta en el presente. La memoria no solamente

representa al pasado, “también es un hecho presente porque la encontramos viva en las construcciones del ahora” (Rodríguez Jaramillo 2014, 19), desde ella es posible dar respuesta a la necesidad que tiene el ser humano de transmitir y de buscar conocimiento y verdad.

Desde lo individual, lo colectivo y lo histórico, está claro que la memoria provoca rupturas con la cultura del silencio y la invisibilización de algunos capítulos oscuros del pasado de nuestras sociedades. Parece evidente entonces que en Ecuador el interés y la difusión de la memoria surja ligada a la búsqueda de justicia y verdad. Ahora bien, es importante mencionar en este marco que la historia y la memoria pueden ser consideradas como dos instrumentos que se encuentran al servicio de la construcción del pasado. Pero ambas son diferentes y resulta indispensable entenderlo para entrever como ellas son los ejes clave que permiten dentro de la producción documental cinematográfica, que cada país construya un gran registro histórico audiovisual.

El cine documental nos invita a estudiar y repensar sobre unos nuevos relatos y otras visiones de la historia, a partir de lo que los sujetos narran acerca de ciertos acontecimientos ocurridos en el pasado. De este modo los filmes documentales, el pasado y la memoria edifican una íntima relación que se revela como una urgencia social en contextos como el latinoamericano, donde las dictaduras y las décadas de represión vividas detonaron el ejercicio urgente de repensar temas como la justicia, la memoria y la reparación.

En este sentido la producción documental dentro de la región, marca un estilo propio que se permite captar la realidad y la comparte con la sociedad dando paso a una suerte de involucramiento, apropiación y empatía con la historia que está presenciando. En el caso específico del Ecuador, el valor de las películas documentales que reflejan el pasado y su realidad social y política genera cada día mayor conciencia entre la población. Es así, que la producción y difusión de producciones documentales ha alcanzado nuevos niveles de aceptación e interés.

Con el pasar del tiempo la memoria ha intentado ser borrada y en determinados contextos políticos y sociales como el ecuatoriano, por ejemplo, se ha evitado nombrarla o hacerla parte de la construcción del presente. En ciertos episodios políticos se ha llegado incluso a construir discursos y memorias únicas e indiscutibles desde el discurso oficial. El uso del documental como herramienta y testimonio a la vez, configura, por tanto, un trabajo sobre la memoria que da vida a voces desaparecidas o silenciadas en el tiempo. La producción documental nacional organiza así, toda su artillería al enfoque de las



“realidades socioculturales invisibilizadas, a marcar los olvidos de la historia oficial, a visibilizar los vacíos existentes entre los grandes relatos de la nación” (León 2015, 112). Los archivos y testimonios que usa como fuente y materia prima cumplen un rol fundamental, ya que su misma existencia promueve una nueva memoria sobre hechos del pasado casi borrados o perdidos entre el paso de los años.

## 6. Metodología

Para conseguir responder a la pregunta central de investigación y al cumplimiento de los objetivos específicos propuestos en este trabajo y dada la naturaleza de la investigación en sí misma, se utilizaron metodologías de carácter cualitativo y cuantitativo.

“El análisis cualitativo, por lo común, se utiliza primero para descubrir y refinar preguntas de investigación. A veces, pero no necesariamente, se prueban hipótesis. Con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones” (Hernández, Fernández, y Baptista 2014, 13). A través de este tipo de análisis se configuró un espacio de estudio central en torno a la relación entre documental y memoria. A partir de ese macro campo, se edificaron también algunas reflexiones capaces de indagar y estudiar la construcción de relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, que dos documentales ecuatorianos -*AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego- proponen desde la memoria.

Reflexionar sobre ambos documentales como objetos de estudio propuestos para esta investigación, demandó entonces, un visionaje profundo y pormenorizado en varias sesiones de trabajo, lo cual implicó, en primera instancia, distinguir el motivo de su producción, además de identificar el material temático usado en ambos filmes, para a partir de ello construir una primera indagación empírica sobre los puntos de vista desde los cuales estos se configuran.

Adentrarse en este análisis sobre cine documental y memoria, y reflexionar de forma central sobre la construcción de relatos históricos, la relación que guarda el archivo y el testimonio dentro de dichos procesos y las construcciones de memoria que de todo ello resulta, requirió de un estudio que uso un método de investigación mixto. Técnicas con enfoque tanto cualitativo como cuantitativo, como ya se mencionó con anterioridad, fueron quienes facilitaron la obtención de la mayor cantidad de información contrastada sobre los casos de estudio.

La combinación de ambos métodos y enfoques permitió a lo largo del desarrollo de esta investigación, obtener datos numéricos propios y puntuales sobre las secuencias que componen los documentales y el uso y caracterización del material de archivo y testimonios que se hace dentro de las mismas. Para la obtención de esta primera información se desarrollaron y utilizaron dos matrices de recolección de datos descriptivos y también de recopilación de información específica sobre las secuencias identificadas en cada documental. De esta manera fue posible determinar su duración, la cantidad de veces que se hizo uso de una voz en off dentro de ellas, el número de testimonios y los personajes que aparecen en cada una, la cantidad de imágenes y material de archivo que se usó, identificando su tipo: archivos de prensa, sonoros, archivos de video, además, se pudo determinar cuáles responden al tipo de archivo de fuente oficial o gubernamental.

De igual manera y usando como técnica de investigación la entrevista en profundidad, se buscó indagar en los puntos de vista y criterios técnicos y expertos sobre la relación entre documental y memoria y el uso de testimonios y archivos dentro de la narración y la construcción de los relatos en las producciones documentales seleccionadas. Esto, a través, de una entrevista de largo aliento con cada uno de los directores de los dos documentales. Los entrevistados fueron: Isabel Dávalos Espinosa, directora del documental *AVC del sueño al caos* y Mauricio Samaniego, director del documental *AVC*. Este ejercicio permitió tener un primer acercamiento para comprender los puntos clave de la construcción subjetiva de las memorias en sus producciones y el uso de testimonios y material de archivo que surge como eje central dentro de ellas, además de una interpretación de los relatos históricos, construidos en ambos casos.

Por otro lado, se posibilitó una apertura para reflexionar desde propuestas, ideas y postulados de teóricos y académicos, sobre la interpretación de la información obtenida. De esta manera se impulsó la discusión teórica, ahondando en conceptos importantes que se relacionan de manera directa con la memoria, el cine documental y los relatos históricos. Gracias al análisis cualitativo se pudo evidenciar cual es el uso que se le da a los testimonios y a los archivos dentro de los documentales y como estos construyen un relato histórico determinado que responde a un tipo de cine documental particular, con características propias, búsquedas y sentidos específicos.

En este punto, es importante recalcar que el análisis dentro de este trabajo fue principalmente cualitativo, ya que para esta investigación este fue un instrumento que posibilitó la configuración de una manera más amplia de comprensión, que contextualiza,

relaciona y contrasta la investigación permitiendo obtener un enfoque central en torno a la relación entre documental y memoria.

Es decir, a partir de diferentes teorías existentes se analizó dentro de ambos documentales, en primer lugar, la construcción de los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo. En segundo lugar, el papel que tienen los recursos audiovisuales tales como los testimonios y el material de archivo, dentro de la construcción de dichos relatos históricos, y, en tercer lugar, cuál es la construcción de memoria que se encuentra presente dentro de ambas producciones documentales.

Cabe aclarar por último que en este marco y si bien existen múltiples formas de abordar el cine documental ecuatoriano hecho en las últimas décadas, para esta investigación en particular, se partió de un punto específico que es el análisis de los relatos históricos presentes dentro de estos dos filmes documentales.

Conociendo además que varios trabajos e investigaciones académicas sobre este cine alrededor del continente se han permitido ubicar en el centro de su interés a la memoria, esta fue precisamente una línea que se buscó seguir y trabajar, fomentando en todo momento un pensamiento crítico sobre el uso de la misma y especialmente sobre el uso de los recursos que ella propicia -archivos y testimonios- capaces de representar y construir desde su propia naturaleza una serie de ideas, verdades, imaginarios e identidades vivas sobre episodios y hechos del pasado reciente.

Tras lo expuesto dentro de la parte metodológica y asumiendo dicho proceso y conjunto de métodos y reflexiones como un desafío que incluye múltiples lecturas y enfoques complejos sobre el contenido audiovisual de los documentales y sumando a ello el abordaje de los conceptos de memoria, pasado, relatos históricos, lucha política, archivo y testimonio, en relación directa con todo lo que significa el cine documental y su producción en Latinoamérica y de manera específica en el Ecuador, examinados dentro y a lo largo de este primer capítulo, quedan entonces expuestos todos los puntos clave que aperturan el análisis de los casos de estudio.



## Capítulo segundo

### El relato histórico en el cine documental sobre Alfaro Vive Carajo

La lucha por el sentido del pasado se da en función de la lucha política presente y los proyectos de futuro.

Cuando se plantea de manera colectiva, como memoria histórica o como tradición, como proceso de conformación de la cultura y de búsqueda de las raíces de la identidad, el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política.

(Jelin 2001, 99)

La lucha política del movimiento Alfaro Vive Carajo, desarrollada en Ecuador en los años 80, es una pieza de la historia social y política nacional que durante mucho tiempo permaneció entre el olvido y el borramiento. Dicha pieza ha sido abordada por el cine documental ecuatoriano en dos trabajos documentales: *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos (2007) y *AVC* de Mauricio Samaniego (2014).

En este segundo capítulo propongo indagar las dimensiones que atraviesan la construcción de los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, precisamente en aquellos dos trabajos cinematográficos que forman parte de la escena documental, donde a partir del año 2000 en Ecuador, comenzó a florecer toda una cadena de relatos sobre el pasado reciente desde y a través de testimonios y archivos.

Para este propósito, en primer lugar, se realizará un breve análisis de la necesidad de revisión de este episodio particular del pasado político reciente, que existe en la actualidad, sumado a una contextualización histórica sobre los orígenes de Alfaro Vive Carajo en Ecuador, de tal forma que se facilite ubicar el sentido de su lucha política y las visiones e interpretaciones que de ella se han hecho a lo largo del tiempo y desde diferentes relatos y puntos de vista posicionados.

Seguido de esto se hará una presentación de los dos casos de estudio, tratando de exponer a grosso modo la historia y los diferentes episodios y hechos que se narran en ambos documentales, rescatando sobre todo las características particulares más importantes que componen cada filme y que los determinan como producciones de cine documental.

A continuación, se expondrán los resultados obtenidos dentro del trabajo de investigación y su respectivo análisis. De este modo se recogerá el producto del proceso

realizado para conseguir responder a la pregunta central de investigación de cómo se construyen desde la memoria, los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo en ambos documentales y al cumplimiento del primer objetivo específico que busca determinar cómo *AVC del sueño al caos* y *AVC*, construyen dichos relatos históricos a partir de recursos audiovisuales tales como testimonios y material de archivo.

Cabe mencionar en este punto que el análisis y los resultados que se presentan en este capítulo propician adicionalmente un estudio comparativo del uso de la memoria y de los recursos narrativos presentes en ambas películas documentales. Con lo cual además resulta posible indagar en como los puntos de vista y las diferentes perspectivas, permiten delinear narraciones y construir relatos históricos con ciertas similitudes y diferencias.

### **1. La necesidad de revisión del pasado y una memoria que se encuentra en disputa**

El sentido del pasado en la actualidad es un sentido vivo que se encuentra en constante cambio. Las distintas interpretaciones a las que este pasado se halla sujeto están marcadas por una intencionalidad e incluso una perspectiva hacia el futuro. Las interpretaciones del pasado son hoy un tema de controversias y discusiones sociales, todas ellas situadas dentro de escenarios de lucha y confrontación frente a nuevas y otras interpretaciones, e incluso frente a nuevos y otros sentidos, borramientos, mutismos y vacíos, aun cuando hayan transcurrido amplios períodos de tiempo desde los acontecimientos o hechos que se discuten.

Precisamente dentro de esos escenarios de lucha donde se producen discusiones y tensiones acerca del sentido de la memoria sobre lo ocurrido y de la memoria y el pasado en sí mismo, es que se encuadran las producciones documentales nacionales que decidieron abordar y reconstruir la historia y la lucha política del grupo subversivo Alfaro Vive Carajo que tuvo lugar en la década del 80 en Ecuador. El lugar que este tipo de producciones cinematográficas ocupa resulta fundamental para la configuración de nuevas memorias sociales y se transforma en una zona de debate constante dentro de una sociedad que es capaz de reflexionar sobre hechos del pasado político histórico que la mayor parte de las veces incluso llegaron a vivirse como procesos traumáticos y que hoy se reconstruyen desde otras visiones, interpretaciones y memorias.

En este marco existe la necesidad urgente de una revisión del pasado y en el caso de los AVC en el Ecuador, del significado que este grupo tuvo y tiene dentro de la memoria nacional. Diversos actores y agentes sociales serán en este punto quienes

activarán el pasado e intentarán como reconoce Jelin, “materializar los sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia” (Jelin 2002, 37).

La necesidad de revisar el pasado de los Alfaro Vive y materializar aquellos sentidos del ayer que en él se albergan, esta ratificada entonces en toda la producción de una serie de libros, entrevistas, documentales y productos periodísticos. Es precisamente desde estos vehículos de la memoria como los denomina Jelin, que comienza a conformarse esa construcción de la misma, la cual se disputan distintos actores, cada uno planteando una visión diferente sobre los Alfaro.

Por lo tanto, es más que importante dejar clara constancia que existen distintas visiones sobre los Alfaro, su historia y su lucha política. La misma que ha sido disputada a lo largo del tiempo, desde perspectivas intelectuales, académicas y políticas. Este hecho ha marcado toda una ola de reflexiones analíticas no solo sobre este episodio del pasado sino además sobre la significación que tienen en el presente la propia memoria y el olvido.

Ahora bien, tras las ideas expuestas en los párrafos anteriores resulta interesante entrever como las películas documentales que son casos de estudio y análisis en esta investigación – *AVC del sueño al caos* y *AVC*- forma parte de esta disputa de la memoria y se convierten en vehículos de la misma. Los cuales al ser activados por agentes sociales buscan afirmar la legitimidad de su verdad, de su pasado, de sus memorias y de su visión, estableciendo una narrativa y un relato específico que pueda ser aceptado.

“El cine es memoria y lo es de muchas maneras. El cine recuerda y su memoria se extiende desde las añoranzas y recuerdos de sus personajes de ficción hasta las indagaciones en el pasado histórico de sus películas documentales” (Cuevas Álvarez 2014, 189). Precisamente las indagaciones en aquel pasado histórico político del Ecuador, hacen que tanto *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos, como *AVC* el documental de Mauricio Samaniego, resulten un cine documental que es también memoria y que esta memoria a su vez tenga la capacidad de entrar en disputa no solo con las versiones oficiales de este episodio de la historia, sino que además lo haga con los sentidos que posee aquel pasado en función de la lucha política que se desarrolla en el presente por encontrar respuestas.

## **2. Un contexto histórico necesario: el surgimiento y la lucha política de Alfaro Vive Carajo (AVC)**

Partiendo de entender que toda la información que aquí se recoge responde a versiones, puntos de vista y relatos posicionados, se pretende construir un contexto histórico reposicionando aquellas lecturas que posibilitan comprender de manera más amplia y reflexiva como surge el grupo subversivo Alfaro Vive Carajo en Ecuador y cuáles han sido los relatos y narraciones tejidas alrededor de su lucha política desarrollada en los años 80.

Inevitablemente, las perspectivas políticas, intelectuales y académicas acerca de la memoria y el olvido están llenas de emociones. Sin embargo, el involucramiento emocional, la indignación o rechazo moral y el compromiso político no tienen por qué obstruir la capacidad de reflexión. Más bien, pueden constituirse en una fuente de energía para la reflexión analítica sobre la significación de la memoria, el silencio y el olvido, y para la emergencia de nuevas maneras de incorporar el pasado (Jelin 2001, 99).

Contextualizar el pasado histórico de los Alfaro en este punto permite, por tanto, generar una reflexión con capacidad analítica no solo sobre la memoria del grupo subversivo sino también sobre las interpretaciones y visiones comparadas y las exploraciones de los relatos históricos que se han producido sobre ellos con el paso del tiempo, siendo estas parte central de las luchas políticas y de los cambios de sentidos y búsquedas de una nueva época que necesita entender las razones y el porqué de la existencia de vacíos, olvidos y silencios en el pasado reciente que no han podido ser resueltos todavía.

Comencemos entonces por los inicios de los años ochenta, donde los integrantes de diversos grupos escindidos de las organizaciones y movimientos de izquierda en el Ecuador que optaron por una vía insurreccional comienzan a conformar un nuevo eje al cual se suman militantes diversos. Según relata Antonio Rodríguez Jaramillo, en su libro *Memoria de las espadas: Alfaro Vive Carajo, los argumentos de la historia*, en este periodo de tiempo comenzaba a dar sus primeros pasos el movimiento denominado Los Chapulos.

“Este grupo estaba conformado por disidentes del MIRC, liderados por Arturo Jarrín, entre sus integrantes se destacaron Alejandro Andino y Carmen Loaiza, quienes fueron asesinados por asalariados de los terratenientes en las montañas de Esmeraldas, donde se habían trasladado con el reto de insertarse en las comunidades campesinas, con el fin de construir conciencia y organización” (Rodríguez Jaramillo 2014, 35). Este colectivo inicial ya había desarrollado acciones de reconocimiento en algunas zonas del país y comenzaba una tarea de formación política y militar luego de haber viajado a



formarse en países como Colombia (Frente sur del M-19), Nicaragua (FSLN) o en El Salvador (FMLN).

... para 1980 se vivía en los sectores radicalizados de la juventud y de la izquierda, un ambiente de lucha que exigía que se concretara y canalizara esa fogosidad, generada por diversos hechos de carácter nacional e internacional. [...] El triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua el 19 de julio de 1979, trajo nuevamente a la discusión la viabilidad de un cambio mediante la lucha armada (Villamizar Herrera 1994, 111).

En este contexto y ya para 1982, militantes provenientes del MIR y Los Chapulos, toman la decisión de juntar fuerzas y construir una OPM única, desde la cual se comienza a ejecutar algunas primeras acciones de recuperación que terminarían representando los pasos iniciales que marcarán lo que en un par de años después será la base de la estructuración del movimiento insurgente Fuerzas Revolucionarias del Pueblo Eloy Alfaro (AVC).

Aunque el contexto de la Guerra Fría y el triunfo de la Revolución Cubana (1959) haya impulsado la lucha armada de algunos de los partidos comunistas de América Latina, gran parte de los movimientos armados de la región se rebeló con el fin de que las democracias nacionales sean efectivas, se construyan con toda la visión liberal burguesa, desechando la perspectiva de ser antesala de un proyecto socialista. Esta diferencia plantea mirar al fenómeno referido desde otra perspectiva, que permita visualizar las prácticas insurgentes como discursos de la modernidad. AVC fue parte de aquellos proyectos rebeldes que impugnaron a la democracia desde la lucha armada. La “democracia en armas”, que pregonoó, tiene como antecedente el triunfo de la Revolución Nicaragüense (Herrera 2005, 24).

Tras la organización y confluencia de varios núcleos revolucionarios desde 1979, una de las características centrales que asumen este tipo de movimientos en el país, radica en constituirse como grupos secretos y clandestinos. Sus actividades centrales en este período inicial vendrían marcadas por el entrenamiento físico y militar, la formación política y el trabajo con sectores campesinos.

Ubicamos el periodo de estructuración de AVC entre enero de 1982 y junio de 1984. En sus inicios varios núcleos revolucionarios provenientes de organizaciones de izquierda o experiencias armadas anteriores se relacionaron y unieron en acciones conjuntas tanto políticas como operativas, hasta que en febrero de 1983 se concretó la conformación de una sola organización político-militar: las Fuerzas Revolucionarias del Pueblo (FRP) “Alfaro Vive Carajo”, durante la Primera Conferencia Nacional desarrollada en la provincia de Esmeraldas (Rodríguez Jaramillo 2014, 37).

El Ecuador de 1982 estaba gobernado por Osvaldo Hurtado, quién asume la presidencia tras la muerte de Jaime Roldós Aguilera en mayo de 1981. Durante su gobierno, Hurtado hace frente a la crisis de la deuda externa que enfrenta el país y que se vive de manera amplia en casi toda América Latina. Ante ello emplea instrucciones

impartidas por el Fondo Monetario Internacional (FMI), las mismas que consisten entre otras cosas en devaluar gradualmente la moneda nacional, elevar los precios de los combustibles, congelar salarios y disminuir subsidios. Las políticas de turno golpean la economía interna y provocan un descontento general entre la sociedad que deriva en paralizaciones y movilizaciones masivas, ante lo cual el gobierno responde con mano dura y represión por parte de las fuerzas policiales e incluso militares del país.

Para 1983, según expone Rodríguez Jaramillo, todos los núcleos de la izquierda ecuatoriana comprometidos con la conformación de una organización político militar “confluyen en la I Conferencia Nacional, realizada del 12 al 14 de febrero de 1983, en la zona de Tonsupa, provincia de Esmeraldas, en la cual se decidió constituir las Fuerzas Revolucionarias del Pueblo Eloy Alfaro, bajo la consigna de Alfaro Vive Carajo” (Rodríguez Jaramillo 2014, 41). En este encuentro se aprueban documentos que más tarde serían parte de la estrategia, el programa y los estatutos de AVC, se constituyó un primer comando central y se generaron discusiones sobre la coyuntura político electoral que estaba próxima en el país.

Las paredes de ciudades como Quito, Guayaquil y Esmeraldas anuncian desde varios grafitis y pintadas: 1983 año del pueblo: Alfaro Vive Carajo. “El anuncio con bombos y platillos de la existencia del AVC implicó una dinámica diferente, caracterizada por la acción radical que interpela a la democracia y posiciona a nuevos actores. La oligarquía fue el enemigo y el discurso fue la propaganda armada” (Herrera 2005, 34).

En este punto, es posible entonces entrar a comprender el sentido de la lucha política que asume AVC desde sus inicios y las visiones e interpretaciones que de ella se han hecho a lo largo del tiempo. Al respecto Jimmy Herrera (2005), ex miembro de Alfaro Vive, señala:

La decisión de dar a conocer públicamente la existencia de un proyecto insurgente en el Ecuador significó un giro importante dentro de las OPM del país, básicamente en dos aspectos. El primero tiene que ver con la fractura que hace del discurso de la izquierda marxista, desde la misma izquierda, que modifica su retórica de lucha de clases y visibiliza su práctica de lucha armada [...] El segundo aspecto se relaciona con el efecto que produce la visualización de la insurgencia, la consumación de un chivo expiatorio diferente al de las construcciones xenofóbicas del mestizaje, e incide en la canalización de la emergencia indígena. Aunque en las décadas del 60 y 70 se realce el estigma de la barbarie hacia las guerrillas, será en los 80 que el estigma se plasme socialmente en contra de los subversivos, terroristas (Herrera 2005, 33–34).

Siguiendo lo planteado por Herrera, resulta interesante reconocer el hecho de que AVC, a pesar de que desde un inicio genera una ruptura con el sentido ortodoxo de la

izquierda marxista y desde allí propone dinámicas propias con respecto a la lucha revolucionaria, no logra desmarcarse de forma contundente del sentido que los gobiernos de la época le imponen. Así, la presencia de AVC en la escena política nacional “no hace sino confirmar la existencia de aquel fantasma maligno, que se opone al progreso y bienestar, potenciando las prácticas y retóricas de la lucha contra la subversión y el terrorismo” (Herrera 2005, 43). Este hecho puntual tras el apareamiento público y oficial de la agrupación subversiva remarca entre la población -promovido principalmente por el discurso oficial del gobierno nacional- un nuevo momento donde se realiza el estigma de la barbarie guerrillera, es decir, se ubica al movimiento como terrorista.

Para 1984, gigantescas caravanas convertidas en fuerza y guardia de choque, serían quienes escoltarán de manera permanente las giras políticas del binomio León Febres Cordero-Blasco Peñaherrera, quienes se habían convertido en los candidatos del Frente de Reconstrucción Nacional, el mismo que representaba la coalición de las fuerzas de la derecha ecuatoriana.

Como actos premonitorios de lo que sería su gobierno, el FRN organizó, en todo el país, concentraciones que siempre culminaron con heridos o muertos. Así sucedió en Tulcán, Guayaquil, Cuenca y Riobamba. Todo esto acompañado de una agresividad verbal con un permanente irrespeto a sus contrincantes. La millonaria campaña electoral de la derecha, orientada y dirigida por extranjeros, estaba destinada a salvar al país de “las garras del comunismo” (Villamizar Herrera 1994, 142).

En medio de toda una caravana de violencia el 10 de agosto de 1984, León Febres Cordero Rivadeneira, asumió la presidencia del Ecuador. “El sector más recalcitrante de la oligarquía ecuatoriana, el grupo económico más caracterizado por sus estrechos vínculos con el gran capital imperialista, llegaba a presidir los destinos de la nación” (Villamizar Herrera 1994, 146). Como bien lo señala Villamizar, la derecha tomaba las riendas del país y con ello el modelo socialcristiano comenzaría a ejecutar sus políticas y proyectos con características particulares, que, para la sociedad ecuatoriana de aquel entonces, significarían fuertes golpes tanto a nivel económico, político y social.

En política nacional: permanente violación de la carta fundamental, la Constitución. Implementación de un régimen autoritario, destinado a la total concentración del poder y a la eliminación de la oposición vía acallamiento o represión. En política Internacional: Aislamiento del Ecuador del contexto internacional. Total sumisión a los dictámenes del gobierno de los Estados Unidos; “hermanamiento” con el régimen de Reagan. En lo económico: Agresivo endeudamiento externo que de USD 7 millones pasó a USD 10.500 millones en el transcurso de cuatro años de gobierno. En lo social: absoluto menosprecio por la vida de los ecuatorianos que vieron conculcados sus más mínimos derechos. (Villamizar Herrera 1994, 147).

El contexto político y social que se dibujada desde el proyecto político de Febres Cordero, proponía todo un paquete de medidas económicas y sociales que se configuraban bajo la lógica de implantación de una propuesta neoliberal y de claro contenido ideológico enraizado en su postura anticomunista y antiterrorista, la misma que estaba en todo momento guiada por los Estados Unidos. Santiago Aguilar (2016), en su libro *Arturo Jarrín: La encrucijada de un hombre sereno*, señala que ha tan solo días de su posesión, el líder socialcristiano “presentaba a un equipo de gobierno entre los que estaban hombres bestiales como Joffre Torbay, Luis Robles Plaza o Gustavo Lemus. El mandatario hizo entonces una declaración que asusta por lo que después acontecería: No habrá sacrificio capaz de detenernos. Hasta entonces nadie imaginaba que ese sacrificio no sería de él ni de su gabinete sino el de cientos de jóvenes en todo el país” (Aguilar Morán 2016, 166).

Febres Cordero y el socialcristianismo profundizó no solo en un modelo político y económico de corte neoliberal, sino que además “copó todas las funciones del Estado, cuando alguna de ellas se ubicó en una posición disfuncional, llegó a utilizar la fuerza, como en el caso de agresiones al Congreso Nacional y al Tribunal de Garantías Constitucionales, como medida de presión en el intento de ponerlas bajo su esfera de control” (Rodríguez Jaramillo 2014, 51). La naturaleza de este gobierno claramente delineaba como uno de sus ejes centrales el uso de la violencia y la fuerza, con ello el sostén principal de su proyecto en lo político y lo social, radicaba en poco a poco generar un marco de terror de estado con leyes y autoridad a su servicio. Rodríguez Jaramillo, al respecto precisa:

En lo social, se orientó a “perseguir y desestructurar los movimientos populares que en ese entonces tenían como principal referente la clase obrera. Sus acciones estuvieron claramente orientadas a romper la organización popular, sea por medios legales (disolución de sindicatos) o por la vía de la fuerza, reprimiendo las manifestaciones populares con tal vehemencia que llegó a impedir que cualquier concentración de las organizaciones sociales por lo menos se iniciara [...] En este período estructuró e implementó una política de terrorismo de Estado orientada a desarticular a la oposición tanto desde la insurgencia liderada por AVC y luego las MPL, así como la de los sectores populares, bajo un discurso de la lucha contra la delincuencia y el terrorismo (Rodríguez Jaramillo 2014, 51–52).

El miedo y la violencia eran parte del escenario político nacional. La desarticulación de los movimientos sociales o sus manifestaciones era cada vez más evidente y en medio de todo ese marco de agitación social el gobierno nacional no tardó en dar paso a la creación de grupos élites de la policía y el ejército. Estos comenzaban a prepararse para erradicar completamente al enemigo interno, la subversión y el

terrorismo. El agente de la policía y del grupo élite SIC-10, Hugo España (1996), en su libro *El Testigo*, señala haber sido parte de varios “cursos de inteligencia de investigación” en aquella época. Desde su experiencia y su relato personal, el autor narra y recoge en su libro:

Tres oficiales de la Policía ecuatoriana, conjuntamente con varios instructores norteamericanos e israelitas se presentaron en el salón donde dieron las primeras charlas, en las que indicaron directamente que la preparación de aquellos cursos iba a tener un objetivo: destruir totalmente la subversión, que se había extendido como un cáncer a todo el país [...] Me daría cuenta, años después, que en estos cursos de entrenamiento transformaron al personal en máquinas para el exterminio de gente, por la crudeza de los entrenamientos y por las lecciones teóricas, a través de videos por ejemplo, en donde se nos enseñaba como acabar con un individuo, con lo que esté al alcance, sin dejar huella alguna (España 1996, 53–54).

