

MEMORIA, VIOLENCIA RACIAL Y PERVIVENCIA COLONIAL:

UN ANÁLISIS SOBRE LA PELÍCULA ECUATORIANA GUAÑUNA (2022)

María Elena Bedoya Hidalgo
University of Manchester

Karolina Romero
Universidad Andina Simón Bolívar/Cinemateca Nacional

Resumen: El artículo muestra una genealogía de la relación entre cine y memoria en Ecuador y se centra en el análisis de la película *Guañuna*, para examinar cómo la violencia estatal racista y las formas coloniales que persisten en las prácticas cotidianas vinculadas al ejercicio de la justicia y los derechos humanos. En este trabajo se destacan la importancia de la memoria en la articulación del recuerdo, la resistencia y la confrontación con la violencia. Se plantean cuestiones cruciales sobre el estatus probatorio de las imágenes, explorando lo que revelan y lo que permanece oculto. De manera crucial, los documentales no emplean las imágenes únicamente como prueba judicial, sino que también exponen su estatus y tratamiento a nivel judicial. El artículo se estructura en dos partes, abordando el cine de las últimas décadas del siglo XX y analizando producciones recientes para explorar cómo persisten las formas coloniales y cómo los cineastas contemporáneos ofrecen nuevas perspectivas sobre el pasado.

Palabras clave: cine ecuatoriano, racismo, derechos humanos

Abstract: The article shows a genealogy of the relationship between cinema and memory in Ecuador and focuses on the analysis of the film *Guañuna*, to examine how racist state violence and colonial forms persist in everyday practices linked to the exercise of justice and human rights. This paper highlights the importance of memory in articulating remembrance, resistance and confrontation with violence. Crucial questions are raised about the evidential status of images, exploring what they reveal and what remains hidden. Crucially, the documentaries do not only use the images as judicial evidence but also expose their status and treatment at the judicial level. The article is structured in two parts, addressing the cinema of the last decades of the twentieth century and analysing recent productions to explore how colonial forms persist and how contemporary filmmakers offer new perspectives on the past.

Keywords: Ecuadorian cinema, racism, human rights

Resumo: O artigo mostra uma genealogia da relação entre cinema e memória no Equador e se concentra na análise do filme *Guañuna*, para examinar como a violência racista do Estado e as formas coloniais persistem nas práticas cotidianas ligadas ao exercício da justiça e dos direitos humanos. Este artigo destaca a importância da memória na articulação da lembrança, da resistência e do enfrentamento da violência. São levantadas questões cruciais sobre o status probatório das imagens, explorando o que elas revelam e o que permanece oculto. Crucialmente, os documentários não apenas usam as imagens como prova judicial, mas também expõem seu status e tratamento em nível judicial. O artigo está estruturado em duas partes, abordando o cinema das últimas décadas do século XX e analisando produções recentes para explorar como as formas coloniais persistem e como os cineastas contemporâneos oferecem novas perspectivas sobre o passado.

Palavras-chave: cinema equatoriano, racismo, direitos humanos

Introducción

En el campo de los estudios de cine, en Ecuador, las investigaciones sobre la relación entre cine y memoria son relativamente nuevas (León 2022; De la Vega 2016). Esto tiene concordancia con el hecho de que, la aparición de cuestiones del pasado reciente en las producciones cinematográficas nacionales corresponde sobre todo a los últimos veinte años. Empero, el cine ecuatoriano de las últimas décadas del siglo XX se caracterizó por la preminencia de trabajos artísticos en dos vertientes. Por un lado, una producción de corte militante, alineado con las ideologías de izquierda y la discusión sobre las formas de discriminación y opresión de los pueblos frente a las políticas económicas y sociales. Por otro, con obras de fuerte contenido histórico sobre personajes importantes en la política ecuatoriana