Será precisamente bajo esta lógica gubernamental y bajo este contexto de políticas y objetivos de aniquilamiento total de la subversión que bien reconoce España, que la historia de AVC también tomaría forma. Los contextos claros de violencia son el telón perfecto que usará el gobierno para ir tejiendo entonces los relatos oficiales sobre los Alfaro. En este marco, por tanto, existirían dos espacios con lecturas propias, desde donde y a lo largo del tiempo la historia del grupo guerrillero tendrá lugar. Por un lado, desde toda la estructura de un discurso oficial con narraciones construidas desde el poder y por el otro con las narraciones de los vencidos que buscan reivindicar un sentido político y social de la lucha que emprendieron sin caer en el discurso heroico y romántico que sobredimensiona e idealiza su proceso real.

La historiografía sobre lo sucedido a partir de la insurgencia del AVC en el Ecuador olvida lo que se puso al descubierto sobre la política perversa del Estado. Desde los primeros detenidos del AVC se testimonió una institucionalidad de abusos que ya funcionaba desde *antes* de la aparición del movimiento insurgente, que se robusteció *durante* el periodo que el AVC funcionó y se mantuvo *después* de que el movimiento concertara la entrega de armas. Los estilos de dicha institución cambiaron según el gobierno, pero no su fundamento: el maltrato y la arbitrariedad (Herrera 2005, 47).

En el tiempo en el que AVC tuvo una presencia más activa mediante una especie de pacto de silencio, se instauró en Ecuador una dinámica de amnesia obligatoria, que estuvo direccionada a generar omisiones selectivas de los hechos que en aquellos años ocurrían en todo el país. La agrupación guerrillera conformada casi en su totalidad por jóvenes de entre 16 y 30 años comienza a ser visibilizada como un peligro potencial para la sociedad y el orden establecido que imperaba en el Ecuador de la década del ochenta.

Desde el poder oligárquico, con León Febres Cordero como ejecutor de esta política, se instauró el terrorismo de estado y se implementó toda una estrategia contrainsurgente que incluyó detenciones arbitrarias, seguimiento e infiltración, tortura, asesinato selectivo y desaparición de militantes, persecución a dirigentes sociales y generación de un ambiente de terror generalizado entre la población, lo que finalmente derivó, para 1987, en el casi aniquilamiento de la organización (Rodríguez Jaramillo 2014, 18).

Siguiendo lo señalado por Rodríguez Jaramillo, resulta importante precisar que la Comisión de la Verdad de Ecuador, creada en el año 2007, tras un largo tiempo de investigación logró recopilar información importante que bien puede contextualizar mejor este momento de la historia política nacional. Al respecto en su informe final se señala:

Entre 1984 y 2008 la Comisión de la Verdad registró 118 casos, varios de ellos colectivos, con un total de 456 víctimas en seis tipos de violaciones de los derechos humanos en los que concentró su trabajo: 269 víctimas de privación ilegal de la libertad, 365 de tortura; 86 de violencia sexual; 17 de desaparición forzada; 68 de ejecución extrajudicial y 26 de atentado contra la vida. En vista de que contra una misma persona se cometieron distintas violaciones de los derechos humanos, la cifra total de perpetraciones en el período asciende a 831 violaciones de los derechos humanos. Su mayor concentración se produjo en el gobierno de León Febres Cordero en el cual se agrupa el 68% de las víctimas, es decir, 311 personas (Comisión de la Verdad 2010, 433).

De igual manera y como bien lo reconoce Jimmy Herrera, con el paso de los años mucho de lo que realmente ocurrió en este período de tiempo sufrió una suerte de reducción o minimización que de a poco se fue volviendo discurso normado y en lo posterior olvido, primero obligatorio y luego casi voluntario por gran parte de la sociedad.

Lo sucedido en el Ecuador con el AVC se minimiza porque se trató de un movimiento pequeño, que tuvo una presencia efímera en la política; a los 8 años de su aparición pública (1983) negoció la entrega de armas, y en el intento de configurarse como partido político se desarticuló (1991). Durante su presencia se denunciaron 563 casos de tortura, de los cuales 29 murieron por el maltrato, sumándose a los 44 asesinados y 36 desaparecidos consecuencia de la represión institucional. Incluso Juan Terán, el único autor que publicó un estudio sobre el AVC, trató al movimiento como una guerrilla *sui generis*, caricaturizándolo por la falta de claridad en su ideología y prácticas (Herrera 2005, 44).

Mucha de la represión ejercida bajo el argumento de la lucha contra el terrorismo y el exterminio del enemigo interno, justificó en el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988), una ola de represión generalizada y políticas estatales de violencia y terror. En este marco, para muchos es imposible olvidar que la historia y los relatos sobre los Alfaro y su lucha en la década de los 80, también fue tejida sobre la realidad de varios acontecimientos que sucedieron al unísono en la época. Por ejemplo sobre el contexto de la creación de grupos élites y fuerzas policiales especializadas en el combate contra la

guerrilla, o la enseñanza en todos aquellos cursos de inteligencia e investigación donde los israelitas, como Ran Gazit, cuya crueldad llegó a niveles insospechados, tanto así, “que para las clases prácticas utilizaban de conejillos de indias a seres humanos que habían sido detenidos, sean miembros de AVC o delincuentes a los que se utilizaba para este entrenamiento en Pusuquí” (España 1996, 56), adiestraron a miembros de la policía nacional para que más tarde que temprano ejecutarán a la perfección lo aprendido.

Lo cierto es que la isla de paz que pretendía ser el Ecuador de los ochenta, se convirtió en el escenario propicio donde la memoria histórica pudo ser manipulada, desde una relativización y una tergiversación de los hechos ocurridos en ese periodo de tiempo, desde un olvido selectivo e incluso desde una negación sobre la verdad. Resulta entonces, más que pertinente y necesario en este marco histórico, recuperar aquellos segmentos de la historia política nacional que corresponden a la lucha de las organizaciones insurgentes de aquellos años en el país, su pasado y su memoria también sometida a la violencia del engaño, la indiferencia y el olvido.

### **3. Presentación de casos de estudio: la lucha política de Alfaro Vive Carajo desde dos películas documentales**

Dentro de la producción nacional ecuatoriana varios han sido los trabajos audiovisuales que existen sobre Alfaro Vive Carajo. Sin embargo, no todos ellos han abordado de forma amplia la historia específica del grupo subversivo en sí misma, es decir, desde sus inicios hasta su desintegración y mucho menos aún su lucha política y los hechos que con ella se suscitaron en los años 80 en Ecuador.

Producciones documentales tales como *Ecuador: El infiernillo – Documental ecuatoriano- Alfaro Vive Carajo* (2012) y *Fausto Basantes* (2005) de Carlos Naranjo, son un ejemplo de trabajos que, si bien se relacionan directamente con AVC, en su conjunto no representan un trabajo cuyo eje central sea la historia del grupo y su lucha política como tal.

*Ecuador: Archivos de la Comisión de la Verdad* (2014), es otro ejemplo de una producción audiovisual enmarcada en el contexto del surgimiento y vigencia del movimiento subversivo, sin embargo, centrada de manera específica en abordar la violación a los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad cometidos en el período comprendido entre 1984 y 1988.

En cuanto a los últimos trabajos cinematográficos que en el país se han generado con algún tipo de relación directa con AVC y su pasado reciente, destacan sobre todo la película de ficción *Panamá* (2020) de Javier Izquierdo en la cual se exponen coyunturas políticas del Ecuador de los años 80 y una aproximación a la vida de Juan Carlos Acosta uno de los miembros principales de AVC. De igual manera el documental *Brutal como el rasgar de un fósforo* (2021) de Elizabeth Ledesma y Mayra Caiza, que recoge el caso de la desaparición del escritor ecuatoriano Gustavo Garzón, vinculado a la militancia armada que continuaba activa a finales de los 80.

Tras exponer el conjunto de estos trabajos audiovisuales y a grosso modo dejar constancia de los abordajes que sobre AVC se hacen dentro de cada uno de ellos, resulta posible plantear las razones de por qué se seleccionaron como casos de estudio, dentro de esta investigación, a los documentales *AVC del sueño al caos* (2007) de Isabel Dávalos y *AVC* (2014) de Mauricio Samaniego.

Por un lado, se debe destacar que ambos son largometrajes – películas con una duración superior a una hora- lo que permite contar con material suficiente para generar un análisis con reflexiones más profundas y analíticas respecto de los intereses en sí de la propuesta de investigación. Además, ambos son producciones documentales y esto marca un interés personal por indagar sobre las propuestas de este tipo de cine que en el país ha cobrado una fuerza y efervescencia relevante en las últimas dos décadas. Sumado a ello son producciones caracterizadas por un fuerte uso de testimonios y archivos, que, como fuentes auténticas del pasado, les permite centrar todo su abordaje exclusivamente en la historia de Alfaro Vive, su contexto histórico y los momentos más destacados y trascendentales de este movimiento subversivo y su lucha política emprendida en el país. Esto permite repensar el valor del archivo y el poder testimonial en la construcción de relatos y memorias individuales y colectivas dentro de la sociedad ecuatoriana, con lo cual entramos al abordaje de un tema público que en la actualidad busca ocupar lugares centrales de debate y discusión.

Por otro lado, resulta clave identificar que ninguno de estos dos casos de estudio busca detenerse en un punto específico de lo ocurrido, o en un solo personaje y su historia personal o la historia de algún operativo específico como tal, sino que, por el contrario, desde una visión amplia y de conjunto, partiendo de varios episodios de una misma historia real, buscan reconstruir una nueva versión sobre los Alfaro. Cada una de las propuestas desde un punto de vista específico y particular, lo que permite analizar por último son un conjunto de nuevas lecturas que surgen para repensar y debatir todas



aquellas que ya se han posicionado a lo largo del tiempo y con el paso de los años sobre los Alfaro Vive Carajo.

### **AVC del sueño al caos**

*AVC del sueño al caos*, es un documental ecuatoriano dirigido por Isabel Dávalos Espinosa (ver Anexo 1) y estrenado en mayo de 2007. El filme de 94 minutos narra desde una investigación y desde la vivencia personal de su directora, por fuera de la organización, la historia de la guerrilla ecuatoriana Alfaro Vive Carajo y su actividad durante los años 80 y principios de los 90 en Ecuador.

Esta película aborda los inicios del grupo armado que data de 1983, pasando por su perspectiva política, el uso de las armas, varios de los operativos subversivos -en especial el renombrado secuestro y muerte del banquero Nahím Isaías Barquet- y la caída y aniquilamiento del movimiento junto con la represión y violaciones a los derechos humanos cometidos por parte del gobierno de la época al mando de León Febres Cordero. El documental muestra en su conjunto varios de los hechos y acontecimientos protagonizados por Alfaro Vive en de la década de los ochenta en el Ecuador, con el apoyo de testimonios y entrevistas a los sobrevivientes de una historia que hasta ese momento no había sido jamás contada con tanta amplitud.

La idea del documental, sale de una manera, digamos un poco orgánica, porque nosotros habíamos trabajado en Ratas, ratones, rateros, y al decir nosotros me refiero a Cabeza Hueca producciones, a la productora que hizo Ratas, ratones, rateros. Yo era la productora, Sebastián Cordero era el director y Mauricio Samaniego había trabajado con nosotros en la producción como primer asistente de dirección de la película y claro en esos rodajes que son largos, largas horas, madrugadas, mucho tiempo para conversar, nos pusimos a conversar con Mauricio y él nos comenzó a contar una historia fascinante que era de su propia experiencia, que había tenido cuando paso por los AVC (Dávalos 2021).

El filme es una producción ecuatoriana a cargo de Cabeza Hueca Producciones. Según Dávalos, su documental fue una película muy pequeña, “la hicimos muy poca gente” (Dávalos 2021) y surgió como idea inicialmente de un guión de ficción escrito por Mauricio Samaniego, que para aquel entonces se titulaba *La Maldita Primavera*.

Esta no es una película de investigación académica, esta es una película desde el punto de vista de un director, de un autor [...] Yo no estoy haciendo una película del AVC desde adentro del AVC, es decir, yo no tengo ningún tipo de responsabilidad, ni soy del partido político de Alfaro Vive, ni tengo un discurso político, ni tengo tampoco una ideología que necesariamente está de acuerdo con la ideología del AVC. A diferencia de la película de Mauricio, que él sí lo hace bastante desde adentro, con una cierta responsabilidad digamos

con el movimiento y tratando de cumplir me imagino yo, con algunas de las cosas que el movimiento requería. Yo no estaba pensando en eso (Dávalos 2021).

Como lo afirma su propia directora, *AVC del sueño al caos*, es una película de autor, con un punto de vista que trabaja fuera y con ningún tipo de vínculo ni responsabilidad con la organización guerrillera. Para precisar sobre la motivación real que la lleva a realizar un documental sobre este movimiento, señala:

Mi motivación de hacer el documental no nace específicamente cuando el Mauricio Samaniego me comienza a contar la historia del AVC. Mi motivación sale cuando yo tenía 6 o 7 años y los Alfaro se comienzan a formar y en mi familia y en mis alrededores se comienza a hablar del AVC como el cuco. Teníamos familia, parientes, primos, gente conocida de movimientos de izquierda y sus familias comienzan a entrar en pánico real. De repente el pelo largo se volvió peligroso, andar caminando con pelo largo y mochila se volvió peligroso, tengo varias entrevistas que no salieron en el documental de personas que les confunden con Alfaro y les sacan la madre. Mi motivación era esa, preguntarme qué estaba pasando. Yo me acuerdo de chiquita estar oyendo todas estas cosas, entonces más sale de una motivación personal (Dávalos 2021).

El filme de Dávalos, en su intento por reconstruir un episodio del pasado reciente, parte de un sujeto histórico particular – el movimiento subversivo AVC- y desde un contexto específico – la situación histórica y social de la época de los años 80 en Ecuador- busca entonces acercarse a los orígenes de esta agrupación a partir de sus propios y particulares recuerdos de infancia y los comentarios que su propia directora es capaz de rememorar de sus propios familiares en aquel tiempo pasado.

Este largometraje documental se orienta a la reconstrucción de un otro (los Alfaro Vive), desde la exposición de un amplio archivo histórico de imágenes del pasado que no fueron elaboradas por la propia directora del filme, sino que dentro de la película se usan para transformar su sentido original y renovarlo, creando un nuevo relato a través del montaje y la voz en off con la que Dávalos construye toda su narrativa cargada de una intensidad emocional. Visualmente estas imágenes logran generar la percepción en el espectador de la presencia de un conflicto central que atraviesa la historia (el caos), esta construcción visual juega con una cámara antigua y exterior que combina alternadamente, fragmentos de video caseros de la propia Isabel Dávalos, con hechos del pasado y testimonios cargados de voces que entran en diálogo con los propios recuerdos personales que a cineasta guarda sobre aquella época y que reconoce desde una distancia marcada.

Así, la puesta en escena de la película se concentra en el empleo de imágenes de archivo que se superponen a los testimonios para brindar veracidad sobre lo que se está diciendo. Para Dávalos (2021), acompañar lo que está diciendo una persona con un

archivo, dota a la narración de legitimidad y le otorga a la historia y a la persona mayor relevancia, algo que no se logra únicamente colocando una etiqueta que diga AVC, bajo su nombre. El uso de este abundante material de archivo, se conjuga en perfecta sintonía con tomas filmadas caseramente y recuerdos familiares que están todo el tiempo acompañadas por la voz en primera persona de la directora. De este modo la película de Dávalos se aproxima a un relato construido desde fuera y guiado por un gran texto propio e íntimo.

El filme configura, por tanto, un nuevo relato capaz de articular una historia personal con una historia política que gira alrededor del grupo subversivo. Todo desde una versión diferente de lo que la sociedad conoce sobre este episodio del pasado nacional. Con una estructura lineal, *AVC del sueño al caos*, plantea un encuentro constante entre pasado y presente, sus protagonistas bordean la línea entre el ayer y el hoy atravesada por su propio devenir humano. La misma directora del documental lo plantea así:

Yo empiezo a hacer la película cuando tengo un poco menos de 30 años, la situación política del país en ese momento era otra. No habían pasado ni 12 años desde la entrega de armas de AVC en el gobierno de Borja, era un movimiento que no existía, no era partido político el AVC, era un movimiento que se había dispersado el momento en que se entregó las armas. El momento en que se entrega las armas digamos que los Alfaro se dividen en dos grupos sino tres, pero se divide y se dispersan. Los que vienen originalmente de una organización con el M-19, están por un lado más fuertes, más involucrados con la política actual de ese momento, los otros se fueron a ser profesores, a trabajar en la academia de alguna manera, o trabajar en fundaciones, o en lo que podían hacer dentro de sus habilidades (Dávalos 2021).

En su documental Dávalos presenta un constante cruce entre el ayer y el hoy. El pasado y el presente juegan en un tejido compuesto por escenas donde se recogen testimonios en tiempo actual que remiten a recuerdos traumáticos y anécdotas joviales de las experiencias vividas varios años antes. Esto se suma a diferentes momentos donde el material audiovisual de archivo (audios, fotografías, imágenes de prensa y fragmentos de video) posicionan al relato en un pasado que se quedó con muchas interrogantes sin responder y lo trasladan a la contemporaneidad donde todavía sigue siendo parte del olvido. Este ejercicio fílmico le permite al espectador evidenciar que la memoria es una construcción constante, colmada de debates, visiones y recuerdos que fluctúan entre aquello que pasó y el sentido que lo ocurrido tiene en el presente.

### **AVC el documental**

*AVC (Alfaro Vive Carajo)*, dirigido por Mauricio Samaniego, es un documental de 120 minutos, estrenado en Ecuador en marzo de 2016 (ver Anexo 2). El filme que lleva el nombre del movimiento subversivo aborda episodios y experiencias humanas cargadas de emotividad, proponiendo así, una narración con una versión directa de los sobrevivientes del movimiento armado que actuó en Ecuador en los años 80.

La película documental recopila las historias personales de sus protagonistas, incluyendo la voz militante de su propio director. Con un uso de material de archivo que data de hace más de tres décadas y un trabajo investigativo que consiguió rastrear a varios miembros del movimiento que habían desaparecido de la escena pública, logra enriquecer la historia detrás de los discursos oficiales que surgieron alrededor del movimiento.

Durante el gobierno de Febres Cordero, aparte de ganarnos la batalla militar nos ganaron la batalla mediática y se logró llevar a la población a una sensación de terror frente a una propuesta política popular en acción, en marcha, en acción en las armas. Yo lo tomo como un deber para la historia, para develar lo que fue ocultado, lo que fue tergiversado, lo que fueron las calumnias que se nos endilgaron. Yo me considero totalmente responsable con la historia y de la historia que cuento, pero como cualquier cineasta mi objetividad no es necesariamente la objetividad del resto, pero si he sido responsable y soy y me siento responsable de todo lo contado y ese testimonio histórico sigue teniendo enorme valor para investigaciones como la tuya y está ahí como un testimonio histórico sobre lo que realmente sucedió y porqué sucedió (Samaniego 2021).

La cinta es una producción ecuatoriana a cargo de Chulla Lata Films. Ha recibido una serie de premios y reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional. Entre los más destacados se encuentran el premio Documental Memoria del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Iguana Dorada al Mejor Documental, premio a Mejor Ópera Prima Latinoamericana y Caribeña en el VIII Festival FilMar, premio al Mejor Largometraje Documental por unanimidad en el Festival Internacional de Cine Ventana Andina y la mención Honrosa Competencia Internacional Largometraje Documental en el 27 Festival Internacional de Cine de Viña del Mar.

Dentro de esa historia tenías que escoger, no podías poner todas las historias de cada uno, de cada operativo. Se quedaron decenas de historias de operativos y de historias personales por fuera. Tenías que escoger como las más representativas, de hecho, mi historia no está, porque había que tener cabeza fría para decir que es lo más significativo, que historia de estas carga más contenido. Yo no solo buscaba contenido político, sino contenido humano, profundo, emotivo. Mi película, me reclamaron alguna vez, no desarrolla la propuesta política de Alfaro Vive. La desarrolla elementalmente, pero a mí lo que me interesaba era contar una historia coral, de un grupo de gente normal, ni víctimas ni héroes, que enfrenta situaciones extremas por un compromiso social (Samaniego 2021).

Uno de los objetivos centrales de este documental radica sobre todo en un intento por mostrar la historia oculta y tergiversada, ir un paso más allá de los discursos doctrinarios sobre un episodio del pasado político reciente donde su propio director y demás miembros de AVC fueron los principales protagonistas. Para la conquista de dicho objetivo, el filme reúne toda una serie de relatos contemporáneos que llegan con mayor potencia a las nuevas generaciones y se posicionan de mejor manera en el presente.

En el proceso de rodaje nos topamos con varias cosas, había muchas historias muy cinematográficas, había excelentes historias. Pero de alguna manera había que plantearse una estructura y organizarla para poner las historias y los testimonios que calcen en esa estructura. Una estructura que en este caso era cronológica, es decir: antecedentes, qué pasaba con el país, por qué aparece Alfaro Vive dentro de lo que pasaba con el país y con la izquierda inactiva y poco eficaz. La aparición, el rápido impacto que tuvo en el pueblo ecuatoriano, el rápido crecimiento y la respuesta desproporcionada, cruel, violadora de derechos humanos del estado y la respuesta en su batalla a través de los medios con la campaña de desprestigio y de creación de una idea de terror alrededor de un movimiento político propositivo (Samaniego 2021).

Así, el filme de Samaniego plantea una dinámica particular entre subjetividad y objetividad, archivo y testimonio, pasado y memoria, dentro de la que se construye a partir de la experiencia de los sobrevivientes, una nueva visión de la historia que le otorga al ayer una nueva fuerza insólita. La estructura cronológica que usa el cineasta quiteño para construir su producción documental apoyada principalmente en testimonios, le permite generar un tipo de narración donde el proceso de recordación y el lugar de enunciación desde donde se reconstruye el pasado y la identidad se vuelve un punto clave.

La potencia subjetiva de AVC el documental, se permite redefinir la historia del grupo subversivo y sus militantes desde el afecto y los picos de ternura, de drama, de tragedia y de comedia. El filme está realizado en gran parte, a través del montaje de trozos de historias personales que se entrecruzan con un amplio cargamento de material de archivo que sirve para poner en escena documentos, audios, fotografías, material de prensa, televisión y video al cual se le otorga un tratamiento especial para que se vea más de época, permitiendo que se resalte la agilidad visual del relato. Al respecto el propio Samaniego precisa:

Logramos en la edición una combinación casi ideal de las historias que están contando los protagonistas con los archivos. Por ejemplo: como se intercala el relato del compañero protagonista del robo de las espadas de Alfaro con las noticias, eso ocurre en varios casos y momentos del documental. Eso aparte de confirmar verosimilitud en lo que estas contando, le da una agilidad conceptual al relato, vas y vienes en los tiempos. Hicimos un tratamiento específico para que lo que era archivo de televisión se vea más como tal. Cuidamos mucho los rodajes de los testimonios y a los archivos de prensa. Para no perder

la agilidad visual del relato, les dimos movimientos sutiles con contenido para resaltar ciertos elementos importantes de ese tipo de archivo (Samaniego 2021).

Este documental hace uso de una modalidad expositiva, reflexiva y crítica, que como bien recalca Samaniego va y viene en los tiempos, recorre el pasado y el presente desde una propuesta visual y estética que propone una nueva relectura de la historia, pero especialmente de sus silencios, tergiversaciones y olvidos. El complejo entrecruce entre la indagación investigativa y la exposición de archivos es clave aquí para dar vida a una “opción para reflexionar acerca de otra percepción de una historia bien vendida como terrorífica” (Samaniego 2021).

La ópera prima de Samaniego, logra producir un nuevo conjunto de debates directamente relacionados con la defensa de los derechos humanos y el rescate de la memoria dentro del ámbito de la política nacional. Desde todo un material de archivo registrado años atrás, el filme fluye permitiendo la reconstrucción de un episodio y periodo histórico todavía poco conocido en su totalidad. La puesta en escena de esta reconstrucción plantea la elaboración de un nosotros, uno que “sostiene una identidad colectiva que asocia a los realizadores –que muchas veces se presentan como un colectivo– con el público y definen el lugar de la otredad para un adversario que puede ser presentado de múltiples maneras” (Aprea 2015a, 39–40).

Varias de las imágenes recogidas dentro de la película actúan como pruebas documentales y se encajan de forma perfecta con las entrevistas de largo aliento y los subtemas que forma parte de una estructura general, donde resalta una ilación lógica y un ritmo dramático atractivo para el público, un ritmo a partir del cual se mantiene una tensión que se enfoca siempre en llegar al clímax.

Hay una previa investigación, mucho diálogo y generalmente cada entrevista del documental duraba alrededor de medio día. Había una conexión tal en la que te contaban la plena, no solo de los hechos, sino la plena desde la humanidad del entrevistado. Es tomarse el tiempo para hacer una especie de regresión al momento, para revivirlo. Realmente las entrevistas sobre la tortura o los asesinatos fueron muy duras. Me vi obligado a llevarlos hacia lo profundo y eso para ellos fue un sufrimiento. De hecho, agradezco mucho la valentía de los compañeros para ubicarse en ese momento integra y valientemente, eso a mí me desgastó mucho, nunca he llorado tan seguido y tanto tiempo. Eso es una clave de mi documental (Samaniego 2021).

El documental de Samaniego construye un relato y una propuesta poética del testimonio. Su trabajo en conjunto con los archivos presentados busca escarbar en los sedimentos del pasado y su materialidad, recuperando los trozos de historia que en su momento nadie se atrevió a narrar, pero que hoy reorganizados y puestos dentro de una

estructura cronológica y una versión coral, permiten construir una visión nueva y contrastada de una parte del pasado reciente. Una versión donde la narración trata de construir la historia a través de lo que dice todos los protagonistas del filme.

#### **4. El relato audiovisual en *AVC del sueño al caos* y *AVC***

Dentro de este subcapítulo se da paso a una primera entrada de análisis de resultados donde se interpretará la información obtenida para determinar las características que presentan *AVC del sueño al caos* y *AVC* como trabajos de cine documental.

##### ***AVC del sueño al caos*: características como producción documental**

Entendiendo como bien lo reconoce Gustavo Aprea, que desde sus inicios “el documentalismo se sostiene sobre un par de rasgos que determinan su modo de registrar e interpretar el mundo: la creación de una lectura distanciada sobre acontecimientos que no puede inventar ni manejar totalmente” (Aprea 2015a, 37). Es posible partir de esta idea para hacer un primer acercamiento al documental *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos. Esta producción lleva consigo la marca de aquel rasgo determinante al que hace alusión Aprea. El mismo se encuentra presente en el filme cuando la mirada clave con que se construye la narración recae sobre la lectura distanciada de su directora, respecto a los acontecimientos y hechos que enmarcaron al movimiento Alfaro Vive y su historia desarrollada a lo largo de los años 80 en Ecuador.

Este documental de 94 minutos, intenta reconstruir dicha historia y además señala Juan Martín Cueva, “partiendo de una enunciación en primera persona va en busca de otra persona o personas. En este caso, el recurso a la primera persona es un puente para llegar de modo más transparente al diálogo o a la confrontación con el otro” (Cueva 2015, 150).

Este punto de partida ubica al documental de Dávalos, dentro de una tendencia constituida por el cine en primera persona, ya que además utiliza su propia voz en off dentro de casi todas las secuencias identificadas en el documental.

La comodidad que uno encuentra como realizador en el uso de la primera persona radica en ser una referencia íntima que recurre a los recuerdos. Esta sirve de cemento para unir los ladrillos de la narración de modo bastante sencillo y creíble para el espectador, porque

la memoria de uno salta de una cosa a otra sin mayor dificultad, y de la misma manera lo puede hacer la película, sin que haya un quiebre del discurso (Cueva 2015, 151).

Colocar como eje de su producción a sus propios recuerdos y su memoria personal, propicia en *AVC del sueño al caos*, un hilo conductor que nace del punto de vista particular de su directora, desde la remembranza de su infancia y su posicionamiento fuera del movimiento subversivo como tal.

A lo largo de la última década, el documental ecuatoriano ha ido construyendo una pequeña tradición de cine subjetivo en el cual el realizador construye su relato poniendo en evidencia su lugar de enunciación personal respecto de los hechos contados. En estos documentales, el cineasta narra en primera persona, se transforma en personaje de su película y establece una verdad personal marcada por su punto de vista (León 2015, 122).

Lo planteado por Christian León, recae de manera directa sobre el documental *AVC del sueño al caos*. En él, su directora se encarga de construir un relato desde su clara enunciación personal. En la película existe entonces, una narración en primera persona, desde donde la propia Dávalos se convierte en un personaje más sumergido en sus recuerdos.

Esta es la historia contada por mí, no soy historiadora soy cineasta, lo hago bajo una figura totalmente de autor en este sentido, de hecho, tuve mucho reclamo de la misma gente del AVC, que me vino a reclamar que, por qué ellos no habían salido en la película, que, por qué le metí a una persona y por qué no a la otra, que por qué este evento y no este otro evento, que para ellos les parecía mucho más importante. Todo tipo de reclamos, un reclamo tras otro y mi respuesta es que todo es absolutamente válido y si tienes la libertad de hacer y de contar esa historia, cuéntalo. Agarra un libro, escribe, haz una película, haz tu versión, pero esta es mía (Dávalos 2021).

*AVC del sueño al caos*, está compuesto por 22 secuencias identificadas luego del análisis del filme (ver Anexo 3). Cada una de las secuencias aborda un episodio clave de la historia de los AVC y su lucha política en los años 80 en Ecuador. El trabajo y los episodios reconstruidos dentro de cada una de estas secuencias se caracteriza en esta producción por reconstruir como lo denominaría Elizabeth Jelin (2004), ciertas experiencias del ayer que forman parte de un pasado “autoritario”, que intenta diferenciarse de un presente “democrático”. El juego complejo que la directora de este documental ejecuta entre el pasado y el presente, permite en este punto entender como este tipo de trabajos audiovisuales sobre la memoria no apuntan solamente a reconstruir la historia de aquellos años, sino y como sostiene la misma Jelin, permiten “analizar el proceso social de recordar (y de olvidar), estudiando los diversos niveles en los cuales



se da” (Jelin 2002, 2). Escarbar en el pasado y buscar un nuevo sentido sobre él dentro del presente, resulta una búsqueda clave dentro de esta producción.

Dávalos además de colocar su presencia testimonial como realizadora dentro del filme, consigue en ciertos momentos analizar ese olvido y ese recordar desde la reconstrucción de la historia de aquellos años 80 en los que se sitúa la presencia de AVC y su lucha política es desplegada por todo el Ecuador. Un ejemplo claro de ello es la secuencia donde se aborda el caso del secuestro del banquero Nahím Isaías por parte de un comando de AVC y miembros del M-19 de Colombia.

En esta secuencia en particular la directora escarba en las raíces mismas de la muerte del personaje secuestrado y los motivos que detrás de ella se esconden. Investiga a profundidad sobre las órdenes impartidas en el operativo militar y policial que tuvo como saldo el asesinato de todas las personas que se encontraban al interior de la casa donde se retenía a Isaías, incluyéndolo a él. El proceso del olvido sistemático de este caso y las causas por las cuales este hecho particular nunca se terminó de esclarecer, queda bastante cuestionado por la reconstrucción que hace la directora en el documental.

La secuencia de casi 15 minutos de duración usa un total de 16 imágenes de archivo que acompañan y refuerzan los relatos de 5 testimonios sobre el suceso, la gran mayoría de ellas (11) son un conjunto de notas, reportajes y artículos de prensa sobre el secuestro. Incluye dos archivos sonoros de entrevistas realizadas por el periodista Diego Oquendo, a personajes relacionados directamente con los hechos. La primera entrevista al abogado Carlos Pareja, secretario delegado de León Febres Cordero para la negociación en el caso del secuestro de Isaías y la segunda, un fragmento de entrevista a Arturo Jarrín, principal comandante de AVC. Sumado a este conjunto de piezas y recursos audiovisuales se registran 15 archivos de video, de los cuales 5 son declaraciones oficiales del ex presidente León Febres Cordero, quien comando el operativo en el caso Isaías personalmente.

Tú sabes que la historia siempre es contada por quien gana. Yo creo que mi documental no es nada más que un elemento más, una visión más, un punto de vista más, en donde empecé tal vez con una sensación muy distinta de aquello en lo que me estaba metiendo y con los años que estuve metida en el proyecto de investigación, pues me vino un conocimiento de la organización de primera mano. Es decir, de poderme sentar con cada uno de los actores de diferentes áreas, obviamente no con todos, pero con un grupo numeroso y poder escucharlos, interpretar y obviamente dar mi versión. La historia no es más que una serie de versiones que depende de quién lo cuente. Esta es la historia contada por mí (Dávalos 2021).

La directora de *AVC del sueño al caos*, consigue como narradora/documentalista, no solo armar su opera prima desde sus experiencias más vitales y recuerdos de infancia, sino que se incrusta en un pasado del que fue totalmente ajena, para con la ayuda del material de archivo y los testimonios recopilados, vincularse de alguna manera en la construcción de un episodio de la historia política nacional.

... no solo hable con los integrantes de Alfaro Vive, sino también con integrantes del gobierno de ese entonces, y con algunos de los que logré entrevistar, pero hable también con el otro lado y con el público en general, hablaba con mis parientes, con mis amigos, con el vecino, etc. y lo que más me impresionó es el poco conocimiento que tenían de Alfaro Vive y sobre todo que se quedaron con la versión oficial. Eran unos terroristas y gracias a Diosito, Febres Cordero se libró de ellos. Y era un papel de héroe de Febres Cordero absoluto, de que, si no hubiera sido por Febres Cordero, esto se hubiera convertido en otra Colombia, esto se hubiera convertido en otro Perú. Que éramos la isla de paz, porque así se le llamaba al Ecuador en ese entonces, que tenía la guerrilla de Colombia por el norte y tenía a Sendero Luminoso en el sur y aquí en el Ecuador estábamos en paz (Dávalos 2021).

Siguiendo lo expuesto por Dávalos, queda claro que el desconocimiento y la potencia de la versión oficial descubierta en medio de la investigación que realizó para su producción documental, revela como bien sostiene Alejandro Aguirre (2015), que “el ejercicio documental en muchos casos es una forma de cuestionar la versión oficial; evidencia las fracturas, los vacíos, pensando las formas de ponerlas en acción, en primer plano” (Aguirre 2015, 136).

Lo cierto es que el relato histórico construido desde la visión de esta directora sobre un episodio todavía muy oculto y tergiversado, bien podría ayudarnos a responder, al menos desde uno de muchos ángulos y preliminarmente sobre “¿Cuál es nuestra historia? ¿Quién nos antecede? ¿Quiénes somos? *AVC el sueño al caos*, sus testimonios y su memoria terminan hablando entonces también, sobre una búsqueda urgente, sobre la necesidad de respuestas, sobre vivencias que no deberían quedar archivadas por el paso del tiempo, que no desean perderse y ser olvidadas.

### **AVC: características como producción documental**

El cineasta Mauricio Samaniego desempolva en su trabajo documental memorias y visiones subterráneas, que en determinado momento fueron prohibidas y clandestinas, para mezclarlas con las experiencias de lo que significó experimentar el terror y el miedo de una época, mientras escarba en los huecos traumáticos del pasado que todavía hoy generan silencios. Su largometraje de 120 minutos consigue en ese sentido ofrecer un

relato capaz de confrontar las versiones y relatos oficiales ofrecidos por los voceros estatales en un determinado tiempo y que a lo largo de los años tuvieron pocos o casi ningún desafío o debate real en la esfera pública, social y política nacional.

Este largometraje documental construye una narrativa interesante a partir del uso y el manejo sistemático de los testimonios y declaraciones de los protagonistas centrales y testigos oculares que fueron participantes activos, directa o indirectamente de los hechos y episodios rememorados. Estos testimonios son precisamente los que le otorgan al trabajo documental una veracidad de lo mostrado a través de imágenes y piezas de archivo, que complementan de manera visual y estética el momento y los detalles de la recordación.

Antonio Weinrichter sostiene “que el cine documental no nació para hablar por el poder, sino, muy al contrario, para desafiar su discurso hegemónico; para explorar los márgenes y la periferia, para acercarse al otro” (Weinrichter 2015, 24). Esta aseveración de Weinrichter podría abrir una primera lectura de la película documental *AVC*, de Mauricio Samaniego. Un filme compuesto por un total de 20 secuencias (ver Anexo 4), cada una de ellas intentando elaborar una reconstrucción y representación tanto del recuerdo como del pasado del movimiento subversivo *Alfaro Vive Carajo*. Reconstrucción capaz de explorar los márgenes y desafiar los discursos hegemónicos, doctrinarios y repetitivos del poder sobre el pasado reciente.

... la memoria tiene un papel muy importante dentro del documental porque las fuerzas a las que nos enfrentamos siguen vigentes, siguen actuando y probablemente hayan maquillado sus maneras de actuar, pero básicamente su proyecto de país sigue siendo el mismo. Una de las cosas valiosas que tuvo *AVC*, fue desenmascarar los verdaderos intereses de los grupos oligárquicos en el país. Este documental desenmascara lo que en realidad fueron esos momentos y espero que eso sirva tanto para que la gente sepa a qué se está enfrentando, como para que las propias instituciones que ejecutaron esos delitos de lesa humanidad tengan por lo menos un elemento al cual referirse de que eso sí existió y que no debería existir (Samaniego 2021).

El documental de Samaniego intenta borrar la línea fronteriza entre lo que proviene de la memoria de los protagonistas de su historia, e incluso la suya misma -como realizador y militante- y todo aquello que la sociedad y sus recuerdos siguen buscando como verdad en el pasado.

En mi película yo soy un entrevistado más, porque tenía derecho a serlo y fue un reto que la película se cuente sola y sin necesidad de una voz en off que diga mi sensación, entonces yo tenía que conseguir en los testimonios toda la información para que se cuente sola sin yo meter ni dos palabras. Eso me parece que desde el punto de vista de director de cine documental es un plus que fue reconocido con cuatro grandes premios

internacionales, porque la película se cuenta solita, no necesitas que nadie te dé diciendo nada (Samaniego 2021).

Para Samaniego está claro, además, que lo que le interesaba con su producción documental, era contar una historia coral. Desde su enfoque como cineasta señala: “la versión coral es cuando el autor no es protagonista de la historia. No narra desde su punto de vista, sino trata de construir la historia a través de lo que dice todo el resto de gente” (Samaniego 2021).

Partiendo de este punto clave puede entreverse también que *AVC* el documental, conserva una construcción de la memoria sin la presencia de una memoria única a la que hace referencia Jelin (2002) cuando sostiene que “no podemos encontrar una integración o ajuste entre memorias individuales y memorias públicas” (Jelin 2002, 37). Del documental de Samaniego no se puede esperar, por tanto, una construcción lineal de la memoria. Como bien lo plantea Jelin, en ella “hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun integración. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción” (Jelin 2002, 37). La memoria en *AVC del sueño el caos*, viene precisamente llena de tensiones, de voces oficiales, de testimonios vivos, de choque de recuerdos, de visiones en constante conflicto, de huecos y piezas que no encajan, de discursos estatales y silencios prolongados donde la sensibilidad humana de un grupo de militantes negados se enfrenta a la ternura, el humor, el drama y la tragedia.

Tratamos de contactar a todos los compañeros posibles. Algunos estaban totalmente desvinculados. Un acierto total de la película es haber encontrado a los “Nazarenos” que fueron gente importante en el movimiento y estaban desaparecidos. No descansamos hasta dar con todos los miembros del movimiento y debo decir que por temas personales o políticos hubo militantes de *AVC*, que no quisieron estar en la película o prefirieron no estar. Yo no le podía obligar a nadie a dejarse entrevistar y eso es una parte de la ética de cualquier director de documental (Samaniego 2021).

Con el trabajo que realiza Samaniego en la investigación y en la producción como tal del documental, encuentra muchas negativas y silencios. La historia que se delinea en su obra se construye también de ellos. Este encuentro retumba en el director como una preocupación del presente, un tipo de urgencia por conocer tantas verdades que quedaron ocultas y que incluso hoy todavía no han sido develadas en su totalidad.

En total el proceso duro más o menos cuatro años. Hicimos lo imposible y estuvimos en trámites por lo menos año y medio insistiendo para poder entrevistar a Jaime Nebot. Nunca se lo logró, pero debo reconocer la responsabilidad de Blasco Peñaherrera, que sí aceptó la entrevista al igual que varios otros. Intentamos también con algunos generales

de la policía y el ejército retirados y nos negaron siempre, porque yo presentaba la película como una película sobre Alfaro Vive y además siempre dije que yo fui miembro de AVC (Samaniego 2021).

*AVC*, regresa la mirada a lo que Gustavo Aprea, reconoce como el trabajo de los primeros realizadores y teóricos del documental, es decir, “producir filmes sin actores, escenografías y una escritura dramática previa” (Aprea 2015a, 38). El documental de Samaniego, cargado de los testimonios de 28 sobrevivientes del movimiento Alfaro Vive, cuenta casi 30 años después, aquella historia de los vencidos. Historia que aporta una nueva visión que es capaz de enfrentarse con la interpretación doctrinaria del pasado, para terminar constituyéndose en última instancia en un trabajo documental que articula una “realidad no manipulable –o manipulable lo menos posible– que se relaciona con una postura objetiva, y la lectura subjetiva que realizan y que los diferencia de un simple registro mecánico de los acontecimientos” (Aprea 2015a, 39).

Si la memoria ya sea individual o colectiva, encarna una figura viva y dinámica, o como sostiene el historiador francés Henry Rousso (1998), ella no es todo pasado, sino tan solo una parte de él, que sigue latiendo en la actualidad, alimentado en todo momento por signos e inquietudes del presente. Entonces las memorias que se entretajan dentro del documental de Samaniego, terminan siendo un ente vivo. Uno que desde el presente sigue reclamando verdad y cuestionando el olvido a partir de la construcción de un nosotros, es decir, permitiéndonos como espectadores entrar en las vivencias personales de los protagonistas y sentir indignación, empatía, cercanía con la construcción de una identidad conjunta de la cual somos herencia.

Las secuencias en las que, dentro del documental, Samaniego aborda el tema de la tortura y la violación a los derechos humanos da clara cuenta del acercamiento a la experiencia más íntima y personal de los sobrevivientes. La puesta en escena de testimonios que rememoran el momento traumático y no logran contener el dolor y las lágrimas que produce el recordar los momentos vividos, marca en la pantalla una de las dramáticas consecuencias de toda la violencia real ejercida. “En el documental hay testimonios en donde realmente se transmite lo que es ser torturado. No es un juego de niños, no es le apalearon a este y se queja. Eso devela desde lo humano lo que significa ser torturado, que es un tema que como dice Fabricio Cajas, dentro del documental, es como llevar un estigma” (Samaniego 2021).

De igual manera es casi imposible, por ejemplo, no terminar despertando asombro e indignación cuando se presenta un documento oficial -hoy archivo desclasificado de la

CIA- para acompañar la veracidad de lo relatado, a través del cual se muestra una parte del manual de instrucciones para la planificación y construcción de las celdas donde estarían presos los militantes de izquierda en toda América Latina. A esto se suman por último dos fragmentos de archivos de video de la Comisión de la verdad, donde Rosa Mireya Cárdenas, en el primero de ellos, hace un reconocimiento de los infiernos (celdas para detenidos instaladas en el BIM en Conocoto) y en el segundo se muestran en la misma Brigada de Inteligencia Militar (BIM) en Conocoto, los lugares donde se interrogaba y torturaba a los detenidos.

En dos horas lo que quise transmitir son los elementos más importantes de por qué surge, quiénes éramos, cómo crecimos, cómo nos maltrataron y cómo estamos ahora, ósea cuál es nuestra sensación. Pero sobre todo dentro de estos momentos, en los cuales me tomé tanto tiempo en cada entrevista, rescato el componente humano y profundo de cada riesgo, de cada victoria y cada derrota, de la tortura, a partir de seres humanos comunes y corrientes (Samaniego 2021).

Samaniego deja claro lo que busca transmitir con su trabajo documental y esto abre un espacio para enlazar el objetivo de este cineasta ecuatoriano a lo que bien reconoce Gustavo Aprea cuando intenta caracterizar a este tipo de documentales. Al respecto señala: “adoptan una postura política militante plantean un “nosotros” que sostiene una identidad colectiva que asocia a los realizadores –que muchas veces se presentan como un colectivo– con el público y definen el lugar de la otredad para un adversario que puede ser presentado de múltiples maneras”(Aprea 2015a, 39–40).

El documental *AVC* termina, por tanto, más allá de plantear netamente una postura militante, la existencia de un campo de conocimiento sobre un episodio del pasado reciente de la política ecuatoriana. Un espacio que en palabras de su propio director termina convirtiéndose en lugar de exploración de otras miradas de la historia, que hacen posible “tener otra percepción diferente de lo sucedido. Lo cual es muy importante porque no es la percepción mediática ni la oficial. De ahí cada quien sacará su propia conclusión” (Samaniego 2021).

## **5. Relatos de lucha política: una forma de visibilizar el pasado**

Dentro de esta disertación se propone una segunda entrada de análisis e interpretación de resultados, a partir de la cual se trabajará sobre la información obtenida para determinar la forma en que son elaborados los relatos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, dentro de los documentales *AVC del sueño al caos* y *AVC*.

Adicionalmente se busca determinar el papel que juegan los recursos audiovisuales como testimonios y material de archivo dentro de aquellos relatos históricos.

Según propone Joel Candau (2001), recordar es una necesidad existente que sirve para la construcción de una identidad tanto individual como grupal. Dentro de ese marco existe además una necesidad urgente de recordar para transmitir, es decir una preocupación latente y contemporánea por la transmisión de lo que se alberga en la memoria y a la vez es posible recordar.

A partir de estas necesidades y preocupaciones, tan vigentes en nuestra sociedad, es que se entiende como los productos de los lenguajes audiovisuales -en este caso las películas documentales que son objetos de estudio en esta investigación-, se han convertido en verdaderos elementos compositivos de la reconstrucción del pasado dentro de nuestra contemporaneidad. Según afirma Gustavo Aprea, “dentro del conjunto de los lenguajes audiovisuales, los documentales se caracterizan (entre otros rasgos) por generar una propuesta de construcción de conocimiento” (Aprea 2012, 47). Un conocimiento sobre el pasado, un conocimiento que las sociedades reclaman constantemente.

Esto nos lleva a ubicar a los documentales ecuatorianos *AVC del sueño al caos*, de Isabel Dávalos (2007) y *AVC* de Mauricio Samaniego (2014), en primer lugar, como elementos que hacen parte del proceso de reconstrucción del pasado dentro de nuestro presente. En segundo lugar, como propuestas y campos de producción de conocimiento sobre el pasado. Estos dos rasgos particulares permiten entonces interrogar a estos filmes documentales como vehículos de la memoria. Entendiendo tal como lo plantea Lidia Acuña, “que la memoria es una reconstrucción actualizada del pasado que actúa como un conjunto de estrategias que nos ayudan a definirnos ante el mundo” (Acuña 2009, 63).

Los dos documentales ecuatorianos que abordan la historia y lucha política del movimiento Alfaro Vive Carajo, desarrollada en Ecuador en los años 80, como una pieza del pasado político y social ecuatoriano, proponen la construcción de dos tipos de relatos históricos provenientes precisamente de aquella memoria que se vuelve una reconstrucción actualizada de un episodio específico del pasado, actuando como un conjunto de estrategias que nos ayudan a obtener respuestas sobre quiénes somos, cuál es nuestra verdadera historia, quién o quiénes nos anteceden y nos constituyen, e incluso, quiénes han sido los encargados de cimentar nuestras propias identidades.

### **Primer caso**

El primero de ellos, *AVC del sueño al caos*, viene configurado por una visión particular y propia de la directora del documental. Como ya hemos mencionado anteriormente, desde una distancia clara con el movimiento y apelando a sus recuerdos de infancia y la rememoración de lo que sus familiares y amigos comentaban y narraban sobre la época y sobre la existencia del grupo subversivo. Pero también desde una realidad que ella misma expresa, al referirse al interés particular sobre la memoria que ha venido trabajando en el documental ecuatoriano.

La generación que empezamos a trabajar estos temas era una generación que necesitaba plantearse los orígenes. Que había salido de un sistema educativo muy fallido, en donde el curso de historia era un tema de aprendizaje de memoria sobre libros antiguos [...] Habíamos salido de las universidades y estábamos cansados de que nos cuenten la historia de la manera que nos la estaban contando y estábamos cansados que los libros de historia contaban solo un lado y que no contaban el otro y encima de eso nos habían dado una herramienta para contar. Habíamos comenzado a ver cine y comenzábamos a ver y ver y ver más seguido y compartirnos películas. Existía una necesidad de encontrar nuestra identificación (Dávalos 2021).

Es así que Dávalos, construye su documental desde la compilación de 16 testimonios, de ellos 10 son de militantes sobrevivientes de AVC, además de un solo testimonio de un gobernante de la época en la que se sitúa la historia relatada, más 3 testimonios de periodistas y 2 testimonios de personas vinculadas indirectamente al AVC. Sumado a esto la directora del filme, utiliza un total de 116 imágenes que acompañan cada testimonio y se intercalan entre las secuencias. De ese total 40 de ellos son archivos de entre notas de prensa, artículos de periódicos y artículos de revistas de la época. Se hace uso de 4 archivos sonoros, el primero una entrevista realizada por el periodista Diego Oquendo a Arturo Jarrín (líder principal de AVC) en 1984, que se usó como voz en off, en varias secuencias del documental, el segundo, un archivo de grabación de proclamas Alfaristas, que se usó como voz en off, en una sola secuencia, el tercero una entrevista del mismo Diego Oquendo a Carlos Pareja, secretario delegado de León Febres Cordero para la negociación en el caso del secuestro de Nahím Isaías. El cuarto y último archivo sonoro, son unas declaraciones de León Febres Cordero sobre el combate al terrorismo emprendido por su gobierno que se usó como voz en off de igual manera en una sola secuencia del documental. Todo este material audiovisual se encuentra atravesado y guiado por una narración en primera persona de la propia directora que es usado como voz en off a lo largo de todo el documental.

Con estos datos resulta posible ubicar la construcción del relato histórico dentro de la película de Dávalos, como un elemento central de un documental de montaje o



compilación. Ya que como identifica Gustavo Aprea, “a partir de materiales registrados con anterioridad, se construyen biografías y evocaciones de episodios o períodos históricos”. Esto ocurre precisamente con *AVC del sueño al caos*, por ejemplo, en cuanto al uso de un amplio número de imágenes de archivo, a partir de las cuáles el espectador es capaz de evocar y ubicarse en aquel período histórico, a través de un relato que se construye con materiales del ayer que son piezas fundamentales del presente.

En términos generales, los documentales de montaje privilegian una reconstrucción del pasado que interpreta el momento histórico a partir de imágenes que actúan como pruebas documentales y minimizan las marcas del proceso de evocación realizado al interpretar los acontecimientos históricos. De esta manera, se ahonda en la sensación de distancia temporal entre el pasado evocado y el presente del rodaje. Los documentales de montaje delinean un punto de vista frente a la historia, a partir del borramiento de las marcas que dan cuenta del proceso de evocación y la utilización del material de archivo, como constatación de la existencia de los acontecimientos evocados (Aprea 2015a, 45–46).

La construcción del relato histórico sobre la lucha política de Alfaro Vive dentro del documental de Isabel Dávalos, se encuentra claramente marcada por la distancia que se toma con el pasado evocado, en este caso con la distancia que marca su propia directora desde su visión de autor y su narración en primera persona, desde donde guía el relato a lo largo del filme. Por otra parte, acude al uso de testimonios (16 en total), a partir de los cuales, Dávalos, otorga un peso al relato tejido dentro del filme, evidenciando que dichos testimonios “exceden lo meramente informativo, ya que, a través de ellos, se recogen y remarcan las sensaciones, sentimientos y opiniones de los que vivieron o sufrieron las consecuencias del período histórico recordado. De esta manera, la experiencia personal de los testigos adquiere un valor probatorio que se puede combinar con otro tipo de fuentes” (Aprea 2015a, 50).

Las fuentes adicionales a las que acude la directora de *AVC del sueño al caos*, son los archivos (230 en total). Un conjunto de materiales de video, de imagen, de prensa y hasta sonoros, a partir de los cuales no solo construye su relato histórico sobre los Alfaro y su lucha, sino que también los usa como verificación de la existencia de los hechos y momentos evocados y narrados por sus protagonistas.

Yo creo que los archivos le hicieron a la película, porque los archivos le dan la veracidad, ósea, tú estas diciendo una versión diferente de lo que la gente conoce y lo estás diciendo con dos cosas. Si solo lo dices con una persona que tiene una etiqueta que dice Alfaro Vive Carajo y no puedes y no tienes el archivo para que vaya de acompañante a lo que está diciendo, pues pierde la legitimidad, pierde la importancia a la persona. En mi caso en esta película no podía tener entrevistas sin tener archivos, de hecho, cada vez que tenía una entrevista importante trataba de juntarle con algún tipo de archivo para poder sostener

lo que la persona estaba diciendo. Entonces es fundamental pero no funciona solo (Dávalos 2021).

Asistimos entonces, a la construcción de un relato histórico sobre la lucha política de los Alfaro, que, si bien por un lado guarda cierto tono de prudencia respecto a la cercanía con los hechos suscitados en aquel período, por otro lado, resulta un primer intento auténtico por afrontar y mirar el pasado conflictivo de una sociedad ecuatoriana caracterizada por el olvido y los recuerdos prohibidos que tomaron forma de mito o historia oscura a lo largo del tiempo.

Finalmente es posible concluir que la lucha política de Alfaro Vive Carajo, queda retratada por Dávalos a través de una distancia marcada y desde una narración personal que mezcla recuerdos traídos al presente con episodios de la historia política nacional que toman forma a través de una voz en primera persona. El filme proyecta una mirada desde fuera con la cual se reconstruye una parte concreta del pasado, una pieza recuperada del ayer que forma parte de una historia de vida en el hoy. El punto de vista que la cineasta pone en juego dentro de la realización de esta película es un claro acercamiento a la dimensión objetiva, que busca referirse al pasado de los AVC, desde una aproximación a la historia social lejana de la investigación académica.

La película de Dávalos, expone además los puntos más altos, mediáticos y célebres de la lucha política de los Alfaro (el sueño), hasta la caída y el aniquilamiento casi completo del grupo (el caos). A lo largo de 94 minutos pone en escena su propia visión de los hechos y emplea como columna vertebral una especie de texto guía, que le permite hacer uso de su voz en off para direccionar la narración en toda la película. La distancia que la directora establece con el pasado que su documental evoca, pone de manifiesto la perspectiva y posición con la que aborda la historia y la lucha política de AVC. Dávalos se aleja claramente de un discurso oficial de los Alfaro y de cualquier tipo de responsabilidad o discurso político que intente surgir a su alrededor.

En *AVC del sueño al caos*, los Alfaro son retratados desde el pasado y el presente. En el ahora, como un grupo que ya no existe, completamente desintegrado y esparcido. En el pasado, como un grupo de jóvenes que se unen desde y a través de una propuesta política muy compleja y criticada por la sociedad ecuatoriana de los años 80 y hasta la actualidad. Propuesta que para la directora es uno de los ejes centrales de sus propios cuestionamientos con AVC, y que guían su película en busca de un objetivo clave: comprender el surgimiento de un movimiento subversivo en pleno contexto de retorno a la democracia. Comprender lo que significó esa idea de la democracia en armas y el

atractivo que la juventud de aquella época encontró en toda esa efervescencia de planteamientos radicales.

Por otro lado, los materiales de archivo registrados previamente son resignificados por Dávalos en su filme, para mostrar aspectos de la lucha política de AVC, que fuera de ser reconocidos desde una valoración subjetiva, como positivos o negativos, se muestran como un conjunto de situaciones y circunstancias que todavía albergan preguntas y respuestas pendientes. El propósito que ese material -imágenes, audios y videos- intenta cubrir, bien puede recaer en la escueta difusión de un episodio y una parte de la historia nacional del Ecuador. Sin embargo y de forma indirecta Dávalos consigue plantear junto a ese propósito, una crítica a los silencios y al borramiento de pedazos de historia que no pudieron sobrevivir al paso del tiempo, al maltrato y a la falta de conservación.

Reflexionando un poco más allá, es importante mencionar también, que este documental invisibiliza de forma indirecta el lado humano y las experiencias personales y traumáticas sobre las cuales se construyó la lucha política del movimiento subversivo. La composición humana de los militantes, íntimamente ligada a los ideales que perseguían, queda poco o casi nada perceptible, esto da paso a una falta casi completa de sentido sobre el camino emprendido por los subversivos.

La fuente principal de la construcción del proyecto político armado de la agrupación, es decir sus militantes, quedan muy olvidados dentro del filme. Dos voces (Juan Cuvi y Santiago Kingman) son prácticamente las únicas que asumen la responsabilidad total de relatar lo ocurrido. Este hecho limita mucho el acercamiento amplio con el otro lado, con los vencidos, con los protagonistas reales de lo que ocurrió.

## **Segundo caso**

En *AVC* el documental, de Mauricio Samaniego, el relato histórico de la lucha política del movimiento insurgente toma forma de denuncia y le hace frente a la versión oficial implantada por el gobierno al derrotar operativa, militar y mediáticamente a los guerrilleros.

Me preocupo por contar lo que debe ser contado. En ese sentido, evidentemente, si ves el documental te acuerdas del manejo mediático, incluso hasta ahora en Wikipedia somos grupo terrorista y en algunos otros lados narcoterroristas, cuando ni siquiera saben la diferencia entre subversión y terrorismo. Solo conocer más profundamente, pero sobre todo más humanamente esa historia, te hace tener por ti mismo una versión y una percepción diferente a los momentos y si profundizas más como espectador te va a

permitir decir, nos cuentan unas cosas, pero en realidad suceden otras. Entonces no hay que nutrirse de la sola fuente oficial o mediática, hay que nutrirse de otras fuentes diferentes (Samaniego 2021).

Samaniego consigue reunir en su trabajo, un total de 42 testimonios, de ellos 28 son de militantes sobrevivientes de AVC. Adicionalmente en el documental, se recoge un testimonio de un colaborador del movimiento, un testimonio de un historiador, el testimonio del director de la Comisión de la Verdad de Ecuador, 3 testimonios de autoridades de la época y 8 testimonios de personas no vinculadas directamente a la organización. En cuanto al uso de material de archivo, la ópera prima del cineasta ecuatoriano, recoge 78 imágenes, de ellas 29 son archivos de prensa, entre los que se incluyen notas, reportajes y artículos de periódicos y revistas de la época. Además, se hizo uso de un archivo sonoro, una entrevista realizada por el periodista Diego Oquendo a Arturo Jarrín, en 1984. La misma fue parte de 3 secuencias dentro del documental y usada desde diferentes fragmentos escogidos. Se suman a este material, un total de 81 archivos de video, entre los cuales constan 19 son archivos de video que guardan declaraciones y entrevistas de autoridades y oficiales del gobierno ecuatoriano entre 1984-1988. Y una entrevista adicional con declaraciones de un alto oficial de inteligencia panameño.

Este documental fue hecho con una estructura clásica y tienes dos horas para contar sesenta. Los testimonios son un medio absolutamente necesario y potente cuando son logrados con cierta profundidad humana. No cuando son discursos ni repeticiones panfletarias, por eso me tomo bastante tiempo en las entrevistas, hay una previa investigación, mucho diálogo y generalmente cada entrevista del documental duraba alrededor de medio día (Samaniego 2021).

Dentro de *AVC* el documental, resulta claramente visible como la fuerza de su contenido y la construcción del relato histórico sobre el movimiento armado, recae en la potencia testimonial que le otorgan sus personajes protagonistas reunidos (42 en total).

La centralidad de las declaraciones de los testigos proyecta su efecto testimonial al conjunto del filme en que son recogidas. La explicitación del carácter subjetivo de la mirada construida actúa como forma de legitimación de la lectura de los fenómenos presentados. Dicha subjetividad puede expresar un punto de vista colectivo o individual, que en todos los casos está ligado a la construcción de identidades (Aprea 2015a, 50–51).

Al documental de Samaniego parece interesarle configurar una narración que sirva de medio y herramienta, para como realizador y militante, no solo tomar la cámara sino también la palabra. Desde allí reconfigura distintos hechos y momentos que sucedieron durante el período de 1983-1991, sobre todo resaltando la necesidad de recordar para ser

parte de la construcción de la memoria de la sociedad ecuatoriana. *AVC* el documental, muestra por tanto lo que está detrás del relato histórico oficial, permitiéndose crear uno diferente cuya característica central es repensar el pasado reciente con fuerte participación de los vencidos, de tal manera que se produzca una reflexión crítica de los episodios del ayer.

La construcción del relato sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, dentro del documental *AVC* de Mauricio Samaniego, se construye con la memoria de los vencidos y sobrevivientes. Con piezas rescatadas en el tiempo que hoy forman parte esencial de los archivos del pasado, con los recuerdos de un pasado traumático que son descifrados en función de sus secuelas en el presente. Existe entonces, en este relato, una interpretación política de los acontecimientos, pero esto no deja de lado la sensibilidad humana con la que está cubierta.

En suma, los Alfaro son retratados por Samaniego básicamente como un grupo de gente normal, en su mayoría jóvenes (entre 16 y 30 años) que venían de grupos distintos de izquierda y de regiones diversas del país y que lograron aglutinarse en un solo frente político. Personas comunes que más allá de ser vistos como víctimas o héroes, revelan su humanidad enfrentándose constantemente a situaciones extremas por un proyecto y una lucha política que involucraba un compromiso de vida.

El punto de vista que este cineasta imprime en su producción documental, es un punto de vista militante. Por tanto, lo que sus protagonistas -incluido el mismo- cuentan dentro de su película lo hacen desde la versión del militante. Esto le imprime al filme un valor histórico diferente. Una versión de los otros, de los vencidos, que a la vez genera una versión distinta de la historia, capaz de enfrentarse con la visión canónica, sea esta del estado o de la academia. A lo largo de todo el filme se puede ver en escena, una dimensión subjetiva relacionada directamente con la memoria de los sobrevivientes y con los testigos que formaron parte viva de los sucesos recordados.

Este hecho particular permite identificar al documental de Samaniego como un documental de memoria caracterizado por las siguientes particularidades: “interpretación de los hechos a través de una narración, la presencia de una doble trama: proceso de evocación y proceso evocado, testimonios de personajes directamente involucrados en los acontecimientos evocados, sensaciones, sentimientos y opiniones de quienes vivieron los hechos, y versión de la historia subjetiva y polémica” (Aprea 2015b, 95). Como bien reconoce Aprea, este tipo de documentales tiene una fuerte carga subjetiva y se podría

decir hasta sensible en torno a una historia que puede también ser vista y presentada desde un aspecto social que enfoca toda su potencia en cuestionar la necesidad de recordar.

La memoria que construye Samaniego alrededor de la lucha política de los Alfaro Vive, no solo rescata la propuesta armada del grupo subversivo de manera elemental, sino que además la acompaña en todo momento no solo de un contenido político sino también de un contenido humano emotivo. En este sentido la memoria se visibiliza como una “consigna basada en el recordar para no repetir, en la lucha contra el olvido y en la necesidad de saber acerca de lo ocurrido como parte de la búsqueda de una sociedad que ha compartido, ha sufrido y desea seguir conociendo” (Jelin 2001, 100).

*AVC* el documental, expone los operativos y sucesos más importantes y reconocidos de la lucha política emprendida por la agrupación subversiva en los años 80, precisamente desde un proceso de evocación que resalta en todo momento las sensaciones, sentimientos y opiniones de sus militantes. A través de una estructura cronológica y desde una versión coral, el filme permite que la historia central de la película se cuente sola, sin necesidad de una voz en off que transmita directamente la sensación del director.

La lucha política de *AVC*, se visibiliza en esta producción desde aspectos sociales, culturales y políticos y desde perspectivas intelectuales atravesadas por emociones y sensibilidades. Samaniego reconstruye el sentido de aquella lucha emprendida por los Alfaro desde lo que representa para cada miembro sobreviviente y desde la proyección que esta tiene todavía en la actualidad, no solo para los protagonistas de aquel momento sino también para una sociedad que sigue intentando encontrar diferentes respuestas, verdad y justicia, removiendo su pasado reciente.

## **6. Conclusiones y reflexiones finales sobre los resultados**

En síntesis, las reflexiones recogidas en los puntos que anteceden a este subcapítulo permiten presentar aquí una minuciosa comparación entre los dos trabajos documentales que han sido casos de estudio dentro de esta investigación. Comenzaremos por hablar de la narración y la estructura con que se construyen las secuencias que dan vida a estas producciones documentales ecuatorianas.

En *AVC del sueño al caos*, la historia de los Alfaro es narrada desde una mirada distante, más pegada al archivo que al testimonio. Esto le otorga mayor potencia a ciertos momentos dentro del documental que coinciden con la rememoración y la evocación

personal que la directora hace sobre los hechos de aquella época y que encuentra materializados de cierto modo en cassettes de video y cintas familiares que se convierten en los detonantes de su propio proceso de evocación. La película se estructura en gran parte desde el montaje de metraje de archivo, con ello Dávalos consigue colocar en escena fotografías, imágenes de prensa, audios y material de video, organizado y guiado por su propia voz en off, lo que le permite narrar en primera persona los hechos y sucesos que se presentan en pantalla. De esta manera la directora construye un relato poniendo de manifiesto su lugar de enunciación personal con relación a los sucesos contados.

La narración en primera persona convierte además a Dávalos, en un personaje principal de su película, capaz de establecer una verdad personal, con lo cual se imprime un sello característico en su filme, la reconstrucción de una verdad marcada por su punto de vista. La forma en que muestra y relata a los Alfaro, su historia y su lucha política es distante e incluso crítica en varios puntos específicos. Con ello se permite mantenerse bastante lejana de los sucesos narrados o denotar empatía directa con las experiencias o los sentidos personales que sus protagonistas proyectan al relatar lo sucedido.

Dávalos, intenta, además, evitar los riesgos de la reconstrucción del pasado y los discursos y afirmaciones políticas panfletarias que pueden tomar forma desde el comentario omnisciente, poniendo en escena un amplio cargamento de material de archivo. El punto de vista que asume este documental es el de una cineasta que luego de escuchar a sus personajes entrevistados, interpreta y da su versión sobre este episodio de la política nacional, contándolo por ella misma, como cineasta y no como historiadora, es decir haciéndolo bajo una figura totalmente de autor en este sentido.

La forma en que narra la lucha política de AVC, bien podría decirse que trata de ser objetiva, sin compromisos políticos ni banderas, sin cargas emocionales ni posiciones subjetivas que muestren a los protagonistas como víctimas o mártires. Su propia lectura e interpretación de los hechos le permite revelar información acerca de un pasado histórico y colocar en la pantalla un episodio del ayer que nuevamente puede ser visto en la actualidad alejado de cualquier especie de romanticismo de época.

La obra de Samaniego por su parte marca una clara diferencia con el trabajo de Dávalos, sobre todo en el hecho de que esta última, relata una visión personal sobre la historia, mientras que el director de AVC el documental, busca con su trabajo contar una historia coral, cargada de contenido político, pero sobre de contenido humano, profundo y emotivo. Es decir, una historia que se cuente sola, donde el autor no sea protagonista a diferencia de lo que ocurre en *AVC del sueño al caos*, y sobre todo donde no se narra

desde un punto de vista propio, sino que se construya un relato a través de lo que dice todo el resto de protagonistas entrevistados.

A pesar de que Samaniego es un entrevistado más de su película, su documental consigue contar la historia de los AVC y su lucha política sin necesidad de una voz en off que transmita la sensación del cineasta en sí misma. El relato que desde allí se hace de los Alfaro resulta una versión militante, oficial del grupo subversivo incluso podría decirse. Una versión donde la narración es mucho más directa y efusiva por la complicidad que se consigue crear entre los testimonios de los sobrevivientes y compañeros. Esta construcción de la narración y esta mirada subjetiva más sobrecargada sobre los testimonios y su montaje, dota a la producción de un carácter profundamente reflexivo que puede visibilizarse desde la denuncia sobre la parcialidad de la versión oficial hegemónica que mediáticamente el estado impuso en la sociedad tras el aniquilamiento del grupo, lo cual es un tema que funciona como columna vertebral y se visibiliza de manera recurrente a lo largo del filme.

Si bien ambos documentales tienen una fuerte similitud en el uso de archivos y testimonios, la carga que uno y otro presentan sobre estos recursos dentro de sus producciones y sobre todo el sentido que se les otorga en cada caso, es muy distinto. *AVC* de Samaniego expone al igual que Dávalos en su trabajo, varias revelaciones de información sobre una parte del pasado histórico del grupo subversivo. Sin embargo, la producción de Samaniego es mucho más metódica en el proceso de investigación y exposición de testimonios y archivos que posibilitan una relectura más amplia y crítica sobre la historia y especialmente sobre los mutismos, tergiversaciones y olvidos que sobre ella reposan.

Desde esta característica particular es que puede entenderse como la película del director quiteño estrenada en 2014, tuvo mayor éxito comercial y alcanzó una difusión más amplia, la cual generó a su vez una repercusión más activa en la opinión pública y en los debates sobre la memoria que llevaron a varios sectores de la sociedad a reflexionar nuevamente la significación del pasado, el silencio y el olvido.

Queda claro y a manera de conclusión final en este punto, que ambos documentalistas enfrentan desde sus visiones particulares un desafío de construcción no solo de relatos históricos, sino además de espacios críticos desde su trabajo cinematográfico. La historia de AVC y el relato histórico sobre su lucha política entrelaza un conjunto de recursos audiovisuales como archivos y testimonios en un intento por edificar un nuevo proceso reflexivo y crítico con la versión oficial. En el un caso



delimitando fronteras y marcando el sentido de lo que los recuerdos deben construir y en el otro promoviendo los relatos y experiencias propias de aquellos que no solo participaron, sino que además sobrevivieron a todo el conflicto que tuvo lugar en los años 80 al interior del país. Ambos relatos históricos son una viva muestra de la necesidad urgente que existe para promover un debate público contemporáneo que nunca tuvo lugar en nuestra sociedad.



## Capítulo tercero

### La memoria y los sentidos que reviven

La memoria intenta preservar el pasado  
sólo para que le sea útil al presente  
y a los tiempos venideros.  
Procuremos que la memoria colectiva  
sirva para la liberación de los hombres  
y no para su sometimiento  
(Le Goff 1991, 183)

A lo largo del tiempo y sobre todo tras el surgimiento de los regímenes totalitarios del siglo XX, ha quedado revelada la amenaza de supresión a la cual se encuentra expuesta la memoria. Como reconoce Tzvetan Todorov, “las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos” (Todorov 2000, 12).

Para este historiador y filósofo, los ejemplos de apropiación de la memoria son innumerables y conocidos, llegándose incluso en algunos a eliminar con éxito ciertos vestigios del pasado. Según lo recoge en su libro *Los abusos de la memoria*, “las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad; cualquier medio es bueno para lograr este objetivo” (Todorov 2000, 12).

Es precisamente dentro de esta realidad y ante esta amenaza que se ha extendido por todo el planeta en relación a la memoria, que, en los últimos años, ella ha cobrado una importancia mayor y este hecho ha propiciado a su vez una suerte de recriminación del olvido.

En este tercer capítulo se busca analizar las construcciones de memoria que se encuentran presentes en las producciones documentales *AVC del sueño al caos* y *AVC*, respondiendo al segundo objetivo específico planteado en esta investigación e identificando a partir de ello cuál o cuáles son las relaciones que existen entre el ayer y el hoy dentro de aquel contexto de amenaza constante que vive la memoria.

Además, se propone indagar sobre la importancia que tiene la misma en la actualidad y sobre todo dentro de los trabajos documentales que la usan como centro de gravedad. Logrando identificar por último como aquellos recursos audiovisuales

considerados como parte de los trabajos de producción documental, funcionan como una fuente de archivos para recordar y recuperar el pasado.

### **1. Las construcciones de memoria en *AVC del sueño al caos* y *AVC***

A través de los años las expresiones y lenguajes audiovisuales se han configurado como lugar de enunciación y espacio propicio para que se produzcan construcciones de la memoria. Será precisamente este marco el que posibilite indagar y reflexionar sobre los procesos de elaboración y representación del pasado y las construcciones de memoria que se albergan dentro de los dos trabajos documentales que son objeto de estudio de esta investigación.

Si partimos por entender como bien lo reconoce Elizabeth Jelin (2002), que la memoria es selectiva y que además es imposible plantear la idea de que exista una memoria total, podremos comenzar por evidenciar que la construcción de memoria que se establece dentro de las dos producciones documentales ecuatorianas que abordan la lucha política del grupo Alfaro Vive Carajo en Ecuador, toman forma desde un proceso subjetivo de selección del material de archivo, de los testimonios, de los personajes, de las entrevistas y hasta de los hechos y momentos protagonizados por el grupo subversivo que serán reconstruidos dentro del filme, desde la visión y selección de cada uno de sus directores.

Siguiendo esta misma primera línea de reflexión sobre la memoria y la selección, cabe mencionar lo que otros autores como Tzvetan Todorov (2000), han afirmado respecto a ella. “La memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (Todorov 2000, 16). Por consiguiente, es posible de igual manera comprender como dentro de ambos documentales -*AVC del sueño al caos* y *AVC*-, las construcciones de memoria, responden en primer lugar a una forzosa selección, que dejará de lado algunos rasgos o características, hechos o sucesos, que incluso y por medio del mismo proceso selectivo, potenciará el olvido de otros.

Sobre este primer proceso en el cual la selección es un punto clave al cual hacer referencia para entrar al análisis de las construcciones de memoria dentro de los documentales aquí estudiados, Isabel Dávalos directora de *AVC del sueño al caos*, recalca:

Cuando empiezo a entrevistarles está un poco separado el grupo y la manera que voy seleccionando las personas que entran en la edición final fueron dos momentos. Uno cuando decides quien te parece relevante hacia el tema del cual estas queriendo hablar, y el segundo, una vez que ya tienes toda esta información, armar el último discurso o la línea de guión que planteas en la edición [...] Tú tienes ya un camino, un punto de partida y un punto final y sabes que es lo que quieres decir y hay ciertos personajes que te ayudan a decir ciertas cosas y hay otros que no [...] No era una toma de decisión con ningún tipo de visión política, ni de darle más importancia a un grupo o al otro grupo, el uno me fue llevando al otro (Dávalos 2021).

Mauricio Samaniego, director y productor de *AVC* el documental, por su parte sostiene:

En el proceso de rodaje nos topamos con varias cosas, había muchas historias muy cinematográficas, había excelentes historias. Pero de alguna manera había que plantearse una estructura y organizarla para poner las historias y los testimonios que calcen en esa estructura [...] Dentro de esa historia tenías que escoger, no podías poner todas las historias de cada uno, de cada operativo. Se quedaron decenas de historias de operativos y de historias personales por fuera [...] La investigación se realizó para reconstruir la historia lo más seriamente posible, no solo entrevistamos a gente como muy cercana a nosotros, le propusimos a gente que fue disidente, la idea era entrevistar a todo lo posible, reunir las piezas y en algún momento el director tomar todas las decisiones (Samaniego 2021).

Está claro entonces que las construcciones de memoria que albergan ambos documentales tienen como primera característica el hecho de ser construcciones selectivas. Ambas responden a perspectivas distintas de enunciación y cada una está realizada en un contexto histórico y político específico y diferente.

En el caso de *AVC del sueño al caos*, su producción comienza a tomar forma más o menos entre 2003 y 2004, casi 12 años después de la entrega de armas del grupo insurgente (1991), cuando ya se vivían otros momentos democráticos con situaciones críticas y procesos internos de inestabilidad política. En el campo del cine documental nacional se iba posicionando con mucha fuerza desde 2001, el Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine (EDOC), impulsado por la corporación Cinememoria, cuyo principal objetivo era potenciar el trabajo cinematográfico documental de una serie de realizadores interesados en abordar temáticas históricas y comprender la memoria colectiva, intereses que se venían generando en respuesta a una necesidad casi urgente de revisar y reconstruir la memoria social.

En el caso del documental *AVC*, de Mauricio Samaniego, el proceso de producción empezó alrededor del 2010, en un contexto donde existía un fuerte apoyo estatal desde instituciones como el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), para desarrollar e incrementar la creación cinematográfica y audiovisual del país. Se podría decir que en

este marco el campo nacional de producción documental se encuentra en su punto más alto, con la efervescencia de contenidos audiovisuales que se promocionan y difunden tanto nacional como internacionalmente, en un escenario asociado al ejercicio de la soberanía cultural y a proyectos políticos específicos que en aquel momento se impulsaban por el gobierno de turno.

Retomando la característica de construcción selectiva, está claro que ambos trabajos documentales están producidos desde la posición subjetiva de sus directores. En el caso de Dávalos, identificando claramente un punto de partida y un punto final al cual la directora pretende llegar alejada de una visión política, que busca enfocarse en puntos de relevancia y búsqueda personal. Por el otro lado Samaniego, deja claro que su proceso de selección responde a una estructura más político-ideológica, que busca que las historias y los testimonios calcen dentro de ella de forma cronológica, reconstruyendo una historia con todas las piezas que fuera posible reunir.

En ambos casos es evidente que tal cual como lo plantea Todorov, el proceso de selección deja fuera rasgos, hechos y sucesos progresivamente marginados y en lo posterior, incluso olvidados. Por lo tanto, queda claro que no existe una construcción de memoria que permita hablar de una memoria total o única. Las construcciones de memoria que ambas películas documentales configuran bordean en todo momento una línea delgada entre la supresión-olvido y la conservación del pasado.

“El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible” (Todorov 2000, 16). Precisamente lo marcado por Todorov, nos brinda aquí un punto adicional para identificar las construcciones de memoria que se albergan en los documentales de Dávalos y Samaniego. Al seguir lo que sostiene el autor, no es posible en ninguno de los dos casos plantear la existencia de una reconstrucción exacta e integral del pasado. Retomando igualmente a Elizabeth Jelin (2002), y tal cual lo habíamos recogido en el primer capítulo, es necesario volver a vislumbrar que dentro de la labor que se realiza con la memoria y el uso que esta asume dentro de cualquier tipo de trabajo, no es posible consolidar una memoria única, ni tampoco encontrar algún tipo de integración entre memorias individuales y públicas. “Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun «integración». La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción” (Jelin 2002, 37).

Hagamos un paréntesis en este punto para rápidamente recoger algunos de los elementos del lenguaje audiovisual con los que se construye la memoria en cada una de

las dos películas que se analizan en esta investigación. En *AVC del sueño al caos*, dichos elementos marcan una tensión constante entre lo sucedido en el pasado y el sentido que adquiere en el presente. Dávalos, presenta todo un metraje de archivo con el que busca romper los silencios de un episodio histórico, ordenado por una voz en off que va relatando una historia en distintos niveles de tensión. La gran cantidad de fotografías, documentos de prensa y fragmentos de video, hacen que la atención del espectador recaiga sobre estos recursos audiovisuales, pero también sobre el efecto que estos producen.

En el caso de *AVC* el documental, su director presenta como parte de los elementos audiovisuales de su producción un cargamento amplio de testimonios y momentos emotivos que no solo ubican la historia desde sus protagonistas, sino que además marcan no solo el pasado de los hechos sino la versión humana de lo sucedido. Los testimonios en este documental generan una especie de dinámica de regresión al momento específico del pasado reciente, para revivirlo. Eso es uno de los puntos más fuertes de este trabajo.

Además, la edición y el montaje le permiten a Samaniego crear una combinación casi ideal entre las memorias narradas por los protagonistas y los archivos recopilados. Por medio de un proceso de interposición el relato de algún protagonista adquiere mayor verosimilitud cuando se acompaña de una fotografía, imagen de prensa o fragmento de video donde reposan declaraciones de la época. Dentro de este entorno, aquello que se está contando adquiere una agilidad conceptual, y el relato entre en juego de estar yendo y viendo en los tiempos, entre el pasado y el presente.

Las imágenes utilizadas como parte del lenguaje audiovisual en el filme de Samaniego, presentan un tratamiento específico para volverse más de época, con ello por ejemplo un archivo de televisión se ve más como tal. Esto transporta sin lugar a duda al espectador a un lugar y un momento específico, donde la historia espera que se reflexione sobre la memoria de ciertos elementos importantes de ese tipo de archivo.

Retomando la complejidad de la memoria, resulta importante entrever cómo, precisamente, las construcciones de memoria que se albergan dentro de los documentales de Dávalos y Samaniego acumulan, en su complejidad tensiones y silencios, conflictos y vacíos provocados por la selección subjetiva realizada por los directores, así como puntos de encuentro y de integración dentro de algunos hechos y formas de abordajes, a partir del uso de ciertos recursos audiovisuales como archivos y testimonios.

Resulta valioso agregar en este punto que ambas producciones presentan además diferencias generales en cuanto a la construcción de la memoria. Desde *AVC del sueño al*

*caos*, su directora nunca deja su versión de autor y su interpretación personal de la historia desde fuera. Mientras que Samaniego en *AVC* el documental, trae de vuelta el pasado y expone un conflicto constante con la tergiversación y el ocultamiento de otras versiones sobre los hechos del ayer. La versión de autor de Dávalos se aleja de la versión coral de Samaniego. En el primer caso la directora busca poner su voz en escena durante todo el filme para convertirse en un protagonista más de la película, imprimiendo desde su propio proceso de recordación, búsquedas personales e intereses expositivos más que reflexivos sobre este episodio del pasado. Por el otro lado, Samaniego consolida una versión militante que propone una nueva versión nunca antes contada, al recoger una fuerza testimonial única que le hace frente desde el amplio relato de sus compañeros a la versión oficial que durante mucho tiempo fue la única y la aceptada por gran parte de la sociedad ecuatoriana.

Tomemos como ejemplo de análisis una de las secuencias más icónicas de ambos filmes, donde se reconstruye y relata el secuestro del banquero Nahím Isaías Barquet, llevado a cabo en agosto de 1985 y considerado uno de los operativos más arriesgado y controversial de Alfaro Vive. Ambos documentales reconstruyen este episodio de la historia política nacional desde un conjunto de materiales de archivo, imágenes, fragmentos de video, testimonios, entrevistas e incluso archivos sonoros.

En el caso de Dávalos, esta secuencia es una de las más largas del filme, dura casi 15 minutos y en ella la directora de *AVC del sueño al caos*, consigue reconstruir el operativo del secuestro desde la historia de la planificación y la logística del mismo. Usa los testimonios de dos personajes centrales, Juan Cuvi y Santiago Kingman, ambos miembros de AVC, y en el caso de Cuvi, uno de los principales protagonistas del secuestro. Rescata entrevistas con declaraciones del expresidente León Febres Cordero, respecto a este caso y reúne entre otros materiales de archivo, un material digitalizado sobre el encuentro en EE. UU entre Febres Cordero y Ronald Reagan.

Adicionalmente, Dávalos exhibe en la secuencia un conjunto de imágenes que expone la trascendencia del caso Isaías y su cobertura mediática. Lo complementa con dos historias internacionales -el secuestro de un avión norteamericano por parte de una organización chiita libanesa en 1985 y la toma del palacio de justicia en Colombia por parte del M-19 en el mismo año- que resultan referentes importantes para la contextualización del panorama internacional de lucha contra el terrorismo, el cual, en 1985, también representaba una parte de la realidad política del Ecuador.



La reconstrucción de esta historia cuenta además con el testimonio de dos periodistas de larga trayectoria en el Ecuador -Diego Oquendo y Carlos Vera-, quienes relatan detalles de lo que significó este episodio tanto para la organización subversiva como también para el gobierno de turno. Por último, en la secuencia se recoge una voz oficial: el testimonio de Osvaldo Hurtado narra lo que encarnó en esa época la respuesta militar y política ante el operativo de secuestro ejecutado por Alfaro Vive. La secuencia cierra con las posibles hipótesis que llevaron a la muerte de Isaías y de sus secuestradores, y que significaron para la historia nacional cambios y procesos políticos, sociales y económicos en el futuro.

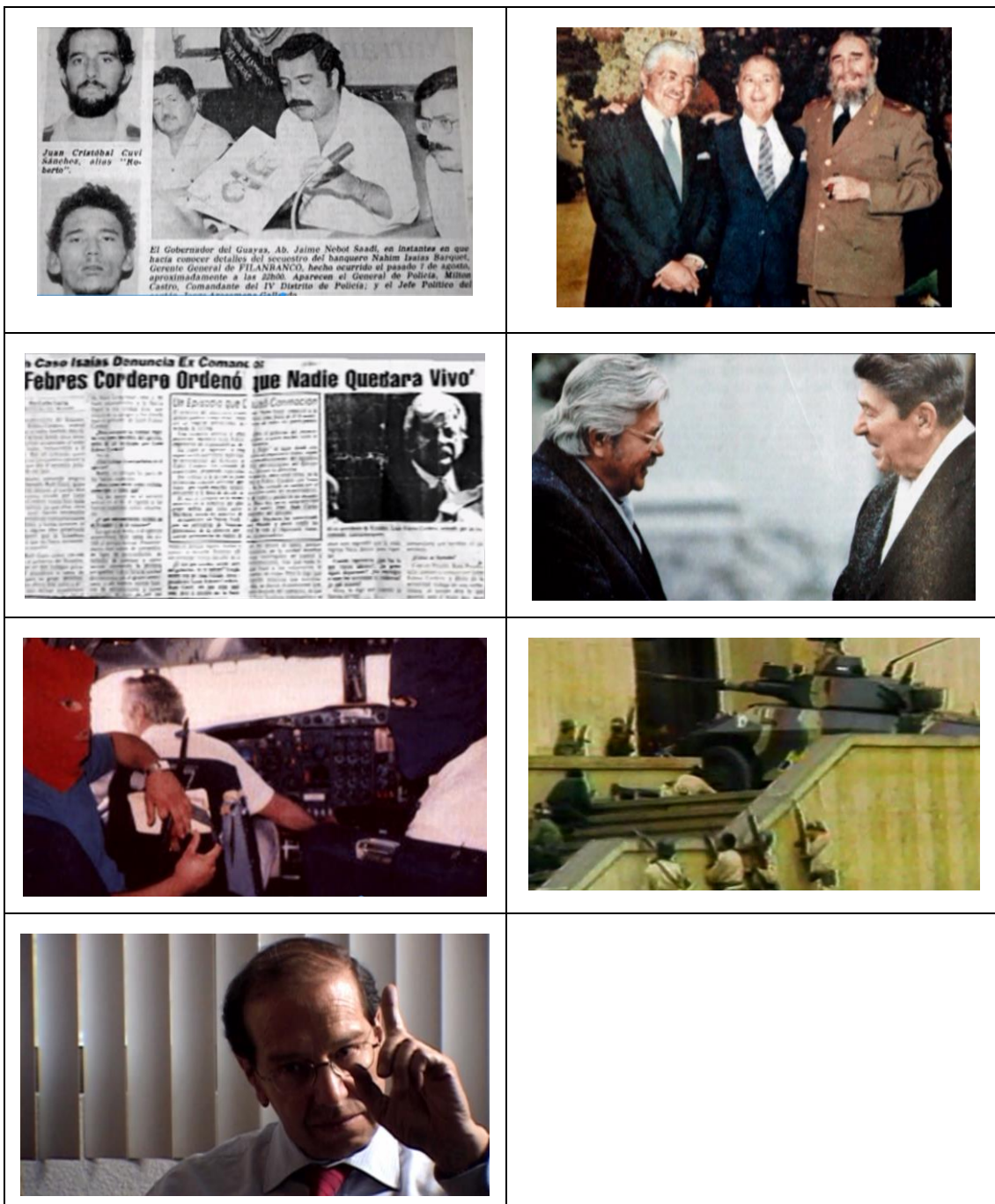




Figura 1. Fotogramas de la secuencia en *AVC del sueño al caos*  
 Fuente: Documental *AVC del sueño al Caos* (2007)  
 Elaboración: Propia

En *AVC* el documental, su director en cambio, construye una secuencia de casi 12 minutos de duración, que comienza describiendo el objetivo económico que perseguía el secuestro de Isafías. Samaniego hace uso de los testimonios de Edgar Frías, Santiago Kingman y Manuel Pérez -miembros de AVC- para delinear a breves rasgos como ocurrió el hecho y cada uno de los momentos que terminaron con la muerte del banquero y los militantes que formaban parte del operativo.





Figura 2. Fotogramas de la secuencia en AVC el documental

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: Propia

La secuencia se compone además de un material de archivo de video con varias de las declaraciones de dos figuras protagónicas del gobierno de aquella época – Jaime Nebot y León Febres Cordero-, respecto del secuestro y posterior operativo militar que se llevó a cabo en Guayaquil.

El episodio y el segmento temporal de esta secuencia esta atravesado por una historia paralela que es la muerte de Juan Carlos Acosta, miembro de AVC y uno de los autores del secuestro de Isaías. Samaniego logra contrastar las versiones oficiales -archivos con declaraciones del Gral. Gustavo Gallegos- con el testimonio de los familiares de Acosta – su madre y su hermano-, con ello conjuga de manera perfecta los hechos y los relatos dotándolos de un contenido más profundo, humano y emotivo.

La reconstrucción y la narración de este episodio se nutre además del uso de fragmentos de video donde se muestra el despliegue militar y los guerrilleros muertos en el operativo que llevo a cabo el gobierno nacional. Este material se intercala con un grupo de imágenes (8) compuesto por notas de prensa y reportajes que abordan la noticia y el desenlace del secuestro y que sirven como fuente para resaltar y acompañar el relato construido por los testimonios. La secuencia culmina con muchas interrogantes e hipótesis alrededor de la muerte de Isaías y con una declaración final -de Santiago Kingman- en la cual se deja claro que para AVC, este operativo es un acto del cual la agrupación se siente avergonzada.

A manera de conclusión y tras los análisis descritos en los párrafos anteriores queda claro que las construcciones de memoria que Dávalos y Samaniego configuran en sus producciones documentales no consolidan una reconstrucción exacta e integral del pasado. Cada director hace uso del material de archivo y la selección de testimonios para crear una versión particular del mismo y de los hechos que en él se suscitan. En dichas

versiones, aunque se hable de los mismos episodios – como en el caso Isaías- y como ya se lo había dicho antes, siempre existirán tensiones y silencios, conflictos y vacíos, al igual que puntos de encuentro y de integración.

Ambos directores se concentran en las preguntas más que en las respuestas dentro de las secuencias analizadas. Los dos recalcan en su narrativa que en esta historia quedaron muchos detalles por investigar y desde allí su lectura de la lucha política de AVC, coincide en un punto central: lo ocurrido en el operativo del secuestro a Isaías marco la inminente caída de Alfaro Vive. Sin embargo, la visión de cada uno sobre lo narrado en la secuencia, es muy distinta.

Dávalos reúne fuentes y testimonios que hilvanan a manera de crónica periodística una serie de sucesos desde el inicio del montaje del operativo en sí mismo, hasta la muerte de sus protagonistas, todo cargado de la mayor objetividad posible. Samaniego, por otro lado, devela las historias dentro de la historia del secuestro, busca generar una crítica al relato oficial, lo contrapone con las voces de las víctimas del otro lado, mientras marca una especie de rescate del pasado en busca de verdad.

El análisis realizado permite abrir un último eje de reflexión que posibilita caracterizar a las construcciones de memoria que se encuentran presentes dentro de ambos documentales. Todorov, sostiene que al trabajar con la memoria es importante realizar una distinción entre “la recuperación del pasado y su utilización subsiguiente” (Todorov 2000, 17). Esta distinción resulta útil a la hora de comprender precisamente como Dávalos y Samaniego proponen y configuran sus construcciones de memoria dentro de sus producciones documentales.

... la exigencia de recuperar el pasado, de recordarlo, no nos dice todavía cuál será el uso que se hará de él; cada uno de ambos actos tiene sus propias características y paradojas. Esta distinción, por neta que sea, no implica aislamiento. Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado (Todorov 2000, 17).

Precisamente sobre el uso al que se refiere Todorov, los documentales de Dávalos y Samaniego, muestran diferentes intereses y posturas. En el primer caso, la película de Dávalos, busca responder búsquedas personales lejanas de cualquier tipo de compromiso político o romanticismo histórico sobre el pasado, desde allí genera un proceso de revelación de información que se entrecruza con su historia personal y sus interrogantes. El trabajo de Samaniego en cambio se exige a sí mismo un compromiso por la búsqueda de la verdad y la justicia, el uso de la memoria y del pasado dentro de su producción se

enfoca en visibilizar una versión que encare a los olvidos del ayer y los ponga en debate público. Para cumplir este objetivo Samaniego trae al presente la experiencia viva de sus protagonistas, con ello la memoria que se construye en su película asumen un criterio consciente de presentar la versión militante de los hechos y los episodios ocurridos.

### **Una búsqueda personal**

En la película de Dávalos, como ya ha sido analizado con anterioridad, está claro que no existe una exigencia de recuperación del pasado. Para ella, la columna vertebral de su película es su punto de vista personal, la voz autor. *AVC del sueño al caos*, deja en este sentido, clara evidencia de que la recuperación del pasado histórico de este grupo subversivo responde a las inquietudes netamente individuales y personales de su directora. Dávalos al respecto comenta y precisa:

Mi línea específicamente al hacer la película, era que yo quería entender cuál era el atractivo de entrar a una guerrilla urbana, qué es lo que pasaba, había un tema de sensación de querer pertenecer a un grupo [...] Entonces para mí era importante poderme poner en los zapatos de una persona joven de 18 años, regresar 20 años atrás y decir, a ver que hubiera sido algo que, a mí, me hubiera atraído para entrar en el AVC. Si es que hubiera llegado a entrar a este grupo hubiera tenido problemas con el uso de las armas. Y la pregunta principal que fue la que a mí me marco la investigación de esto, es cómo puedes en la misma frase poner en armas y democracia. Esa línea, de poner esta democracia en armas, es la que yo me pregunto y les pregunto absolutamente a todos con los que yo voy conversando (Dávalos 2021).

La directora de *AVC del sueño al caos*, deja claro por tanto que su proceso de construcción de memoria y de recuperación del pasado apela a varios cuestionamientos propios, a una visión personal y a la búsqueda de respuestas a sus preguntas específicas e individuales sobre el sentido del proyecto político de AVC, que atrajo a varios jóvenes en la década del 80. “Sería muy prepotente pensar que mi visión es la visión correcta, o que mi visión es la verdad. La verdad no existe, en la historia la verdad no existe, en la vida la verdad existe, entonces mi película solo ayudo a dar una opinión más” (Dávalos 2021).

La construcción de memoria y el pasado recuperado en la película de Dávalos si bien persigue como principal objetivo responder sus propias interrogantes alrededor del grupo subversivo, resulta también de manera indirecta una crítica y a la vez un primer intento de reconstrucción más amplio de la historia de Alfaro Vive. “La línea editorial de la película es directamente encarar una crítica, creo que lo hace al decir lo que los libros

no decían, al decir lo que las entrevistas de televisión no se atrevían, al preguntar las preguntas que otros medios no podían o no querían hacer”(Dávalos 2021).

Los criterios con los cuales Dávalos configuró su construcción de la memoria - conscientes o no, según lo plantea Todorov- dentro de su documental, sirvieron para orientar la utilización que ella mismo hace del pasado y por consiguiente para compartir con la sociedad un nuevo uso de aquellas memorias en la construcción de sus propias búsquedas.

Una nueva forma de contar la historia retumba con fuerza en el presente no solo de nuestra producción de cine documental nacional, sino alrededor de toda la región. Existe, pues, un replanteo de la identidad y una búsqueda por reencontrar en el pasado el sentido de los orígenes desde herramientas audiovisuales que responden a las dinámicas y las lógicas del presente. esto representa un ir más allá de las versiones y relatos oficiales y repreguntar sobre los otros relatos, las otras miradas de la historia, las otras voces.

Tanto Dávalos como Samaniego pertenecen, con ópticas, visiones y sentidos personales diferentes, a esa generación que se empieza a cuestionar el pasado oficial construido como una norma para seguir sin confrontar. La indagación que ambos emprenden sobre los episodios del ayer forma parte de toda una corriente que busca dar respuesta a los problemas del pasado, donde muchas veces los vacíos y silencios lo cubrieron todo.

### **Un derecho y un deber**

La película de Samaniego, asume un compromiso profundo desde la construcción de memoria que configura a partir de la exigencia de recuperar y recordar el pasado íntimamente ligada a la búsqueda de la verdad y la justicia. Desde ese sentido nada puede impedir a Samaniego tejer una recuperación de la memoria dentro de su producción documental como un acto que se convierte en un derecho.

“Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (Todorov 2000, 18). *AVC* el documental de Mauricio Samaniego construye memoria precisamente desde ese derecho transformado en deber. “Evidentemente yo tengo mi punto de vista como militante y lo que tengo que contar y lo que contamos lo hacemos pues desde la versión del militante. No me parece necesario

ponerle una etiqueta a la película, pero si me tocará, yo la etiqueta que pondría es que es una película que tiene un valor histórico” (Samaniego 2021).

El filme propone entonces una construcción de memoria desde dentro, es decir, no solo un acordarse, sino un cuestionar, un evidenciar y un criticar desde el testimonio y la experiencia personal vivida. “Mi documental sirve como un espacio para explorar otras miradas de la historia y tener otra percepción diferente de lo sucedido. Lo cual es muy importante porque no es la percepción mediática ni la oficial. De ahí cada quien sacará su propia conclusión” (Samaniego 2021).

El director de *AVC*, consigue con su producción asumir la responsabilidad de transmitir lo vivido para que no vuelva a repetirse. Así el papel que el pasado y la memoria deben desempeñar en el presente es para Samaniego una especie de deber y responsabilidad individual y colectiva. “Yo tenía como responsabilidad transmitir a parte de los hechos y de lo humano, una idea general y un espíritu de lo que se hizo, todo el trabajo tenía que estar al servicio de ese objetivo general. Ese objetivo general tiene que ver con la memoria, con haberlo vivido” (Samaniego 2021).

La construcción de memoria dentro de la ópera prima de Samaniego involucra además un restablecimiento de la dignidad humana de los torturados, asesinados y desaparecidos en la década de los 80 en Ecuador. En este sentido el documental abre la posibilidad de nuevos debates sobre la historia y la versión oficial de un episodio político del pasado nacional, a la vez que denuncia la visión doctrinaria impuesta por el gobierno de turno al derrotar al grupo subversivo no solo militar sino también mediáticamente, convirtiéndose este último tema en un eje transversal del filme.

El documental sirvió para tener la opción de reflexionar acerca de otra percepción de una historia bien vendida como terrorífica, de una historia que no era terrorífica. Nosotros nunca pusimos una bomba, ni asesinamos a nadie premeditadamente. Recuperamos la memoria de Alfaro y los ideales de un país elementalmente más justo como para tener salud, educación, las mismas oportunidades y los mismos derechos (Samaniego 2021).

Samaniego y su película reconstruyen una versión con testigos y testimonios que el espectador también es capaz de identificar en el presente como parte de un nosotros. Un nosotros que representa una opción y un espacio donde suscitar reflexiones sobre el pasado y una nueva forma de leerlo en el presente. Su producción documental, como el mismo lo reconoce es una opción más, una que un determinado momento, permite encontrar a partir de la memoria, nuevas visiones e interpretaciones no únicas del pasado, sino que muy por el contrario sean estas construidas por todos los actores de la sociedad,

incluyendo a los vencidos, con lo cual se de paso para crear nuevas maneras de incorporar el pasado y esas otras lecturas del ayer, para que el futuro no siga colmándose de olvidos.

Finalmente, es evidente que las construcciones de memoria presentes dentro de los documentales *AVC del sueño al caos* y *AVC*, están edificadas en primer lugar por un proceso de selección, clasificación y jerarquización de recuerdos, relatos, archivos y testimonios. El mismo que en ambos casos involucra la presencia de una marca de subjetividad potente, la de sus propios directores, sus búsquedas, intenciones, sentidos y proyecciones -conscientes e inconscientes-.

En segundo lugar, tanto Dávalos como Samaniego, consolidan dentro de sus producciones documentales su visión del pasado, pero no adhieren a una memoria única, ni tampoco ningún tipo de unificación entre las memorias individuales recogidas en sus filmes. En ambos documentales existen vacíos y silencios, como también acuerdos, puntos de encuentro e integración que deben ser descubiertos directamente por el espectador, para obtener sus propias conclusiones.

Como tercer y último punto parece evidenciarse, luego de analizar ambos filmes, que las construcciones de memoria en el documental de Dávalos, abordan preguntas personales y visiones desde fuera, construyendo una historia que se cuenta como parte de una vida particular que bien puede terminar siendo una especie de crítica social sobre las visiones doctrinarias del pasado. Mientras que el trabajo de Samaniego se configura desde una fuerte marca subjetiva que se relaciona más con un deber vinculado a un compromiso con la sociedad y la historia, un deber que se articula desde dentro, con un sentido militante, capaz de proyectar una visión construida a partir del relato de muchas voces, situaciones y hechos que transmiten sensaciones vividas específicas.

## **2. La memoria y la relación entre el ayer y el hoy**

La memoria actúa sobre el mundo y sea esta individual o colectiva tiene la capacidad de trabajar con el pasado para organizarlo. Según señala Gustavo Aprea, además “en la memoria se manifiesta el pasado individual o colectivo a través de imágenes” (Aprea 2012, 20). A lo largo del tiempo y hasta la actualidad esas imágenes han sido albergadas por diversas prótesis que posibilitan transmitir y almacenar información, tradiciones, saberes e historias del pasado, desde distintos mecanismos y técnicas como, la oralidad, la escritura, la fotografía, el cine, entre otros.



... el cine, cuando aborda temas históricos -sea en documentales o en películas de ficción-, contribuye a la construcción de la memoria social contemporánea más allá de ocupar un lugar de transición entre las manifestaciones de la memoria y el discurso histórico. El cine tiene una capacidad de evocación del pasado que lo convierte en fuente privilegiada de construcción de la memoria (Aprea 2012, 46).

En este marco resulta interesante mencionar que los primeros largometrajes que se propusieron contar la historia y la lucha política de Alfaro Vive Carajo en Ecuador, potenciando los relatos disponibles desde los recursos narrativos del cine documental y convirtiéndose en fuente de construcción de memoria, son precisamente *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos (2007) y *AVC* de Mauricio Samaniego (2014). A partir de estos dos trabajos documentales de memoria fue posible ver lo que muchos no conocían o no querían ni siquiera imaginar que fuera real y que hubiera ocurrido en el país durante la década del 80.

Ambos documentales presentan el pasado más reciente, que continúa parcialmente desconocido por la población ecuatoriana. Esto se presenta no como la imposición de una verdad absoluta, sino como relatos que acaban complementando la visión de un pasado que pueda servir para la comprensión más profunda de la misma sociedad que los contiene. Los actos que acontecen en la historia obedecen a un contexto y a una comprensión que desde la actualidad nos puede parecer extraña o desconocida [...] Ambos films presentan testimonios y valoraciones de la época, remarcando el hecho de su contexto y la necesidad de abrir un diálogo histórico entre los ecuatorianos, como forma de comprender un pasado y, asimismo, como forma de condicionar el presente (Garrido Sanchís 2018, 51).

Es así, que los documentales que son casos de estudio dentro de esta investigación responden a una especie de necesidad urgente de debate contemporáneo sobre el pasado reciente, a una nueva comprensión del pasado como lo sostiene Garrido. Responden sobre todo a un aprender del ayer y de las experiencias vividas en el pasado rescatando en todo momento las lecciones que puedan transformarse en principios de acción en el presente.

Un ejemplo claro de ello es el aprendizaje de las experiencias traumáticas y la violación a los derechos humanos que nos dejó la memoria de los años 80, algo que en ambas películas y desde distintas visiones se logra poner nuevamente en el centro del debate público, político y cultural.

... es necesario tener una conciencia clara de lo que son los derechos humanos y defenderlos en cualquier circunstancia, situación política o situación general. En octubre de 2019, fueron asesinada 11 personas y están en video. Sino reaccionamos todos a eso, eso mismo puede pasarle a cualquiera en un momento determinado, sea cualquiera la ideología que tengan. Ese es un concepto que tiene que ser general, asumido y vivido, no solo por una ética de compromiso, sino porque si no hacemos que eso sea permanentemente respetado, en cualquier momento se puede volver en tu contra o de

alguien de tu familia o de alguno de tus amigos, si no somos los ciudadanos los que cuidamos permanentemente el tema de los derechos humanos (Samaniego 2021).

La memoria que guardan estas producciones permite además repensar el ayer en servicio del hoy, posibilitando reconstruir las huellas del pasado congeladas en las construcciones sedimentadas de la historia para generar una nueva lectura de ellas, permitiéndonos comprender cómo hemos llegado a ser lo que somos y quienes somos como sociedad e individuos, e incluso quienes podemos ser en el presente.

Yo a través de esta película, te puedo decir que formé hasta cierto punto mi criterio político, porque entre a discutir tanto la izquierda, entre a conversar con estos diferentes actores sobre las ventajas y desventajas, la unión y desunión de la izquierda, que para mí fue como una escuela, como una universidad sobre política en realidad. Eso para mí es mucho más valioso que el resultado final. En una hora y media es muy difícil coger y meter todo lo que tú quisieras decir, todo lo que uno aprende en el transcurso y todo lo que aprendes con estos personajes maravillosos que vas encontrando en el camino (Dávalos 2021).

Dentro de los documentales de Dávalos y de Samaniego, la relación que la memoria guarda con el ayer y el ahora, bien podría decirse, se incrusta en la comprensión de ella, tal cual como Elizabeth Jelin la reconoce, como “operación de dar sentido al pasado” (Jelin 2002, 33). Es decir, la memoria presente en *AVC del sueño al caos* y *AVC*, dota de sentido a un pasado todavía y a pedazos desconocido por la sociedad ecuatoriana. Un nuevo sentido que desde la reconstrucción de un episodio específico de la historia política nacional logra obtener reconocimiento y validez en la actualidad.

Los sentidos del pasado pueden cambiar. La memoria de los vencidos sigue viva y presente en distintos dispositivos. El ayer regresa y las construcciones de memoria forma parte de un nuevo escenario de lucha política y cultural donde es indispensable repensar, reconstruir y renovar las memorias del pasado para las generaciones venideras desde un sentido activo y con enfoques de confrontación con las versiones oficiales. Hoy muchos hechos históricos necesitan con urgencia ser evocados y debatidos.

Como Alicia descubre que para alcanzar a la Reina Roja debe caminar hacia atrás, nosotros debemos voltear al pasado para poder avanzar y ser mejores. En el pasado podemos encontrar caminos para el futuro. Y nosotros, ustedes, no tenemos aspiración más grande que el futuro. Por eso es importante el pasado. Si algo nuevo nace, es porque algo viejo muere. Pero en lo nuevo, lo viejo se extiende y puede comerse el futuro si no lo acotamos, lo conocemos, le hablamos, lo escuchamos, en suma, si dejamos de tenerle miedo (Subcomandante Marcos 1997, 131).

Definitivamente el pasado abre caminos para el futuro, nos permite encontrarlos y nos permite avanzar como sociedad. Las construcciones de memoria presentes en los

documentales analizados a lo largo de este trabajo de investigación escarban en ese pasado importante que nos ofrece aspiraciones en el futuro, al cual debemos regresar a ver para criticar la ausencia de investigación sistemática sobre la memoria y su naturaleza dentro de nuestra propia sociedad y nuestra academia. Es urgente perder el miedo sobre lo que encontremos en el ayer, es momento de repensar como construir memorias que nos permitan hablar del pasado y escucharlo, para con ello hacerle frente a las ramificaciones culturales de los silencios que hasta la actualidad son parte central de los imaginarios sociales. Nuestro ayer histórico y nuestra memoria se extiende al presente para promover con ellos nuevos espacios creativos y fértiles donde podamos buscar nuestras propias raíces, nuestra propia identidad, nuestra propia historia incrustada en el ayer.

### **3. Nunca más: la importancia de recordar**

La vigencia del pasado reciente en la contemporaneidad y alrededor de la región latinoamericana no está en duda. La memoria ha vuelto y en Ecuador también muchos actores sociales, entre ellos los cineastas, expresan la necesidad de revisar y reconstruir el pasado y la memoria desde sus trabajos y producciones. Escarbar en el pasado es un síntoma de una generación que necesita respuestas y que también demanda justicia y verdad. Como acertadamente reconoce Christian León, “la persistencia de incertidumbres y problemas no resueltos en el pasado es el detonante para la creatividad de toda una generación de realizadores que heredaron una historia inaprensible (León 2019, 14).

La sociedad ecuatoriana al igual que muchas otras de Latinoamérica -teniendo a Argentina como su referente más importante al ser considerados pioneros en el desarrollo de trabajos sobre la memoria- ha utilizado y desarrollado diversas formas de evocar el pasado, entre ellas la producción documental. El acto de indagar el pasado desde los lenguajes audiovisuales configuró en la escena política, cultural, artística y social del país, un espacio único y privilegiado donde los hechos y acontecimientos históricos del pasado aparecieron vivos y mediados por la memoria.

Las reconstrucciones del pasado han hecho del documental un lugar propicio para la configuración de otros y nuevos relatos y discursos narrativos compuestos de imágenes que son parte de los episodios del ayer. “Entre las nuevas generaciones existe una avidez de relatos complejos que den explicaciones sobre el pasado más allá de los relatos estandarizados que se enseñan en la escuela” (León 2019, 14). Asistimos entonces, a la efervescencia del combate de la amnesia direccionada, a la necesidad de contraponer las

versiones oficiales y romper la rigidez de las omisiones selectivas de una historia muchas veces impuesta, tergiversada y aceptada.

En el contexto de la efervescencia de la memoria en Ecuador, Jorge Daniel Vásquez (2018), sostiene que, de manera general y más allá del cine y sus producciones documentales, el tema de la memoria ya se planteaba como parte de una nueva agenda política y cultural en el país desde hace varios años. La misma venía atravesada por una constante preocupación sobre el archivo a nivel nacional. En este sentido los trabajos de la memoria en Ecuador, incluidas las producciones documentales que son fuente de análisis dentro de esta investigación, permiten repensar los nuevos sentidos que llegan a producir en la sociedad y que sobre todo tienen un alcance en la nueva configuración del debate sobre el pasado dentro del campo político.

Así, el documental contribuye a la diversificación del campo de estudios sobre la memoria en el Ecuador desde otras formas de intersección entre memoria y política. La entrada a partir del tema de la memoria, implica uno de los tantos nuevos sentidos posibles que la configuración de lo político habría adquirido a partir de la declaración de la nueva constitución política -condiciones institucionales-, la relevancia otorgada al testimonio -condiciones discursivas- y la acción de sujetos en el plano de la demanda por la visibilidad y los derechos -condiciones políticas- (Vásquez 2018, 98).

El documental ecuatoriano que usa la memoria como fuente principal de su producción, se vincula por tanto también con lo político, generando nuevos sentidos y discursos que se suman al surgimiento de otros espacios y trabajos sobre memoria donde está presente la participación activa de organizaciones de defensa de derechos humanos, comisiones de la verdad o grupos de víctimas que han sufrido violencia de estado y que en la actualidad ocupan un rol central en los debates sobre el pasado reciente.

Trabajos como *AVC del sueño al Caos* (2007), de Isabel Dávalos o *AVC* (2014), de Mauricio Samaniego, que se acercan al pasado histórico y político desde el testimonio y el archivo, usan y activan la memoria dando vida a personajes, relatos, narraciones y acontecimientos que nacen desde los resquicios que la historia oficial ha mantenido en el olvido. Producciones de este tipo han configurado herramientas y registros a partir de los cuales se reconstruyen espacios de tiempo de la historia política nacional que permanecían ocultos o en blanco, permitiendo desde allí entrar en una disputa por el pasado y dar vida a otras voces y reflexiones sobre ciertos acontecimientos del ayer que aparece activos en el presente y necesitan mostrar con urgencia sus proyecciones al futuro.

En esta disputa del pasado, emprendedores de memoria como son los documentalistas ecuatorianos en este instante, se han vuelto actores fundamentales dentro de este campo de batalla. La asistencia masiva en circuitos comerciales, a trabajos como el de los hermanos Restrepo o sobre el caso Roldós, hablan de cómo el documental, en última instancia, puede y está jugando un papel clave en la construcción de nuestros imaginarios sociales, de nuestra memoria pública y, en última instancia, de nuestra identidad (Aguirre 2015, 138).

Al respecto de las disputas de sentido y el pasado que ha podido generar el documental ecuatoriano, resulta interesante evidenciar como estas producciones lograron revelar aquel ayer no saldado que aún tenemos y que sobre todo se encuentra en conflicto constante con nuestra propia historia. “El quiénes somos y el quiénes pudimos ser se está peleando en estas piezas sueltas, y en quién las acomoda” (Aguirre 2015, 135).

Los recursos que se usan dentro de la producción documental ecuatoriana que trabaja sobre la memoria, se convierten en piezas claves, capaces de propiciar una nueva mirada sobre ciertos hechos históricos desde diferentes perspectivas, respondiendo así a las preguntas que menciona Aguirre, valiéndose de datos, testimonios y archivos que consolidan una nueva visión del pasado.

La reconstrucción de la memoria y el pasado en el cine documental de Ecuador, trabaja con el objetivo de que algunos acontecimientos de la historia puedan ser reescritos y reinterpretados. La historia oficial puede entonces enfrentarse a otras versiones de lo ocurrido, incluso llegando a ser desmentida por quienes fueron afectados por ella. Es así, que “el ejercicio documental en muchos casos es una forma de cuestionar la versión oficial; evidencia las fracturas, los vacíos, pensando las formas de ponerlas en acción, en primer plano”(Aguirre 2015, 136).

Precisamente al ubicar esos vacíos y colocarlos como temas prioritarios que demandan una reflexión crítica dentro del debate público sobre el pasado reciente, es que podemos preguntarnos ¿cuál es verdaderamente nuestra historia? Los documentales nacionales desde su lenguaje audiovisual bien podrían resultar entonces un espejo de la realidad social desde donde se respondan estas y otras preguntas a partir del rescate y la propia construcción de relatos no solo cinematográficos sino también históricos.

La memoria se enfrenta al tiempo desde estos relatos, traslada al presente recuerdos y nuevos momentos históricos. Es así que los documentalistas dentro de este marco bien podrían ser considerados “como agentes tenaces que no cesan de intentar revelar lo negado” (Aguirre 2015, 135). La producción documental ecuatoriana responde entonces a una búsqueda constante de la verdad, a una búsqueda de claves, que cobra vida

entre el rescate de los restos del pasado, armando con ellos una nueva mirada de los hechos que la historia olvidó.

Precisamente *AVC del sueño al caos* y *AVC*, son dos muestras de la creación de relatos más complejos, capaces de brindar tanto a los realizadores como a los espectadores una explicación y una versión más amplia de la historia y el pasado, con la capacidad de superar los relatos oficiales y estándar que se enseñan de manera repetitiva y memorística desde la instrucción formal. “Cuando conversamos con los cineastas que trabajan sobre la reconstrucción del pasado reciente, es perceptible un fuerte impulso de volver sobre el pasado para entender las razones de la crisis y esclarecer las lagunas de la memoria colectiva que no están siendo asumidas por el Estado, la academia o los medios” (León 2019, 14).

El tiempo para reflexionar sobre los problemas y conflictos que se albergan en las lagunas de la memoria parece haber llegado. En este contexto trabajos como los de Dávalos y Samaniego, viabilizan y reactivan los debates sobre el pasado reciente y la transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones. Las producciones documentales juegan, por tanto, no solo un papel fundamental a la hora de reposicionar un pasado distante, desconocido y lejano en el presente, sino y, sobre todo, cuando se convierten en un elemento destacado dentro de la promoción de nuevos sentidos históricos del ayer, colocando a la memoria en un lugar estratégico que permita producir expectativas en el futuro que antes se veía solo cargado de olvido.

No siempre la memoria surge espontáneamente. Muchas veces es necesario intervenir para que se haga presente y para que pueda ser codificada a través de una narrativa. Las experiencias y vivencias propias o de otras personas y grupos que se interrelacionan para ser recordadas, son elementos importantes de la memoria. Esta también se apoya en las expectativas con relación a la construcción del futuro. En ese sentido, es importante percibir de qué manera el pasado puede iluminar ese camino, así como las experiencias del pasado pueden, en el presente, contribuir de una manera dinámica y creativa para la transformación social. En la óptica de la educación en derechos humanos es importante iluminar esa transformación desde el *nunca más*, para que las violaciones a los derechos humanos que se cometieron no vuelvan a repetirse (Sacavino 2015, 74).

Como bien lo reconoce Susana Sacavino, el pasado puede iluminar el camino para la construcción de un futuro, pero es precisamente en ese camino donde resulta clave que existan nuevas y otras narrativas sobre los episodios del ayer, narrativas y relatos donde las experiencias y vivencias propias, individuales o grupales, se interrelacionen y se conviertan en el eje principal de la memoria.

Los filmes de Dávalos y Samaniego forman parte de esas narrativas y de esos relatos donde las experiencias y búsquedas personales – incluidas las de sus propios directores- hacen parte de una memoria capaz de promover una reflexión crítica sobre el pasado reciente y sobre el sentido que este adquiere en el presente.

Las visiones que ambos directores de forma independiente proponen sobre la historia y la lucha política del grupo subversivo Alfaro Vive Carajo, dentro de sus producciones documentales, forman parte entonces de un proceso de construcción de la memoria, que al mismo tiempo forma parte de toda una ola de reconstrucción del pasado desde una nueva perspectiva cultural, social y hasta política, dependiendo del caso.

Creo que queda claro, al ver el documental, que la historia no fue como se la contó en los medios. Hay varios libros, todos con información valiosa sobre el tema, pero creo que definitivamente el documental tiene más alcance, y me alegra que siga siendo fuente de consulta porque para eso fue concebido. La visión de Alfaro Vive de una persona que no ha visto el documental, ni leído ninguno de los libros, a partir de ver el documental, cambia. Te lo digo, lo pude comprobar con mis propios hermanos y familiares (Samaniego 2021).

La importancia de recordar y el valor de la memoria sin duda alguna oscilan entre el pasado y el presente con proyecciones al futuro. Ante esta realidad queda claro que el sentido que muchas veces se le llegó a otorgar unívocamente al pasado, no es algo fijo y estático. Por el contrario, dicho sentido es capaz de adquirir una potencia inesperada posibilitando así obtener una respuesta necesaria ante las deudas e interrogantes que el ayer todavía tiene pendientes con la verdad y la lucha por revelar una historia más amplia y plural. En este sentido, tanto el documental de Dávalos como el de Samaniego, constituyen un valioso documento y trabajo histórico audiovisual.

Ambas producciones superan la estigmatización de la que fue objeto el grupo subversivo y cada uno de sus integrantes, quienes recibieron no solo en la década de los 80 sino a lo largo del tiempo, denominaciones y calificativos tales como “terroristas”, “delincuentes”, “asesinos”, “secuestradores” y hasta “violadores”, construidos con una fuerza mediática desproporcionada que promovió de manera directa su deslegitimación social y su desarticulación política.

Cogieron el nombre de este grupo como un nombre de sanguinarios, que mataban, que asesinaban, que robaban, que no tenían ningún tipo de ideología política y lo que yo me metí a hacer es justamente lo contrario, decir si tenían una ideología política y de hecho es una ideología muy interesante [...] Otra cosa era conocer a las personas, y decir, a ver, realmente eran gente violenta. Entonces le escojo a la María Rosa Cajas, que es un ser adorable, y así eran todos, las mujeres eran muy simpáticas y no son personas que cogen una pistola para matar, tenían una relación muy particular y les pido que me describan

esa relación con la intención de mostrar que no son esos seres sanguinarios, que Febres Cordero trato de dejarles con esa imagen (Dávalos 2021).

El tiempo nunca se detiene, el pasado es algo que no podemos cambiar y eso es una realidad muchas veces dolorosa. Sin embargo, el sentido que se alberga en dicho pasado sí puede resignificarse en todo momento desde visiones y reinterpretaciones más amplias, reflexivas y críticas.

En la actualidad ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio. No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. [...] Aquellos que, por una u otra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a unos cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares. Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido– se han de poner al servicio de la justicia (Todorov 2000, 58–59).

En Ecuador hoy y a diferencia de los ochentas, ya no existen los escuadrones volantes, ni los *infiernillos* o los centros de tortura que se describen y se muestran en los documentales de Dávalos y Samaniego. En la actualidad, quizás ya no se hable de terrorismo, guerrilla o subversión, pero la misma memoria del pasado que desde esas producciones documentales nos mostró lo que ocurrió en el ayer, sigue siendo parte todavía hoy, no solo de un incesante pedido de justicia y reparación, sino también de la lucha contra el olvido. Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado como recomienda Todorov, es momento de ponerlo al servicio del presente, para que desde vehículos de memoria como las producciones documentales que trabajan y buscan reescribir episodios históricos, podamos asumir no un deber sino un compromiso con la búsqueda de la verdad.

#### **4. El cine documental ecuatoriano como fuente de memoria**

Según lo plantea Christian León, es posible afirmar que en el Ecuador, desde principios de siglo, se ha generado todo un “boom de documentales que abordan de distintas maneras el pasado” (León 2019, 20). El despunte y auge de este tipo de cine se vio reflejado no solo en la gran cantidad de premios nacionales e internacionales a los que se ha hecho merecedor a lo largo de los últimos 20 años, sino también y, sobre todo, en el amplio apoyo y acogida que ha sostenido entre el público local.



El surgimiento de estas películas es un hecho inédito ya que a lo largo de su historia el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionadas al pasado histórico reciente. De hecho, los cineastas de la generación de los 80 y 90 articularon su trabajo en torno a horizontes utópicos que privilegiaron el futuro. El aparecimiento de una pléyade de realizadores interesados en comprender la memoria y la historia colectiva se presenta entonces como un síntoma de la necesidad de una generación que busca revisar, reescribir y arreglar cuentas con un pasado cuyos vacíos y silencios lo tornaban incomprensible (León 2019, 20).

El cine documental en Ecuador, le permitió al pasado crear una construcción de memoria dotada de un nuevo lenguaje, el audiovisual. La influencia contemporánea de este nuevo momento donde la memoria adquiere otro valor, puede ser fácilmente distinguible a la hora de ubicar los nuevos ámbitos de discusión respecto a varios episodios de la historia nacional, o incluso dentro de los debates respecto a memorias e identidades colectivas.

Usando el lenguaje del cine, el documental se levanta entonces como un poderoso dispositivo para la revisión de la historia nacional y la construcción de recuerdos protésicos en la era de la videoesfera. Documentales de memoria como *Con mi corazón en Yambo* y filmes históricos como *La muerte de Jaime Roldós*, a través del uso poético del testimonio o el archivo, reconstruyen la relación que tenemos con el pasado para impulsarnos al futuro (León 2019, 20).

Nuestro cine documental nos permite repensar el futuro, trayendo a la actualidad el pasado. Se vuelve una fuente de memoria y un pilar fundamental para generar nuevos cuestionamientos sobre los discursos oficiales e históricos. Las miradas que es capaz de transmitir el documental conforman precisamente uno de los ejes que le ha permitido a la producción cinematográfica ecuatoriana de este género tener tanta potencia. Desde aquellos lenguajes de lo real, que incorporan además imágenes y narraciones, es que estas películas documentales han podido aproximar al público a experiencias y hechos históricos verdaderos.

El documental ecuatoriano ha alcanzado un nivel de legitimidad y credibilidad capaz de generar un campo de gravitación sobre el que gira la discusión pública. Otra característica distintiva del documental ecuatoriano es su capacidad para generar reflexiones teóricas y desatar procesos de investigación que acompañen su práctica. Desde hace algunos años, el documental ha suscitado un debate con disciplinas de ciencias sociales, estudios de comunicación y cultura, que lo han posicionado como un campo privilegiado para pensar la identidad, la historia, la memoria, la diversidad cultural. Es decir, poco a poco, el documental se ha posicionado como un campo de producción de conocimiento que rebasa las esferas especializadas y genera intensos diálogos entre academia y cine (León 2015, 111).

Este campo privilegiado al que se refiere León, además de ser un campo de producción de conocimiento, resulta ser también, un campo de lucha y confrontación.

Uno desde donde se piensa y se usa la memoria como detonante para provocar reflexiones y análisis críticos sobre episodios del pasado que todavía no terminan de esclarecerse o develar toda su verdad.

La vigencia del relato único de la historia se desmorona ante la arremetida de las nuevas narraciones del pasado que contribuyen a crear horizontes emancipatorios para la sociedad actual. Desde mi lectura personal, tanto *AVC del sueño al caos*, como *AVC el documental* lo hacen, frente a la imposición del relato único sobre la historia y la lucha política del grupo subversivo, desarrollando una construcción de memoria mucha más amplia, en el primer caso, y en el segundo incluso mucho más crítica. Las dos producciones nacionales abordan la reconstrucción de varios acontecimientos relacionados con la historia de *Alfaro Vive Carajo*, por medio del uso de archivos y sobre todo desde testimonios, cuyo valor supera lo netamente informativo, ya que con ellos, sus directores consiguen remarcar -sobre todo en el caso del documental de Samaniego- sensaciones reales, sentimientos y relatos más humanos pertenecientes a los protagonistas vivos que experimentaron las consecuencias del momento histórico rememorado.

Así, desde una nueva reconstrucción de los acontecimientos y desde miradas y ángulos diversos proyectados por este tipo de cine, la noción de “verdad” puede ser resignificada y a su vez alcanzar un nuevo sentido, mostrando no solo una “verdad de adecuación, de correspondencia exacta entre el discurso actual y los hechos pasados, sino también una verdad de revelación que permite capturar el sentido de los acontecimientos” (Todorov 2013, 13). Es decir, alcanzar una nueva verdad que provoque fuertes debates sobre el pasado, no solo entre los actores de la sociedad sino y especialmente entre la ciudadanía y el Estado.

Nuestro cine ha enrumado sus armas a trabajar los intersticios de la vida social, a enfocar realidades socioculturales invisibilizadas, a marcar los olvidos de la historia oficial, a visibilizar los vacíos existentes en los grandes relatos de la nación. En este sentido, el documental ha tomado la tarea de reinsertar, a manera de un inquietante suplemento, todo aquello que ha sido marginado y olvidado por los discursos estatales y mediáticos. Gracias al poder y la elocuencia de la imagen cinematográfica, el documental se ha convertido en un potente dispositivo capaz de pluralizar las temáticas del debate público en tono menor y cotidiano (León 2015, 112).

De este modo ambos filmes, se convierten en una fuente de conocimiento social del pasado histórico, capaz de entrelazar búsquedas personales, testimonios y archivos con las historias y experiencias personales de los protagonistas de los episodios y sucesos que cada uno de los documentales aborda y visibiliza.

Desde hace algunos años, el documental ha suscitado un debate con disciplinas de ciencias sociales, estudios de comunicación y cultura, que lo han posicionado como un campo privilegiado para pensar la identidad, la historia, la memoria, la diversidad cultural. Es decir, poco a poco, el documental se ha posicionado como un campo de producción de conocimiento que rebasa las esferas especializadas y genera intensos diálogos entre academia y cine (León 2015, 111).

*AVC del sueño al caos* y *AVC*, son parte de esa vasta producción documental que se convirtió en espacio privilegiado de discusión pública e incluso política, social y cultural. Las reflexiones teóricas y académicas que se generan gracias a este tipo de producciones llevan siempre a algo más. La memoria y el pasado que en este cine se recogen, hoy nutren sin duda campos amplios de estudio y búsquedas de conocimiento sobre nuestra propia historia individual y también colectiva, sobre nuestra identidad. Las películas documentales que en los últimos años se han producido en el país invitan a sobrepasar el campo especializado del cine e ir en busca de nuevos sentidos, nuevos momentos y mejores sujetos y sociedades.

Es tiempo sin duda de otorgarle un lugar privilegiado a la memoria, de cambiar aquella realidad donde puede ser rechazada “en provecho de la observación y de la experiencia, de la inteligencia y de la razón” (Todorov 2000, 21). Es momento de vincular el pasado con el presente, a través de trabajos que permitan relacionar experiencias históricas -especialmente las que se vinculan de manera directa con violaciones a los derechos humanos- con problemáticas y dinámicas actuales que todavía la sociedad enfrenta en la actualidad. Es sin lugar a duda el tiempo para explorar con mucho respeto, las memorias relacionadas con la deuda histórica, los traumas y cicatrices que el ayer dejó en nuestra sociedad. “El momento de transformaciones que vive la sociedad ecuatoriana, escenario en el que una nueva generación está entrando cargada de una serie de dudas y reflexiones sobre lo que hizo o dejó de hacer la generación anterior, deja suponer que este tipo de emprendimientos creativos y narrativos van a multiplicarse” (Cueva 2015, 154).

Hoy en día, la memoria, el recuerdo y el pasado permiten generar aprendizajes, su uso se ha transformado en un principio de acción para el presente y el futuro. Filmes documentales como los que aquí han sido examinados, colaboran activamente en el trabajo pedagógico dentro de los procesos educativos del nunca más. Es posible, por lo tanto, considerar a este tipo de cine documental como una de las muchas respuestas que la sociedad y sus actores pueden dar ante la arremetida del olvido y el silencio de un pasado que lleva a cuentas deudas y respuestas pendientes.

Es posible crear trabajos documentales que respondan a nuevos contextos históricos como los de Dávalos y Samaniego, que cada uno por su lado fueron una expresión de los nuevos escenarios socio-políticos y democráticos que se instauraron en el país. Es posible no solo reconstruir las memorias de los AVC, sino la de muchos actores políticos y sociales que fueron intencionalmente borrados de la historia oficial. La actualidad demanda creatividad para usar lenguajes audiovisuales múltiples. Quizás el uso de archivo y testimonios y la puesta en escena de toda una estética y poética a partir de estos recursos que muy bien se utilizan en ambas producciones sobre los AVC, sirvan de punto de partida e inspiración para los proyectos futuros de nuevos realizadores.

Finalmente, las reflexiones y análisis presentados a lo largo de esta investigación han tenido como objetivo central desentrañar cómo se construyen desde la memoria, los relatos históricos sobre la lucha política de *Alfaro Vive Carajo*, en dos de los documentales ecuatorianos que son parte de aquel boom de producciones fílmicas que abordan el pasado. *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego, me permitieron repensar la idea y el valor de la memoria y el pasado. Así pude entonces abrir un espacio de reflexión propio y colectivo al mismo tiempo sobre los hechos históricos que me conforman personalmente, sobre la responsabilidad de saber quién soy y cuál es mi propia historia, quien me antecede y en última instancia reconocer que, si mi propia memoria está en disputa, lo que verdaderamente queda de ella tal vez no sea lo que yo creía. Quizás al final ese espacio nos permite repreguntarnos a todos si en el fondo de nuestra propia historia no tendremos una parte de los Alfaros negados cada vez que asumimos nuestro papel político y le hacemos frente a la historia borrada y ocultada que también nos conforma.

## Conclusiones

Al comienzo de este trabajo se planteó una pregunta central de investigación, respecto a cómo se construyen desde la memoria, los relatos históricos sobre la lucha política de Alfaro Vive Carajo, en los documentales *AVC del sueño al caos* de Isabel Dávalos y *AVC* de Mauricio Samaniego, lo cual a su vez permitió determinar el uso de testimonios y de material de archivo dentro de esas mismas construcciones. Con ello y en última instancia, se consiguieron pistas que permitieron identificar el tipo de construcciones de memoria que se albergan dentro de ambos documentales.

A partir de la revisión teórica, las entrevistas realizadas, la elaboración de matrices para el acopio de información, más el análisis y la interpretación de los resultados en conjunto con las reflexiones producidas, fue posible encontrar respuestas a los objetivos trazados. El proceso de análisis e interpretación de los resultados obtenidos posibilitó la comprensión de cómo los realizadores de *AVC del sueño al caos* y *AVC* el documental, dieron forma a sus óperas primas desde visiones, lenguajes audiovisuales, narraciones, puntos de vista, metraje de archivo y testimonios.

Bajo este marco, la investigación desarrollada encontró que las dos producciones trabajan sobre la reconstrucción de acontecimientos históricos del pasado reciente, en el caso de *AVC del sueño al caos*, desde una visión de autor, que se encuentra fuera y lejana de los sucesos ocurridos, y en el caso de *AVC* desde una perspectiva militante, que desde dentro y de manera selectiva, resignifica aquellos hechos del pasado en el presente. Para la directora del primer documental marcar un distanciamiento con la historia es clave. Su producción pone en escena la interpretación personal y las búsquedas propias, apegadas a la objetividad y la exposición de un episodio específico marcado por el relato de su propia voz en off, la cual sirve como eje guía para construir el ritmo de la narración y al mismo tiempo la transforma en una protagonista más de su película.

En el segundo caso, *AVC* el documental, se construye desde un relato coral, donde no hay una visión única, sino más bien la construcción de un relato a partir de muchas visiones, situaciones y hechos, permitiendo generar una historia más integral y cargada de sensaciones específicas. Evidentemente esta construcción responde a un punto de vista militante, que es la base de una narración incrustada en una estructura cronológica donde no existe voz en off y donde el contenido humano y emotivo se equilibra en todo momento con el peso del contenido político y sobre todo con el contexto histórico desde donde

toma forma una construcción de la memoria. La propuesta de *AVC*, posee tintes de documental expositivo, pero sobre reflexivo, es decir, busca desde las construcciones de la memoria y los relatos históricos revelar información valiosa de un episodio del pasado político nacional, pero con una fuerte intención de generar en el espectador la reflexión sobre una identidad colectiva, sobre un nosotros y sobre la búsqueda de justicia y verdad por medio de una denuncia ante la parcialidad de la versión oficial y hegemónica de la historia impuesta por los vencedores.

Se determinó, además, que ambos documentales presentan un claro lugar de enunciación con un contenido ideológico y también político, el mismo desde el cual se construye un relato determinado sobre el proceso llevado adelante por la agrupación subversiva y sus actores. A partir de ello se evidencia que el trabajo documental de Samaniego se liga a una clara toma de conciencia política y social. Su producción se asume como una herramienta de observación crítica y debate sobre la narrativa oficial que silenció y negó hechos reales vinculados al terror de la violencia estatal de los años 80 en Ecuador. Por el otro lado, la producción de Dávalos evita entrar de lleno al tiempo marcado por la violencia, a ese contexto histórico donde gran parte de la población se convirtió en protagonista de los momentos históricos de terror. Así evita indagar en los recuerdos múltiples, los relatos y las narraciones amplias de los vencidos, tomando con ello un claro posicionamiento político que torna muy liviana su visión crítica con el pasado inmediato, que claramente en este caso responde a un régimen autoritario y represivo cuyas prácticas de terror ejercidas quedaron impunes.

De igual manera es evidente que el peso de ciertos personajes oficiales del gobierno y del grupo guerrillero dentro de cada filme y la visibilización respectiva de su pasado político determina una forma de representación e interpretación de la historia. En el caso de Samaniego mucho más confrontativa, clara y cuestionadora sobre los intentos de manipulación de los hechos pasados, mientras que, para el caso de Dávalos, hasta cierto punto evitando ser nombrada o integrada para ser parte de la construcción del presente contexto social y político.

Los dos documentales ocupan un lugar que resulta fundamental para la construcción de las memorias sociales y la generación de amplios debates de orden público, que, en el Ecuador, deberían realizarse de forma permanente sobre todo para nunca olvidar que, en el contexto de los años 80, se experimentaron acontecimientos históricos que todavía y para una parte de la población se viven como traumáticos.

En cuanto al uso de material de archivo y testimonios dentro de ambos documentales, queda claro que uno y otro apelan a su utilización. Sin embargo, en el caso de *AVC del sueño al caos*, el cargamento de archivos (fotografías, notas de prensa, audios, fragmentos de video y documentos) es mucho más amplio que la cantidad de testimonios con los que se construye la película. Esto determina una suerte de lectura poco rigurosa del sentido histórico que marcó a toda una generación, ya que las voces del conflicto, dentro de la película, están determinadas mayoritariamente por las fuentes oficiales, especialmente la prensa y los medios de la época y muy poco por las voces subterráneas y los sobrevivientes de todo aquello que se experimentó en dicho momento de la historia nacional. Si bien Dávalos, a partir de su cargamento de archivo construye una especie de juego entre el pasado y el presente, poco invita al espectador a generar una relectura de la historia, y en especial a analizar los mutismos mediáticos y las tensiones y vacíos que las imágenes que pone en pantalla todavía guardan y no han podido revelar.

*AVC* el documental, alberga en cambio toda su potencia en la cantidad de testimonios que logra reunir. Las voces, especialmente de los militantes, dotan al contenido audiovisual expuesto en el filme de un profundo sentido de veracidad, colocando además en escena el momento mismo de la recordación con sus picos de ternura y su carga emotiva. La memoria de aquellos que vivieron los hechos narrados se revela entonces como una manifestación viva. Sus recuerdos se muestran disponibles para el espectador, quien construye su propia memoria e identidad de forma conjunta. Existe entonces una búsqueda por parte de Samaniego, de compartir lo vivido, de que la sociedad conozca la verdad de los hechos desde los relatos de quienes los experimentaron en carne propia, en contraposición a todo aquello que se dijo desde los espacios mediáticos de poder de la época y desde los propios discursos del gobierno y sus estrategias de olvido y borramiento.

Por otro lado, la investigación reveló que ambos documentales, desde sus construcciones de memoria, funcionan como vehículos de la misma y potencian un intento por cambiar o influir en el sentido y el contenido de la versión oficial sobre este período específico del pasado político reciente del Ecuador. Cada filme revela una interpretación del pasado histórico y con ello impulsa a la toma de una posición sobre aquellos acontecimientos ocurridos en el ayer. Así, ambas piezas documentales sirven como fuente de conocimiento capaz de confrontarse con las distorsiones históricas del pasado, colocando en el presente nuevas versiones y puntos de vista que permanecieron por mucho tiempo entre el silencio.

Adicionalmente y atendiendo a la producción documental que trabaja temas de memoria y reconstruye relatos históricos del pasado reciente, se pudo evidenciar que este tipo de trabajos dentro del ámbito nacional requieren mucha más atención, ya que no existe ningún tipo de persistencia en el debate, las visiones o incluso los desacuerdos acerca de estos temas de reflexión sobre el pasado y la memoria. Si bien en el Ecuador existe una producción considerable de documentales de memoria y de otro tipo de trabajos sobre la misma, la ausencia de investigaciones sobre la naturaleza de la memoria y sus ramificaciones culturales, políticas y sociales ubicadas bajo la sombra del silencio y el olvido, no están en primera página de una agenda de políticas estatales, ni tampoco dentro de los intereses del campo intelectual y académico. Con ello queda claro que es urgente repensar los espacios de debate y reflexión sobre la memoria, sus construcciones y vehículos, sobre el sentido y la condición del archivo nacional, sobre el papel de los testimonios que pueden dar vida y resignificación a sucesos del pasado y sobre el rol del estado y sus estructuras dentro de estos importantes temas que en nuestra sociedad poco o nada han tenido trascendencia real.

Finalmente, sabemos que la memoria única o total es inexistente, que pensar en ello sería paralizar su sentido. Trabajos como los que se analizaron y estudiaron a lo largo de esta investigación construyen una versión más y otras memorias nuevas alrededor de la historia y la lucha política de Alfaro Vive Carajo, unas que exponen, revelan y traen a la actualidad problemáticas del ayer, tergiversaciones y conflictos que no pudieron ser resueltos y que hoy demandan nuevamente atención. El cine documental sin duda en este contexto sirve para construir a la memoria como una búsqueda personal y como un deber, como necesidad propia e histórica, como guía, pero también como consigna fundada en el siempre recordar para aprender y nunca repetir, como compromiso de lucha contra el olvido y como indagación urgente.

Sería importante repensar el valor y la trascendencia de la memoria dentro de nuestros propios sentidos de vida, de nuestras búsquedas personales y nuestros sentires, de nuestro lugar en el mundo y sobre todo dentro de nuestra propia historia, nuestros orígenes y nuestras identidades. Quizás así logremos comprender que el pasado es tan importante como el presente, que debemos seguir construyendo trabajos y producciones sobre la memoria y el recuerdo, que el ayer significa futuro cuando se lo resignifica, y que aún hoy no somos más que una composición de muchos vacíos e interrogantes sin respuestas.



## Obras citadas

- Acuña, Lidia G. 2009. “El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente”. *Clio & asociados: La historia enseñada*, n° 13: 61–68.
- Aguilar Morán, Santiago. 2016. *Arturo Jarrín/ La Encrucijada de un hombre sereno*. Primera. Quito - Ecuador: FLAP Editores. <https://www.traficantes.net/libros/arturo-jarr%C3%ADn>.
- Aguirre, Alejandro. 2015. “Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano”. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, Primera, 127–38. El otro cine. Ecuador: Corporación Cinememoria.
- Apra, Gustavo. 2012. “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión.” En *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, 19–85. Los Polvorines, Prov. de Buenos aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- . 2015a. “El documental, la memoria y las otredades”. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, Primera, 37–62. El otro cine. Ecuador: Corporación Cinememoria.
- . 2015b. *Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante*. Ediciones Manantial.
- Berro Iribarne, Álvaro, Gabriela Juanicó, y Celsa Puente. 2010. *Educando en la memoria: guía pedagógica para el trabajo en el aula*. Montevideo: ANEP. CODICEN.
- Breschand, Jean. 2004. *El documental: La otra cara del cine*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Candau, Joël. 2002. *Antropología de la memoria*. Traducido por Paula Mahler. Primera. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Comisión de la Verdad. 2010. “Informe de la Comisión de la Verdad Ecuador 2010”. 5. Sin verdad no hay Justicia Tomo 5 Conclusiones y Recomendaciones. Ecuador.
- Coronado Jaramillo, María José. 2018. “Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013”. Tesis Maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales. <http://hdl.handle.net/10644/6041>.

- Cuesta Bustillo, Josefina. 1998. "Memoria e historia. Un estado de la cuestión". *Ayer*, n° 32: 203–46.
- Cueva, Juan Martín. 2015. "El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano". En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, Primera, 141–54. El otro cine. Ecuador: Corporación Cinememoria.
- Cuevas Álvarez, Efrén. 2014. "La memoria del cine o el cine que recuerda". En *El Cine de pensamiento formas de la imaginación tecno-estética*, 189–203. España: Univesitat Autònoma de Barcelona. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/36969>.
- Dávalos, Isabel. 2021. Entrevista personal Plataforma Zoom.
- España, Hugo. 1996. *El testigo: El caso Restrepo y otros delitos de Estado*. Primera. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala / Editorial El Conejo.
- Feld, Claudia, y Jessica Stites Mor, eds. 2009. *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Primera. Buenos Aires: Paidós.
- Ferro, Marc. 2008. *El cine, una visión de la historia*. Traducido por Taller de Publicaciones. Primera. España: Akal.
- Garrido Sanchís, Rubén. 2018. "El documental y la historia de los vencidos: la década perdida en Ecuador a través de los documentales sobre Alfaro Vive Carajo". *Ñawi: arte diseño comunicación* 2 (2): 41–62. <https://doi.org/10.37785/nw.v2n2.a3>.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo. Primera. Clásicos 6. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. <https://www.traficantes.net/libros/la-memoria-colectiva>.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández Fernández, y Pilar Baptista. 2014. *Metodología de la investigación*. Sexta. México: McGraw-Hill Education.
- Herrera, Jimmy. 2005. "La memoria como escenario: la cárcel y el movimiento insurgente Alfaro Vive Carajo". Tesis Maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales. <http://hdl.handle.net/10644/2418>.
- Huyssen, Andreas. 2001. *En busca del futuro perdido | Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducido por Silvia Fehrmann. Primera. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económico. <http://www.marcialpons.es/libros/en-busca-del-futuro-perdido/9789681665296/>.

- Jelin, Elizabeth. 2001. "Exclusión, memorias y luchas políticas". En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Primera, 91–110. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales / CLACSO.
- . 2002. *Los trabajos de la memoria*. Primera. España: Siglo XXI de España Editores.
- . 2004. "Fechas en la memoria social". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 18: 141–51.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. España: Paidós Ibérica. <https://www.lecturalia.com/libro/48120/el-orden-de-la-memoria-el-tiempo-como-imaginario>.
- León, Christian. 2015. "El documental ecuatoriano en el nuevo siglo". En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, Primera, 107–25. El otro cine. Ecuador: Corporación Cinememoria.
- . 2019. "Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI". *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano // e-ISSN: 2007-4999*, n° 19 (septiembre): 11–25. <https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i19.318>.
- Mbembé, Achille. 2020. "El poder del archivo y sus límites". *Orbis Tertius* 25, n° 31 (junio). <https://doi.org/10.24215/18517811e154>.
- Moraña, Mabel. 2020. "Maldita Memoria". En *Dimensiones del Latinoamericanismo*, 167–79. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducido por Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte. Primera. Barcelona: Paidós Ibérica.
- . 2013. *Introducción al documental*. Traducido por Miguel Bustos García. Primera. México: UNAM - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Peña, Carlos. 2013. "Tejer la memoria hacia las nuevas generaciones". En *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Colección Signos de la memoria. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. Primera. Buenos Aires: Manantial.

- Ricœur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Primera. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Revelo, Laura. 2020. “Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad”. *Foro, Revista de Derecho*, n° 33 (enero): 29–64. <https://doi.org/10.32719/26312484.2020.33.3>.
- Rodríguez Jaramillo, Antonio. 2014. *Memoria de las Espadas: Alfaro Vive Carajo, los argumentos de la historia*. Primera. Quito - Ecuador: Eeditorial Abya-Yala / Editorial IAEN.
- Rosenstone, Robert A. 1997. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Traducido por Sergio Alegre. Primera. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Ruíz-Vargas, José María. 2008. “¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘memoria histórica’?: reflexiones desde la Psicología cognitiva”. *Entelequia: revista interdisciplinar*, n° 7: 53–76.
- Sacavino, Susana. 2015. “Pedagogía de la memoria y educación para el ‘nunca más’ para la construcción de la democracia”. *Revista Folios*, n° 41: 69–85.
- Samaniego, Mauricio. 2021. Entrevista personal Grabación de audio.
- Stern, Steve J. 2013. *Memorias en construcción : los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Primera. Colección Signos de la memoria: Serie Ideas. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Subcomandante Marcos. 1997. *EZLN, Documentos y comunicados, Tomo 3: 2 de octubre de 1995 / 24 de enero de 1997 (Problemas De Mexico)*. Primera. México, D.F: Ediciones Era.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Traducido por Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós. <https://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf>.
- . 2013. *Los usos de la memoria*. Traducido por Mariela Villasante. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Vásquez, Jorge Daniel. 2018. “Sobre la memoria en Ecuador. ‘La muerte de Jaime Roldós’ ante la perversión historiográfica”. *Fuera de Campo* 2 (1): 88–103.
- Villamizar Herrera, Darío. 1994. *Ecuador 1960-1990: Insurgencia, democracia y dictadura*. Segunda. Quito, Ecuador: Editorial El Conejo.

Weinrichter, Antonio. 2015. "Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental". En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, editado por Christian León y Cristina Burneo, Primera, 21–35. El otro cine. Ecuador: Corporación Cinememoria.



## Anexos

### Anexo 1: Ficha técnica del documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Título de la película	AVC del sueño al caos	Sinopsis
Año	2007	<p>El documental narra desde la vivencia personal y desde la investigación de su directora Isabel Dávalos, la historia de la guerrilla ecuatoriana Alfaró Vive Carajo. La película aborda el tema desde los inicios de este grupo armado que data de 1983, pasando por su perspectiva política, el uso de armas, el secuestro y muerte del banquero Nahím Isaías Barquet, uno de los golpes que llevó a la represión y violaciones a los Derechos Humanos por parte del gobierno del entonces mandatario León Febres Cordero.</p>
Productora	Cabeza Hueca Producciones	
Género	Documental	
Duración	94 minutos	
Idioma	Español	
País	Ecuador	
Dirección	Isabel Dávalos	
Producción	Isabel Dávalos Productor Asociado: Sebastián Cordero	
Edición	Miguel Alvear / Carla Valencia	
Dirección de fotografía	Iván Mora	
Asistencia de dirección	Mauricio Samaniego	
Foto fija	Simón Bauer	
Sonido	Matero Herrera	

Fuente: créditos del documental

Elaboración: propia

**Anexo 2: Ficha técnica del documental AVC (2014)**

<b>Título de la película</b>	<b>AVC (Alfaro Vive Carajo)</b>	<b>Sinopsis</b>
<b>Año</b>	2014	<p>AVC (Alfaro Vive Carajo), es el documental sobre el movimiento armado de izquierda que actuó en los años 80 en el Ecuador y tuvo como particularidades la juventud de sus miembros (entre 16 y 30 años), su crítica a la ortodoxia, su vertiginoso crecimiento, sus acciones ingeniosas y espectaculares y la manera devastadora como fue combatido. Los sobrevivientes cuentan, un cuarto de siglo después, la historia ocultada o tergiversada. Hablamos de jóvenes normales enfrentados a picos de ternura, de drama, de comedia, y de tragedia.</p>
<b>Productora</b>	Chulla Lata Films	
<b>Género</b>	Documental	
<b>Duración</b>	120 minutos	
<b>Idioma</b>	Español	
<b>País</b>	Ecuador	
<b>Dirección</b>	Mauricio Samaniego	
<b>Producción</b>	Gabriela García	
<b>Edición</b>	Felipe Cordero	
<b>Dirección de fotografía</b>	Gabriela García	
<b>Asistencia de dirección</b>	Emilia Patiño Carrera	
<b>Foto fija</b>	Francois Laso	
<b>Sonido</b>	Thomás Torres	

Fuente: créditos del documental

Elaboración: propia



Anexo 3: Matriz de análisis de secuencias / película *AVC del sueño al caos* (2007)

AVC Del sueño al caos (2007) Directora: Isabel Dávalos Duración: 93 min	Duración	Sinopsis de la secuencia	Voz de realizadores / narradores	TESTIMONIOS (personajes y número de testimonios usados en cada secuencia)	ARCHIVOS Imagen Prensa Sonoro (usados en cada secuencia)	ARCHIVOS DE VIDEO (usados en cada secuencia)
SECUENCIA 1 LOS RECUERDOS FAMILIARES Y EL INICIO DE UNA HISTORIA	00:01:32	Dávalos, comienza a dibujar un episodio de la historia nacional desde sus recuerdos de infancia y su archivo personal de grabaciones caseras. Cuenta la sensación de la llegada a Ecuador, su contexto social y la forma en como ella veía la realidad nacional	Voz en off Isabel Dávalos	Imagen 1: foto de Isabel Dávalos (club de natación) Imagen 2: foto de Isabel Dávalos (compañeras equipo de natación)	1.- Cinta familiar – grabación casera, archivo Isabel Dávalos, 1978 2.- Archivo imágenes de la ciudad de Quito 1978 3.- Archivo intro novela "El triángulo" 4.- Archivo Cinta grabación casera Isabel Dávalos 5.- Archivo posesión presidencial Jaime Roldós Aguilera, 10 de agosto 1979	1.- Archivo plantaciones de café, Ecuador, 1960 2.- Fragmento de video del puerto de Guayaquil 3.- Fragmento de video de trabajadores del café 4.- Fragmento de video de transporte entre Costa y Sierra 5.- Video Sierra Ecuatoriana, movimiento campesino 6.- Explotación petrolera años 70 7.- Archivo pelea callejera 8.- Ciudades, Ecuador años 70 9.- Video casero familia clase media años 80 10.- Tomas de la ciudad de Quito, calle IpiALES 11.- Tomas de Universidad Central del Ecuador años 80 12.- Tomas UCE (música de fondo / Jaime Guevara)
SECUENCIA 2 AVC: UN CONTEXTO HISTÓRICO	00:03:08	En esta secuencia, el inicio los Alfaro, es narrado desde el testimonio de Santiago Kingman. Se hace un breve recorrido histórico por el Ecuador de los años 60 hasta los 80. El contexto social, económico y político del país rebela el surgimiento del grupo y su componente humano.	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Santiago Kingman	Imagen 3 y 4: Retrato de Santiago Kingman Imagen 5: Quito años 60 Imagen 6: Organizaciones sindicales (organización social) Imagen 7: agrupación política	1.- Cobertura de Posesión presidencial Jaime Roldós, 10 de agosto 1979 (Carlos Vera) 2.- Desfile carro alegórico Eloy Alfaro (Fiestas de Quito) 3.- Archivo de video último discurso presidencial Jaime Roldós Aguilera, 24 de mayo de 1981. 4.- Archivo fragmento de noticia con anuncio muerte de Jaime Roldós. 5.- Archivo entierro ex presidente Jaime Roldós mayo 1981 6.- Fragmento de video 24 de mayo 1981, cerro Huayrapungo 7.- Fragmento de video declaraciones de Oswaldo Hurtado, mayo 1981 8.- Tomas familiares casa Oswaldo Hurtado 9.- Tomas de cinta casera - archivo familiar Isabel Dávalos
SECUENCIA 3 LA MUERTE DE ROLDOS Y EL INICIO DE LA CAMPANA ELECTORAL DE LEON FEBRES CORDERO	00:04:26	Santiago Kingman hace un recuento del papel que asumen los partidos políticos dentro de la nueva democracia de finales de los 70, hasta llegar a la muerte de Roldós. Esto se entremezcla con la propia sensación y experiencias de Dávalos sobre el acontecimiento histórico. Para Kingman, este hecho particular es lo que propicia que surgen los AVC, en la transición precisamente del sueño al caos. La secuencia concluye con el inicio de la campaña electoral de Febres Cordero, su slogan y sus discursos	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Santiago Kingman	Imagen 8: retrato familia Roldós Bucaram	1.- Fragmento de mitin político León Febres Cordero, 1984 2.- Fragmento de video selección ecuatoriana de fútbol slogan SI SE PUEDE 3.- Tomas del centro histórico de Quito

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Elaboración: propia

<p><b>SECUENCIA 4</b> <b>LAS CORRIENTES DE CAMBIO EN AMÉRICA LATINA</b></p>	<p>00:01:50</p>	<p>Juan Cuvi relata el proceso nicaraguense y los lazos que se comenzaron a tejer entre la insurgencia ecuatoriana y los procesos de cambio en el extranjero. Esto se conjuga con el relato de Kingman sobre la perspectiva política que los Alfaro comienzan a delinear teniendo en cuenta los procesos que triunfan en Latinoamérica luego de lo que fue el modelo de revolución en Cuba.</p>	<p>Voz en off Isabel Dávalos</p>	<p>1.- Juan Cuvi 2.- Santiago Kingman</p>	<p>Imagen 9: foto del carnet universitario de Juan Cuvi Imagen 10: Santiago Kingman en Bélgica (foto familia) Imagen 11: Retrato Santiago Kingman (adolescente) Imagen 12: Santiago Kingman (estudiante)</p>	<p>1.- Fragmento de video tomas del triunfo de la revolución sandinista (Nicaragua, 1979) 2.- Fragmento tomas de video de la escuela de sociología UCE 3.- Tomas de la facultad de filosofía 4.- Fragmentos de video de guerrilleros sandinistas 5.- Tomas del centro histórico de Quito 6.- Fragmento de video guerrilleros sandinistas armados 7.- Fragmento de video policia nacional disparando en manifestaciones estudiantiles 8.- Fragmento de video guerrilleros M-19 (izada de la bandera del movimiento) 9.- Tomas de video guerrilla en la selva colombiana 10.- Tomas de video marzo de 1990 campamento M-19 en Colombia 11.- Tomas de video guerrilleros en la selva 12.- Tomas de video campamento M-19, comandante Carlos Pizarro</p>
<p><b>SECUENCIA 5</b> <b>LA VIDA GUERRILLERA</b></p>	<p>00:04:57</p>	<p>Relatos de la vida guerrillera y la relación y experiencias que Patricia Peñaherrera vivió como parte del M-19 de Colombia. Se establecen los primeros aspectos que relacionan a los AVC con movimientos como el M-19 y compañeros que venían de haber sido experiencias y proceso revolucionarios como el triunfo Sandinista en Nicaragua</p>	<p>Voz en off Isabel Dávalos</p>	<p>1.- Santiago Kingman 2.- Patricia Peñaherrera</p>	<p>Imagen13: Retrato de Patricia Peñaherrera Imagen 14: Patricia Peñaherrera Imagen 15: Fotografía de anuario Juan Carlos Acosta y Juan Cuvi Imagen 16: guerrillero sandinista Imagen 17: Arturo Jarrin - Manuel Cerón con el M-19 Imagen 18: Patricia Peñaherrera militancia Imagen 19: foto de la guerrilla en las montañas de Colombia Imagen 20: guerrilleros colombianos Imagen 21, 22, 23: guerrilleros colombianos M-19 Imagen 24: retrato de Patricia Peñaherrera en su juventud Imagen 25, 26, 27, 28: Guerrilleros del M-19</p>	
<p><b>SECUENCIA 6</b> <b>LOS IDEALES DE AVC</b></p>	<p>00:04:54</p>	<p>En esta secuencia se conjugan entre los testimonios y sobre todo los archivos de audio, los ideales que marcaron el proyecto político de AVC, inspirados fuertemente en el pensamiento histórico Allfarista</p>	<p>Voz en off Isabel Dávalos</p>	<p>1.- Santiago Kingman 2.- Juan Cuvi 3.- Edgar Frias 4.- Santiago Kingman 5.- Diego Oquendo  * Se suman aquí dos archivos de audio: - Voz en off / archivo de grabación de Arturo Jarrin hablando desde el penal García Moreno, 1984 - Voz en off archivo de grabación proclamas Allfaristas</p>	<p>Imagen 29: Arturo Jarrin (comandante AVC) Imagen 30: Arturo Jarrin, guerrilleros de AVC Imagen 31, 32, 33: Arturo Jarrin secuencia cronológica Imagen 34: fotografía del General Eloy Alfaro</p>	<p>1.- Archivo de video guerrilla Sandinista 2.- Tomas de video penal García Moreno 3.- Tomas de video banderas de comandos AVC 4.- Tomas de video de manifestación 5.- Archivo de tomas de video tren de Alfaro 6.- Tomas de video prisión</p>

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Elaboración: propia

SECUENCIA 7 EXPERIENCIAS MILITANTES Y DE VINCULACIÓN AL AVC	00:04:49	Esta secuencia aborda la propuesta militar que se movió armado y como se conforma la primera generación de militantes. Algunos de ellos narran como fue su integración y su proceso para vincularse de lleno en la agrupación	Voz en off Isabel Davalos	1.- Santiago Kingman 2.- Pedro Moncada 3.- Juan Cuvil 4.- María Rosa Cajal (AVC / M-19) 5.- María Clara Eguiguren (AVC / M-19) 6.- Mauricio Samaniego	Imagen: 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41: guerrilleros AVC y M-19	1.- Fragmento de video protestas estudiantiles UCE, sector el Dorado, Quito
SECUENCIA 8 EL COMIENZO DE LA HISTORIA DEL PRIMER OPERATIVO	00:03:21	Se aborda la historia del asalto al museo de Guayaquil (el primer operativo de AVC- simbolismo del inicio de la lucha armada) donde se recuperó las espadas de Alfaro y Montero.	Voz en off Isabel Davalos	1.- Oswaldo Hurtado	Imagen 42: Graffiti AVC	1.- Archivo Noticia Asalto museo de Guayaquil, 11 de agosto de 1983 "operativo las agujas"  1.- Video volante AVC 2.- Archivo de entrevista Carlos Vera- Pedro Moncada (Manavisión)
SECUENCIA 9 EL TÚNEL	00:05:17	Esta secuencia aborda y describe el operativo de construcción de un túnel en el Penal García Moreno, los detalles de la operación y las anécdotas surgidas alrededor de este operativo que permitió la fuga de Arturo Jarrin y cuatro militantes más de AVC.	Voz en off Isabel Davalos	1.- Marco Troya 2.- Pedro Moncada 3.- Jimmy Herrera	Imagen 43: Espadas de Alfaro y Pedro Montero Imagen 44, 45: Eloy Alfaro  Imagen 46: Carnet estudiantil, Arturo Jarrin, UCE Imagen 47: Emblema AVC Imagen 48: ficha de detención Arturo Jarrin Imagen 49: Foto de comandos de AVC detenidos Imagen 50: Archivo de periódico abril de 1985, operativo plan fuga Imagen 51: Archivo de periódico: "policía inicio investigación de la fuga" Imagen 52: interior de la bodega donde se inició el túnel	1.- Tomas de video penal García Moreno 2.- Declaraciones de autoridades por la detención de Arturo Jarrin y comandos AVC 3.- Archivo de video noticia de la fuga 4.- Tomas de video del túnel 5.- Tomas de video Penal García Moreno
SECUENCIA 10 LA IMAGEN MEDIÁTICA DE AVC	00:03:43	Aquí se narra el operativo de la primera rueda de prensa a la que asistieron reconocidos periodistas nacionales (como Carlos Vera y Félix Narváez), con lo cual AVC buscaba conseguir una fuerte imagen mediática. La secuencia cierra con la historia de otro gran operativo de impacto mediático, la toma de diario Hoy.		1.- Carlos Vera 2.- Félix Narváez	Imagen 53: busto de Alfaro y espadas Imagen 54: Carlos Vera entrevistando a los dirigentes de AVC septiembre de 1983 Imagen 55: proclama de AVC septiembre de 1984 Imagen 56: archivo de portada de diario Hoy (viernes 2 de noviembre de 1984) Imagen 57: pintadas en la toma de diario Hoy Imagen 58: manifiesto AVC	
SECUENCIA 11 PENSAMIENTO ALFARISTA / ESTRUCTURA POLÍTICA	00:03:08	Dentro de esta secuencia se construye un abordaje sobre el pensamiento alfarista, desde la voz de Santiago Kingman uno de los principales ideólogos del proyecto de AVC.		1.- Pedro Moncada	Imagen 59: manifiesto AVC TOMA diario Hoy  Imagen 60: retrato de Eloy Alfaro Imagen 61: retrato Santiago Kingman	1.- Fragmento de video de la ciudad de Quito, años 80  1.- Fragmento de video de carreras de autos años 80

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Elaboración: propia

SECUENCIA 12 OPERATIVO EL RASTRILLO Y EL USO DE LAS ARMAS	00:03:05	Esta secuencia recoge de forma breve la historia de uno de los operativos más reconocidos de AVC, la recuperación de armas del Rastrillo de la policía nacional en Quito, cerrando con los relatos sobre el uso de las armas y la relación que los militantes tenían con ellas.		1.- Santiago Kingman  2.- Juan Cuvi 3.- María Clara Eguiguren 4.- Santiago Kingman		1.- Fragmento de video con noticia sobre operativo el rastrillo
SECUENCIA 13 EL ASCENSO DE LEÓN FEBRES CORDERO	00:02:32	Desde un conjunto fuerte de imágenes y video de archivo esta secuencia recoge la llegada de León Febres Cordero al poder y todo el contexto que rodea su mandato, especialmente en torno a la conformación de fuerzas especiales creadas para la lucha antiterrorista.	Voz en off Isabel Dávalos	Imagen 62: panfleto AVC Imagen 63: marchas con carteles de AVC Imagen 64: Comandos AVC encapuchados	1.- Fragmento de entrevista de León Febres Cordero con Carlos Vera (terrorismo) 2.- Fragmento de video Febres Cordero asume la presidencia 3.- Archivos de video familiares de Isabel Dávalos 4.- Tomas de video manifestaciones en Quito años 80 5.- Tomas del escuadrón volante 6.- Archivos caseros - fragmentos de video familiar en la piscina Isabel Dávalos. 7.- Tomas de video escuadrón volante policia nacional 8.- Archivo de video tomas de manifestaciones y marchas (Música de fondo de Jaime Guevara)	
SECUENCIA 14 MAURICIO SAMANIEGO Y EL ROBO DE UN CAMIÓN DE POLLOS	00:03:19	En esta secuencia se narra y describe el operativo en el que Mauricio Samaniego - militante de los AVC- es detenido tras haberse robado un camión de pollos que iba a ser repartidos en un barrio del sur de Quito.	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Mauricio Samaniego	Imagen 65: foto familiar de Mauricio Samaniego Imagen 66: archivo de periódico con noticia de detención de Juan Cuvi en el operativo del secuestro a Nahim Isaias	1.- Fragmento de video tomas de la Universidad Central del Ecuador
SECUENCIA 15 SECUESTRO DE NAHIM ISAIAS	00:14:45	Esta es la secuencia más extensa de toda la película, en ella se aborda el secuestro del banquero Nahim Isaias, de una manera cronológica, develando todo lo que este hecho significa, sus actores principales y sus repercusiones, todo ello desde el testimonio principal de uno de sus protagonistas centrales, Juan Cuvi. La secuencia además aborda el desenlace final de este suceso de relevancia mediática para la historia política nacional y sus posteriores implicaciones en el futuro económico y	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Santiago Kingman 2.- Juan Cuvi 3.- Diego Oquendo	Imagen 67: revista vistazo reportaje sobre el secuestro de Nahim Isaias Imagen 68: noticia sobre secuestro caso Isaias Imagen 69: recorte de prensa con foto de Jaime Nebot como gobernador del guayas caso Nahim Isaias Imagen 70: artículo de prensa sobre el secuestro de Nahim Isaias, agosto de 1985. Imagen 71: retrato de Nahim Isaias Imagen 72: recortes de prensa vida social de Nahim Isaias Imagen 73: foto de Nahim - noticia del secuestro Imagen 74: archivo de noticia de diario El Comercio sobre el secuestro Imagen 75 : recorte de artículo reportaje sobre el secuestro Imagen 76: retrato de Arturo Jarrín Imagen 77: Nota de prensa con foto del vehículo en el cual se secuestró a Isaias	1.- Tomas de video ciudad de Guayaquil

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Elaboración: propia

<p>político del país.</p>	Arturo Jarín en la cárcel, 1984)		Imagen 78: noticia - prensa / declaración de Febres Cordero; perseguimos a terroristas de			
	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Carlos Vera 1.- Juan Cuvi		1.- Toma de video auto rumbo a Daule 2.- Tomas de la casa de Nahim Isaias abandonada		
		1.- Santiago Kingman		1.- Tomas de video de la casa de la chala (barrio residencial de Guayaquil)		
			Archivo sonoro: Entrevista de Diego Oquendo con Carlos Pareja secretario delegado de León Febres Cordero para la negociación en el caso del secuestro de Nahim Isaias	1.- Fragmento de video de la casa de La Chala rodeada por militares (barrio residencial de Guayaquil)		
	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Santiago Kingman 2.- Diego Oquendo	Imagen 79: Reportaje de prensa / odisea de una familia, noticia del secuestro de Isaias Imagen 80: nota de prensa - amplio operativo tras secuestro	1.- Archivo de video caso secuestro Nahim Isaias tomas de casa del secuestro, León Febres Cordero 2.- Fragmento de video entrevista de León Febres Cordero con Carlos Vera sobre caso secuestro de Nahim Isaias (Manavisión)		
	voz en off Isabel Dávalos	1.- Santiago Kingman	Imagen 81: Febres Cordero en Washington con Ronald Reagan Imagen 82: secuestro de avión por parte de organización chilita libanesa, junio de 1985	1.- Archivo programa biografías caso Nahim Isaias 2.- Fragmento de reportaje programa La Televisión sobre el secuestro de Nahim Isaias, abril de 1985 3.- Fragmento de entrevista a León Febres Cordero sobre el caso del secuestro de Nahim Isaias 4.- Fragmento de video declaraciones de Ronald Reagan presidente de los Estados Unidos 5.- Fragmento de video de intento de toma del palacio de justicia en Colombia por parte del M- 19, en 1985 6.- Fragmento de video visita de Febres Cordero a los Estados Unidos en septiembre de 1986		
		1.- Osvaldo Hurtado 2.- Diego Oquendo 3.- Juan Cuvi		1.- Archivo de video tomas Filanbanco 2.- Fragmento de video sobre la dolarización en Ecuador		
	Voz en off Isabel Dávalos		Imagen 83: arresto a ciudadanos por parte del escuadrón volante Imagen 84: noticia de periódico sobre el escuadrón volante y sus acciones Imagen 85: reportaje de revista sobre las acciones ejecutadas por el escuadrón volante Imagen 86: foto de León Febres Cordero junto al cuerpo policial	1.- Fragmento de video tomas de la policia nacional años 80		
		1.- Santiago Kingman 2.- Osvaldo hurtado	Imagen 87: Nota de prensa con declaraciones de Febres Cordero - "cumplio promesas de campaña" Imagen 88: agente del SIC entrenando Imagen 89: artículo de prensa - reportaje sobre agente Gato Miño	1.- Fragmento de video declaraciones de León Febres Cordero 2.- Fragmento de video entrevista con León Febres Cordero sobre acusación de violación a los derechos humanos en su gobierno.		
	<p>SECUENCIA 16 LA REPRESIÓN DE LOS GRUPOS ANTITERRORISTA S</p>					00:02:25

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Elaboración: propia

<b>SECUENCIA 17 AVC EN CUENCA</b>	00:03:03	Secuencia que aborda el operativo policial y el asesinato de Ricardo Merino, cabecilla de AVC en Cuenca.	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Monseñor Alberto Luma Tobar			1.- Fragmento de video tomas de la ciudad de Cuenca años 80 2.- Archivo de noticias operativo policial en Cuenca, junio de 1986 - muerte de Ricardo Merino 3.- Tomas de las armas encontradas en la casa de Ricardo Merino
<b>SECUENCIA 18 MUERTE DE JUAN CARLOS ACOSTA</b>	00:04:56	Esta secuencia aborda el caso de la muerte de Juan Carlos Acosta, tras el operativo del secuestro de Isaias. Revela la versión de la madre de Acosta y la experiencia que vivió cuando se enteró que su hijo estaba preso y había sido brutalmente torturado y herido en Guayaquil.	voz en off Isabel Dávalos	1.- Diego Oquendo	Imagen 90: retrato de Juan Carlos Acosta (AVC)		1.- Fragmento de video: noticia de la muerte de Juan Carlos Acosta (dirigente de AVC) 2.- Archivo fragmento reportaje del programa La Televisión al señor Francisco Acosta padre de Juan Carlos Acosta 3.- Fragmento entrevista a León Febres Cordero sobre el caso de la muerte de Juan Carlos Acosta
<b>SECUENCIA 19 COMBATE AL TERRORISMO</b>	00:01:03	La secuencia revela desde un material de archivo de prensa toda la campaña mediática y el discurso levantado contra el terrorismo y su combate por parte de fuerzas especializadas del gobierno de turno	Voz en off Declaraciones de Isabel Febres Cordero sobre combate al terrorismo	1.- Laura Coloma 2.- Juan Cuví	Imagen 91: noticia de la muerte de Juan Carlos Acosta  Imagen 92: recorte de prensa asesinato de Gladys Almeida Montaluisa Imagen 93: recorte de prensa noticia sobre el asesinato y la desaparición de Consuelo Benavides Imagen 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100: recortes de prensa de noticias sobre violaciones a los derechos humanos, 1985 Imagen 101- 108: recortes de prensa noticias sobre gobierno de Febres Cordero, políticas, juicios y violaciones a los derechos humanos Imagen 109: graffiti sobre León.		1.- Fragmento de video sobre versión de la muerte de Acosta 2.- Declaraciones de León Febres Cordero sobre violación a los derechos humanos y torturas
<b>SECUENCIA 20 MUERTE Y CAÍDA DE AVC</b>	00:06:32	Esta secuencia aborda la caída y el aniquilamiento de la cúpula de AVC, la muerte y violación de los derechos humanos de sus miembros activos y los lugares que fueron centros de tortura.	Voz en off Isabel Dávalos				1.- Fragmento de video noticia sobre la caída de los cabecillas de AVC, octubre de 1986 2.- Tomas de video del cuerpo en la morgue de Arturo Jarrín 3.- Archivo de video reportaje sobre los centros de tortura del SIC-P 4.- Declaraciones de Juan Cuví sobre la detención y torturas que sufrió en Guayaquil 5.- Fragmento declaraciones de León Febres Cordero sobre violación a los derechos humanos (diciembre de 2005) 6.- Fragmento declaraciones de Hna. Elisie Monge (CEDHU)
<b>SECUENCIA 21 RODRIGO BORJA Y LA ENTREGA</b>	00:03:19	Aquí se recoge lo que fue el proceso de la llegada de Borja al poder, el contexto y el momento	Voz en off Isabel Dávalos	1.- Osvaldo Hurtado 2.- Juan Cuví 3.- Santiago Kingman			1.- Fragmento de video tomas del regimiento Quito número uno (SIC-P) 2.- Tomas del palacio de Carondelet y plaza grande 3.- Archivo tomas de posesión presidencial Rodrigo Borja Cevallos, 10 de agosto de 1988

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)

Elaboración: propia

<p><b>DE ARMAS</b></p>	<p>político que viven los Alfaro y la decisión del grupo sobre la negociación de la entrega de armas.</p>	<p>1.- Santiago Kingman 2.- Pedro Moncada 3.- Carlos Vera</p>	<p>1.- Archivo tomas de posesión presidencial Rodrigo Borja Cevallos, 10 de agosto de 1988 2.- Fragmento de reportaje y entrevista a Pedro Moncada (AVC) sobre la entrega de armas 3.- Fragmento de video día de la entrega de armas por parte de AVC (10 de enero de 1989) en el Gobierno de Rodrigo Borja 4.- Archivo de video entrevista entre Carlos Vera y Santiago Kingman (Manavisión)</p>	<p>1.- Fragmento de video archivo personal Isabel Dávalos 2.- Tomas de Isabel Dávalos archivo personal 3.- Tomas de video UCE 4.- Tomas de video archivo personal Isabel Dávalos</p>	
<p><b>SECUENCIA 22 LOS AVC LUEGO DE LOS AÑOS</b></p>	<p>Esta secuencia final revela a los Alfaro sobrevivientes y su contexto y realidad actual. En ella Dávalos muestra como es su cotidianidad contemporánea luego de todo lo vivido</p>	<p>Voz en off Isabel Dávalos</p>	<p>Imagen 112, 113, 114, 115: fotos del M-19 Imagen 116: portada de revista - reportaje sobre la nueva izquierda y el regreso de AVC como partido político</p>	<p>1.- Fragmento de video archivo personal Isabel Dávalos 2.- Tomas de Isabel Dávalos archivo personal 3.- Tomas de video UCE 4.- Tomas de video archivo personal Isabel Dávalos</p>	
<p><b>COMENTARIOS Y CONCLUSIONES</b></p>		<p>El documental esta atravesado por la voz en off de Isabel Dávalos su directora, quien elabora una narrativa y un relato sobre el movimiento AVC, desde sus propios recuerdos y su memoria personal</p> <p>Adicional el documental usa varios archivos de audio como voz en off dentro de diversas secuencias</p>	<p>Dentro del documental se utilizaron un total de 116 imágenes, de ellas 40 son archivos de notas de prensa y artículos de periódicos y revistas.</p> <p>Además, se utilizaron un total de 4 archivos sonoros</p> <p>El primero, una entrevista realizada por el periodista Diego Oquendo a Arturo Jarrín (líder principal de AVC) en 1984, que se usó como voz en off, en varias secuencias del documental.</p> <p>El segundo, un archivo de grabación de proclamas Alfariistas, que se usó como voz en off, en una secuencia del documental.</p> <p>El tercero, una entrevista del periodista Diego Oquendo a Carlos Pareja, secretario delegado de León Febres Cordero para la negociación en el caso del secuestro de Nahim Isalás</p> <p>Y el cuarto archivo pertenece a unas declaraciones de León Febres Cordero sobre el combate al terrorismo emprendido por su gobierno que se usó como voz en off, en una secuencia del documental.</p>	<p>Los testimonios recogidos en el documental suman un total de 16.</p> <p>De ellos 10 testimonios son de miembros de AVC.</p> <p>Adicional se recoge 1 testimonio de una autoridad de gobierno de la época, 3 testimonios de periodistas y 2 testimonios de personas no vinculadas directamente a la organización.</p>	<p>En este documental se utilizaron un total de 113 archivos de video.</p> <p>De ellos, 12 son archivos de video que recogen declaraciones y entrevistas de autoridades del gobierno ecuatoriano entre 1984-1988.</p> <p>Adicional, 8 son archivos de video caseros y personales de Isabel Dávalos (directora del documental)</p>

Fuente: Documental *AVC del sueño al caos* (2007)  
Elaboración: propia

## Anexo 4: Matriz de análisis de secuencias / película AVC (2014)

AVC (2014) Director: Mauricio Samaniego Duración: 120 min	Duración	Sinopsis de la secuencia	TESTIMONIOS (personajes y número de testimonios usados en cada secuencia)	ARCHIVOS Imagen Prensa Sonoro (usados en cada secuencia)	ARCHIVOS DE VIDEO (usados en cada secuencia)
<b>SECUENCIA 1</b> <b>EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LA FORMACIÓN DE AVC</b>	00:09:34	Dentro de esta secuencia se aborda el contexto económico, social y sobre todo político en el que surge el grupo subversivo desde una perspectiva cronológica donde se destacan los importantes hechos y sucesos que marcaron la historia nacional.	1.- Santiago Kingman (AVC) 2.- Pedro Moncada (AVC) 3.- Jaime Galarza (Historiador) 4.- Luis Vaca (AVC) 5.- Edgar Frías (AVC) 6.- Leonardo Cáceres (AVC) 7.- Fabricio Cajías 8.- Mauricio Barahona (AVC) 9.- Rogelio Nazareno (AVC) 10.- Fernando Andino 11.- Ramón Loor  NOTA: La película se abre con una narración de voz en off de algunos militantes de AVC, entre ellos Santiago Kingman y Pedro Moncada mientras se presenta un fragmento de video de la entrega de armas por parte de AVC en Quito en febrero de 1991	FOTO 1: Dictadura militar (desfile) / Gñral. Guillermo Rodríguez Lara FOTO 2: Boom petrolero años 70 FOTO 3: Imagen archivo de periódico El Comercio sobre la masacre de Aztra FOTO 4, 5, 6: Imágenes del movimiento indígena FOTO 7: Protesta social FOTO 8: Retrato de Jaime Galarza en manifestación	1.- Fragmento de video entrega de armas AVC en Quito, febrero de 1991 2.- Fragmento de video manifestaciones, confrontación militar, Velasco Ibarra (Ecuador años 70) 3.- Fragmento de video desfile militar / militares que conforman el Consejo Supremo de Gobierno, 1978 4.- Fragmento de video guerrilleros en Sierra Maestra 5.- Fragmento de video protestas sociales años 60-70 (movimientos sindicales y estudiantiles) 6.- Fragmento de video revolución cubana / Fidel Castro 7.- Fragmento de video de bombardeo al Palacio de la Moneda en Chile, 1973 8.- Fragmento de video tomas de la revolución sandinista 1979 9.- Tomas de la posesión presidencial de Jaime Roldós año 1979 10.- Fragmento de discurso de Jaime Roldós, 24 de mayo de 1981 11.- Tomas del entierro de Jaime Roldós 12.- Tomas posesión presidencial de Osvaldo Hurtado, 1981 13.- Tomas de la quinta huelga nacional en Quito, septiembre 1982 13.- Tomas gran paro nacional, Guayaquil 21 de octubre 1982
<b>SECUENCIA 2</b> <b>LA ESTRUCTURA</b>	00:11:07	En esta secuencia se realiza un abordaje de la estructura y los perfiles de los militantes que conformaron la cúpula y las bases del grupo subversivo, su rápido crecimiento y el desarrollo de sus procesos personales de vinculación con el movimiento	1. Santiago Kingman 2.- Rogelio Nazareno (AVC) 3.- Luis Vaca (AVC) 4.- Marco Troya (AVC) 5.- Pedro Moncada 6.- Edgar Frías (AVC) 7.- Carlos Játiva (AVC) 8.- Manuel Chávez (colaborador) 9.- Mauricio Barahona (AVC) 10.- Patricia Peñaherrera (AVC / M-19) 11.- Mauricio Samaniego (AVC) 12.- Elizabeth Muñoz (AVC) 13.- Gustavo Barroja 14.- Leonardo Cáceres 15.- Rogelio Nazareno 16.- Federico Nazareno (AVC) 17.- Santiago Troya (AVC) 18.- María Clara Eguiguren (AVC) 19.- Jimmy Herrera (AVC) 20.- Nelson Nazareno (AVC) 21.- Susana Cajías (AVC) 22.- Leonardo Vera (AVC)	FOTO 9: Carnet estudiantil de Arturo Jarrín - Universidad Central del Ecuador FOTO 10: Carnet estudiantil de Faustio Basantes - Universidad Central del Ecuador FOTO 11: Retrato Patricia Peñaherrera FOTO 12: Retrato Santiago Kingman FOTO 13: Carnet estudiantil de Hamet Vásconez - Universidad Central del Ecuador FOTO 14, 15, 16: Imágenes manifestaciones centro histórico de Quito y Universidad Central del Ecuador FOTO 17, 18, 19, 20, 21, 22: Imágenes del General Eloy Alfaro	1.- Fragmento de video manifestaciones Universidad Central del Ecuador (años 80)  • Se hace uso dentro de esta secuencia de un ARCHIVO DE AUDIO de la entrevista realizada por el periodista Diego Quedo en 1984 al comandante Arturo Jarrín (AVC)

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia



<p><b>SECUENCIA 3</b></p> <p><b>INICIO DE LOS OPERATIVOS</b></p>	<p>00:08:04</p>	<p>En esta secuencia se narra el inicio de las acciones subversivas entre las cuales constan el asalto a una entidad bancaria en Quito y el sonado operativo del asalto al Museo de Guayaquil donde se produce el robo de las espadas</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Rogelio Nazareno</li> <li>2.- Luis Vaca</li> <li>3.- Santiago Kingman</li> <li>4.- Mauricio Samaniego</li> <li>5.- Rodrigo Borja Cevallos (presidente del Ecuador 1988-1992)</li> <li>6.- Edgar Frías</li> <li>7.- Blasco Peñaherrera (vicepresidente del Ecuador 1984-1988)</li> <li>9.- Federico Nazareno</li> <li>10.- Vladimiro Alvarez (ministro de Gobierno 1983-1984)</li> </ol>	<p>FOTO 23: Movilización popular en el centro histórico</p> <p>FOTO 24: Policía custodiando la Plaza Grande en Quito</p> <p>FOTO 25: Graffiti AVC</p> <p>FOTO 26: Carlos Vera primera rueda de prensa de AVC</p> <p>FOTO 27: Guerrilleros AVC</p> <p>FOTO 28: Busto y espadas de Alfaro y Montero</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Fragmento de video reportaje sobre el asalto al Museo de Guayaquil y el robo de las espadas de Eloy Alfaro</li> <li>2.- Fragmento de video reportaje de dos asaltos llevados a cabo por comandos de AVC <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se hace uso en esta secuencia de un ARCHIVO DE AUDIO: Voz en off (aparece en la secuencia de fotos de AVC) archivo / objetivos de la organización AVC</li> <li>Voz de Arturo Jarrín</li> <li>(entrevista realizada por Diego Oquendo, 1984)</li> </ul> </li> </ol>
<p><b>SECUENCIA 4</b></p> <p><b>EL ASCENSO DE LEÓN FEBRES CORDERO Y EL ASALTO RADIO CADENA MUSICAL 1</b></p>	<p>00:07:04</p>	<p>Esta secuencia reconstruye el ascenso al poder de León Febres Cordero y el primer operativo que AVC realiza en su contra luego de que este tomara posesión de su cargo como presidente de la república.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Santiago Kingman</li> <li>2.- Luis Vaca</li> <li>3.- Mauricio Barahona</li> <li>4.- Vladimiro Alvarez</li> <li>5.- Carlos Játiva</li> <li>6.- Leonardo Cáceres</li> <li>7.- Leonardo Vera</li> <li>8.- Fabricio Cajas (AVC)</li> </ol>	<p>1.- Fragmento de discurso de León Febres Cordero</p> <p>2.- Fragmento de video reportaje sobre campaña presidencial de León Febres Cordero (enero 20, 1984)</p> <p>3.- Fragmento de video posesión presidencial de León Febres Cordero</p> <p>4.- Fragmento de video ceremonia de cambio de mando en 1984</p> <p>5.- Fragmentos de video del encuentro entre León Febres Cordero y Ronald Reagan en EE. UU.</p> <p>6.- Fragmento de reportaje de Ecuavisa sobre el asalto de AVC a Radio cadena musical 1 en Guayaquil.</p>	<p>FOTO 29: Imprenta Diario Hoy, Quito</p> <p>FOTO 30: Archivo de prensa Diario Hoy, 3 de noviembre de 1984</p> <p>FOTO 31: Archivo edición extraordinaria Diario Hoy 2 de noviembre 1984</p> <p>FOTO 32: Imagen de Alfaro que acompaña la proclama publicada en el operativo de Diario Hoy</p> <p>FOTO 33: Imagen de la proclama publicada tras el operativo de Diario Hoy</p> <p>FOTO 34: Pintas de AVC en paredes de Diario Hoy</p> <p>FOTO 35: artículo sobre la toma de diario Hoy, 3 de noviembre de 1984</p> <p>FOTO 36: Graffiti sobre León Febres Cordero</p> <p>ARCHIVO SONORO: Voz en off Arturo Jarrín (entrevista realizada por Diego Oquendo)</p>
<p><b>SECUENCIA 5</b></p> <p><b>TOMA DE DIARIO HOY EN QUITO</b></p>	<p>00:04:05</p>	<p>En esta secuencia se aborda el operativo de la toma de diario Hoy en Quito, como parte de la lucha y el posicionamiento mediático que AVC, buscaba consolidar para dar a conocer su proyecto político al país.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Susana Cajas</li> <li>2.- Jimmy Herrera</li> <li>3.- Santiago Kingman</li> <li>4.- Luis Vaca</li> <li>5.- Fabricio Cajas</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Fragmento de video reportaje sobre las siete huelgas nacionales que enfrenta el gobierno de Febres Cordero entre 1984-1988</li> <li>2.- Fragmento de video: protestas, enfrentamiento entre manifestantes y policía</li> </ol>	<p>1.- Fragmento de video reportaje sobre recuperación de armas en el operativo Rastrillo por parte de AVC.</p> <p>2.- Fragmento de video noticia del asalto</p> <p>3.- Fragmento de reportaje sobre cúpula de AVC y detenidos</p> <p>4.- Tomas del SIC-P reconocimiento de calabozos</p>
<p><b>SECUENCIA 6</b></p> <p><b>OPERATIVO EL RASTRILLO</b></p>	<p>00:04:39</p>	<p>Esta secuencia aborda uno de los operativos más renombrados y mediáticos de AVC, el operativo el rastrillo, donde el grupo subversivo</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Elizabeth Muñoz</li> </ol>		

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia

<p><b>SECUENCIA 7</b> <b>OPERATIVO TUNEL PENAL GARCÍA MORENO</b></p>	<p>00:07:10</p>	<p>recupero un amplio cargamento de armas pertenecientes a la propia policía nacional.</p>	<p>Los protagonistas de la construcción de un túnel que permitió el escape de 5 miembros de AVC del Penal García Moreno es narrada desde anécdotas personales y los detalles del proceso mismo a través del cual se planificó y tuvo lugar la famosa fuga.</p>	<p>1.- Marco Troya 2.- Carlos Játiva 3.- Pedro Moncada 4.- Lucía Delgado (AVC) 5.- Lourdes Borja (AVC) 6.- Jaime Galarza</p>	<p>FOTO 37: Archivo de nota de periódico El Comercio sobre el operativo del túnel FOTO 38: artículo en Revista Vistazo reportaje sobre la fuga del penal FOTO 39, 40: Joffre Torbay (secretario de administración publica del gobierno de León Febres Cordero) FOTO 41: Pintita de consignas de AVC en el local de la fuga del penal</p>	<p>1.- Tomas de video del penal García Moreno 2.- Tomas de video de policías en el penal García Moreno 3.- Tomas del interior del penal 4.- Fragmentos de video de periodistas cubriendo el lugar por donde escaparon del penal miembros de AVC detenidos 5.- Fragmento de declaraciones de Jaime Nebot como gobernador del Guayas</p>
<p><b>SECUENCIA 8</b> <b>OPERACIÓN EN CARCELÉN</b></p>	<p>00:01:46</p>	<p>Varios militantes de AVC, narran uno de los operativos en los cuales detuvieron a varios de sus compañeros y otros relatan todas las experiencias que tuvieron que vivir para escapar de aquel momento.</p>	<p>1.- María Rosa Cajas (AVC) 2.- Rosa Lara de Cajas 3.- Susana Cajas 4.- Fabricio Cajas 3.- Edgar Frías</p>	<p>FOTO 42: Artículo de prensa sobre la detención de María Rosa Cajas</p>	<p>1.- Tomas de video de protestas sociales</p>	
<p><b>SECUENCIA 9</b> <b>SECUESTRO DE NAHIM ISAÍAS</b></p>	<p>00:11:40</p>	<p>En esta secuencia se aborda la historia del secuestro del banquero Nahim Isaias, los detalles de su ejecución y el posterior fatídico final que tuvo este episodio de la historia ecuatoriana. Esto junto al relato del asesinato de Juan Carlos Acosta, y todo lo que se esconde detrás de este caso.</p>	<p>1.- Edgar Frías 2.- Santiago Kingman 3.- Manuel Pérez (AVC) 4.- Laura Coloma de Acosta 5.- Francisco Acosta 6.- Mauricio Samaniego</p>	<p>FOTO 43, 44: artículo reportaje de revista sobre el caso del secuestro de Nahim Isaias FOTO 45: artículo de prensa sobre el secuestro de Isaias FOTO 46: Retrato de Juan Carlos Acosta en reportaje de periódico que habla de su muerte FOTO 47: Artículo de diario Expreso sobre el operativo de rescate a Nahim Isaias FOTO 48: nota de prensa sobre el secuestro a Isaias y los guerrilleros capturados FOTO 49: Nota de prensa reportaje sobre los diálogos mantenidos entre los miembros de AVC, familiares de Isaias y el gobierno FOTO 50: Artículo de revista sobre el secuestro y el operativo en la casa de La Chala</p>	<p>1.- Fragmento de video declaraciones de Jaime Nebot (Gobernador del Guayas) sobre el secuestro de Nahim Isaias 2.- Fragmento de video de noticiero con el anuncio de los responsables del secuestro capturados por la policía 3.- Fragmento de declaraciones de Juan Cuví (AVC), sobre la tortura que vivió en Guayaquil cuando fue detenido por el secuestro de Nahim Isaias 4.- Fragmento de declaraciones de León Febres Cordero sobre la muerte de Juan Carlos Acosta (AVC) 5.- Fragmento de entrevista Gral. (r) Gustavo Gallegos sobre el caso de la muerte de Juan Carlos Acosta 6.- Fragmento de reportaje sobre el operativo en la casa de La Chala donde permanecía secuestrado Nahim Isaias 7.- Tomas de la fuerza militar y policial llegada a la casa de La Chala 8.- Archivo de entrevista con Alberto Dahik (Ministro de finanzas 1985) 9.- Archivo Declaraciones de León Febres Cordero sobre la incursión y el operativo a la casa de La Chala 10.- Tomas del ataque a la casa de la chala desde el aire y vía terrestre</p>	

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia

<p>SECUENCIA 10</p> <p>LA FORMACIÓN DE UNA FUERZA GUERRILLERA (ANECDOTAS DEL BATAILLÓN AMÉRICA)</p>	<p>00:14:20</p>	<p>Los ex militantes de AVC, reconstruyen sus historias personales como parte del Batallón América y su experiencia guerrillera desde anécdotas y momentos de rememoración sobre el proceso que cada uno pudo vivir</p>	<p>1.- Santiago Kingman 2.- Jimmy Herrera 3.- Federico Nazareno 4.- María Rosa Cajas 5.- Santiago Troya 6.- María Clara Eguiguren 7.- Patricia Peñaherrera</p>	<p>FOTO 51: Patricia Peñaherrera y Jaime Bateman FOTO 52: Patricia Peñaherrera en la guerrilla de Colombia</p>	<p>11.- Archivo de reportaje periodístico del interior de la casa de La Chala luego del operativo 12.- Declaraciones de entrevista a León Febres Cordero sobre la violencia terrorista 13.- Archivo de reportaje sobre el golpe que vive AVC tras el operativo en la casa de La Chala</p>
<p>SECUENCIA 11</p> <p>OPERATIVO SECUESTRO EDUARDO GRANDA</p>	<p>00:03:05</p>	<p>Leonardo Vera y otros militantes de AVC, rememoran lo ocurrido en el intento de secuestro a Eduardo Granda. Operativo en el cual Vera recibió un impacto de bala en su garganta.</p>	<p>1.- Leonardo Vera 2.- Mauricio Barahona 3.- Leonardo Cáceres 4.- Federico Nazareno</p>	<p>FOTO 53: Retrato de Consuelo Benavides FOTO 54: Artículo de El Comercio sobre la desaparición de Consuelo Benavides (1 diciembre de 1988) FOTO 55: Artículo sobre la detención de Consuelo Benavides por parte de la Armada del Ecuador (16 de diciembre de 1988) FOTO 56: Retrato de Consuelo Benavides FOTO 57: Retrato de Consuelo Benavides muerta y con rastros de tortura FOTO 58: artículo de periódico sobre la muerte de Fausto Basantes FOTO 59: nota de prensa sobre Fausto Basantes abatido por la policía FOTO 60: artículo de diario Hoy sobre la muerte de Basantes FOTO 61: retrato de Fausto Basantes</p>	<p>1.- Tomas de guerrilleros del M-19 2.- Videos de entrenamiento de guerrilleros del batallón América. 3.- Tomas de entrenamiento guerrillero en las montañas del Cauca en Colombia 4.- Tomas de la vida guerrillera en el M-19 5.- Tomas de enfrentamiento militar entre el M-19 y el ejército</p>
<p>SECUENCIA 12</p> <p>CASO CONSUELO BENAVIDES Y SERAPIO ORDONEZ</p>	<p>00:04:32</p>	<p>En esta secuencia Serapio Ordoñez, relata el momento de la detención y secuestro de la profesora Consuelo Benavides, además de las torturas y los interrogatorios a los que fueron sometidos ambos personajes.</p>	<p>1.- Serapio Ordoñez</p>	<p>FOTO 53: Retrato de Consuelo Benavides FOTO 54: Artículo de El Comercio sobre la desaparición de Consuelo Benavides (1 diciembre de 1988) FOTO 55: Artículo sobre la detención de Consuelo Benavides por parte de la Armada del Ecuador (16 de diciembre de 1988) FOTO 56: Retrato de Consuelo Benavides FOTO 57: Retrato de Consuelo Benavides muerta y con rastros de tortura FOTO 58: artículo de periódico sobre la muerte de Fausto Basantes FOTO 59: nota de prensa sobre Fausto Basantes abatido por la policía FOTO 60: artículo de diario Hoy sobre la muerte de Basantes FOTO 61: retrato de Fausto Basantes</p>	<p>1.- Archivo de video reportaje sobre la muerte de Consuelo Benavides 2.- Archivo de video reportaje sobre el caso de la muerte y desaparición de Consuelo Benavides</p>
<p>SECUENCIA 13</p> <p>MUERTE DE FAUSTO BASANTES</p>	<p>00:03:31</p>	<p>Dentro de esta secuencia se reconstruyen los últimos momentos de vida de Fausto Basantes, el operativo en el que fue asesinado y los detalles de como ocurrió este hecho.</p>	<p>1.- Elizabeth Muñoz 2.- Jimmy Herrera 3.- Carlos Játiva 4.- Luis Vaca 5.- Marco Troya 6.- Manuel Chávez (Colaborador)</p>	<p>1.- Archivo declaraciones de Luis Robles Plaza (ministro de Gobierno 1984-1988) 2.- Declaraciones de Jaime Nebot (Governador del Guayas) sobre la operatividad de los escuadrones volantes y el uso de la fuerza contra la delincuencia y el terrorismo</p>	<p>1.- Archivo de reportaje periodístico del interior de la casa de La Chala luego del operativo 12.- Declaraciones de entrevista a León Febres Cordero sobre la violencia terrorista 13.- Archivo de reportaje sobre el golpe que vive AVC tras el operativo en la casa de La Chala</p>

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia

<p><b>SECUENCIA 14</b> <b>RECUPERACIONES DE ENTIDADES BANCARIAS EN SANGOLQUI</b></p>	<p>En esta secuencia se narran los sucesos ocurridos tras el asalto conjunto a varias entidades bancarias en Sangolquí, las posteriores implicaciones de lo ocurrido y los detalles de la caída de los militantes de AVC detenidos en este caso.</p>	<p>1.- Pedro Moncada 2.- Fabricio Cajas 3.- Jimmy Herrera</p>	<p>FOTO 62: Retrato del cuerpo de Basantes muerto FOTO 63: Nota de prensa de confirmación de la muerte de Basantes</p>	<p>1.- Archivo de video del levantamiento militar del Gral. Frank Vargas Pazzos. 2.- Archivo de noticiero sobre el asalto a dos bancos en Sangolquí 3.- Archivo fragmento de noticias operativo que detecto casas de seguridad de AVC</p>
<p><b>SECUENCIA 15</b> <b>LA LIBERACIÓN DE LEONARDO VERA</b></p>	<p>Leonardo Valencia relata a detalle lo ocurrido en el operativo de su liberación, cuando tras estar hospitalizado y custodiado por tres oficiales de policía, un comando de AVC utilizó las armas para rescatarlo.</p>	<p>1.- Leonardo Vera 2.- Alberto Torres (AVC)</p>	<p>FOTO 64: artículo de periódico sobre el asalto en simultáneo de dos bancos en Sangolquí por parte de comandos de AVC</p>	<p>FOTO 65: foto de artículo donde aparece Leonardo Vera detenido tras el intento de secuestro a Eduardo Granda FOTO 66: artículo de periódico sobre la muerte de los tres policías que custodiaban a Leonardo Vera</p>
<p><b>SECUENCIA 16</b> <b>MUERTE DE RICARDO MERINO</b></p>	<p>Se aborda el caso Azuay donde Ricardo Merino, principal dirigente de AVC, en Cuenca es asesinado en un operativo llevado a cabo por la policía nacional</p>	<p>FOTO 67: Retrato de Ricardo Merino FOTO 68: nota de prensa sobre la caída y muerte de Ricardo Merino FOTO 69: artículo de prensa sobre el operativo del caso AVC en Azuay</p>	<p>1.- Archivo de video declaraciones de Monseñor Alberto Luna Tobar (Obispo de Cuenca) sobre la muerte de Ricardo Merino (AVC) 2.- Archivo declaraciones de Fidel Jaramillo (director de la Comisión de la Verdad FGE) sobre el caso de la muerte de Ricardo Merino 3.- Archivo declaraciones de Rosa Rodríguez (AVC) sobre caso Merino 4.- Archivo de noticiero sobre el operativo policial en Cuenca en el que cae abatido Merino</p>	<p>1.- Archivo de noticia del asalto al Banco de la Producción y la casa de seguridad de AVC en la Av. Mañosca 2.- Tomas del operativo policial contra AVC en la Av. Mañosca 3.- Archivo reportaje adulteración de los hechos caso Av. Mañosca (3 militantes de AVC) 4.- Tomas del interior de la casa en la Av. Mañosca luego de efectuarse el operativo 5.- Fragmento del reportaje sobre la muerte de 3 guerrilleros 6.- Archivo declaraciones de Luis Robles Plaza (ministro de gobierno) sobre la muerte de Hamet Vásconez y el terrorismo político.</p>
<p><b>SECUENCIA 17</b> <b>MUERTE DE HAMET VASCONEZ</b></p>	<p>Esta secuencia reconstruye la muerte de Hamet Vásconez y otro grupo de Altaros que cayeron abatidos en un operativo que tuvo lugar en una casa de seguridad de la agrupación.</p>	<p>1.- Pedro Moncada 2.- Alicia Campaña</p>	<p>FOTO 70: Hamet Vásconez detenido y custodiado por miembros de la policía nacional FOTO 71: Anuncio de recompensa por los principales cabecillas del grupo AVC</p>	<p>1.- Archivo de noticia del asalto al Banco de la Producción y la casa de seguridad de AVC en la Av. Mañosca 2.- Tomas del operativo policial contra AVC en la Av. Mañosca 3.- Archivo reportaje adulteración de los hechos caso Av. Mañosca (3 militantes de AVC) 4.- Tomas del interior de la casa en la Av. Mañosca luego de efectuarse el operativo 5.- Fragmento del reportaje sobre la muerte de 3 guerrilleros 6.- Archivo declaraciones de Luis Robles Plaza (ministro de gobierno) sobre la muerte de Hamet Vásconez y el terrorismo político.</p>

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia

<p><b>SECUENCIA 18</b> <b>CASO ROBERTO REGALADO. LA TORTURA Y LA VIOLACIÓN A LOS DERECHOS HUMANOS</b></p>	<p>Dentro de esta secuencia se abordan varios de los casos y las experiencias traumáticas que los militantes sobrevivientes reconstruyen sobre las torturas y la violación a los derechos humanos que ellos y sus compañeros vivieron.</p>	<p>1.- Manuel Chávez 2.- Carlos Játiva 3.- Mauricio Barahona 4.- Patricia Peñaherrera 5.- Fabricio Cajías 6.- Vladimir Álvarez 7.- Blasco Peñaherrera 8.- Edgar Frías 9.- Federico Nazareno 10.- Leonardo Vera 11.- María Clara Eguiguren 12.- Alexandra Jarrín (AVC) 13.- Lourdes Borja 14.- Fidel Jaramillo (director de la Comisión de la Verdad FGE) 15.- Susana Cajías 16.- Manuel Pérez</p>	<p>FOTO 72: Retrato de Roberto Regalado</p> <p>FOTO 73: foto del manual de la CIA con instrucciones para la planificación de construcción de celdas</p>	<p>1.- archivo de noticia de la muerte de 3 guerrilleros de AVC en Quito</p> <p>2.- Archivo reconocimiento de los infirmillos (celdas para detenidos en Conocoto) por parte de Rosa Mireya Cárdenas (AVC) 3.- Tomas de las celdas del BIM Conocoto recogidas por las Comisión de la Verdad</p>
<p><b>SECUENCIA 19</b> <b>CASO LUIS VACA</b></p>	<p>Luis Vaca (AVC) relata su caso y la forma en como fue arrestado, torturado y secuestrado por parte del ejército nacional, el posterior asesinato de su hermano y su experiencia dentro de un centro clandestino de detención y tortura.</p>	<p>1.- Luis Vaca 2.- Fidel Jaramillo 3.- Pedro Moncada 4.- Rogelio Nazareno 5.- Blasco Peñaherrera 6.- Pedro Moncada</p>	<p>FOTO 74: artículo de periódico sobre la localización de dos desaparecidos miembros de AVC que estuvieron presos</p>	<p>1.- Tomas del BIM Conocoto recogidas por las Comisión de la Verdad 2.- Declaraciones de Jaime Nebot (Gobernador del Guayas) sobre los derechos humanos, el uso de la fuerza policial y los escuadrones volantes en Guayaquil, 1985 3.- Archivo declaraciones de León Febres Cordero sobre los AVC 4.- Archivo declaraciones de Fernando Casares (Fiscal General de la Nación, 1993) sobre violaciones a los derechos humanos 1984-1988 5.- Archivo declaraciones Jaime Nebot (Gobernador del Guayas, 1985)</p>
<p><b>SECUENCIA 20</b> <b>LA REPRESIÓN Y LA CAÍDA DE ARTURO JARRÍN</b></p>	<p>En esta última secuencia se aborda el proceso de aniquilamiento de la agrupación por parte del estado y sus aparatos de represión, la detención y muerte del principal líder de AVC, Arturo Jarrín y el final del proyecto político armado que el grupo subversivo intentó llevar adelante hasta inicios de los años 90.</p>	<p>1.- Elizabeth Muñoz 2.- Pedro Moncada 3.- Blasco Peñaherrera 4.- Fidel Jaramillo 5.- Santiago Kingman 6.- Pedro Moncada 7.- Rogelio Nazareno 8.- Federico Nazareno 9.- Alexandra Jarrín 10.- Edgar Frías 11.- Luis Vaca 12.- Marco Troya 13.- Marco Bustamante 14.- Mauricio Samaniego 15.- Fabricio Cajías 16.- Mauricio Barahona 17.- Rodrigo Borja 18.- Juan Carlos Reyes 19.- Leonardo Cáceres 20.- Nelson Nazareno 21.- Santiago Troya 22.- Carlos Játiva</p>	<p>FOTO 75: León Febres Cordero y su gabinete presidencial FOTO 76: León Febres Cordero mostrando su revolver en el Congreso FOTO 77: León Febres Cordero y Blasco Peñaherrera FOTO 78: Documento Reservado de la Policía Nacional / Listado de terroristas integrantes de AVC</p>	<p>1.- Archivo Declaraciones Sgto. Pablo Quintero (Inteligencia Fuerzas de Defensa de Panamá) 2.- Declaraciones de León Febres Cordero sobre las torturas y la violación a los derechos humanos en su Gobierno 3.- Noticia sobre la muerte de Arturo Jarrín y la caída de los cabecillas de AVC 4.- Fragmento de video entrega de armas AVC en Quito en febrero de 1991</p>

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia

<p><b>COMENTARIOS Y CONCLUSIONES</b></p>	<p>El documental arranca con dos voces en off de militantes de AVC, narrando los inicios del grupo.</p> <p>Se utiliza como voz en off adicional, una entrevista realizada a Arturo Jarrín en 1984, dividida en fragmentos que son usados en tres secuencias del documental.</p>	<p>Los testimonios recogidos en el documental suman un total de 42.</p> <p>De ellos 28 testimonios son de miembros de AVC.</p> <p>Adicional se recoge 1 testimonio de un colaborador del movimiento, 1 testimonio de un historiador, 1 testimonio del director de la Comisión de la Verdad de Ecuador, 3 testimonios de autoridades de la época y 8 testimonios de personas no vinculadas directamente a la organización.</p>	<p>Dentro del documental se utilizaron un total de 78 imágenes, de ellas 29 son archivos de notas de prensa y artículos de periódicos y revistas.</p> <p>Además, se utilizó un archivo de audio: entrevista realizada por el periodista Diego Oquendo a Arturo Jarrín (AVC) en 1984. La misma que fue usada en fragmentos dentro de 3 secuencias del documental.</p>	<p>En este documental se utilizaron un total de 81 archivos de video. De ellos 19 son archivos de video que recogen declaraciones y entrevistas de autoridades y oficiales del gobierno ecuatoriano entre 1984-1988.</p> <p>Adicional existe un archivo de video con declaraciones de un alto oficial de inteligencia panameño de la década de los años 80.</p>
--	---	---	--	---

Fuente: Documental AVC (2014)

Elaboración: propia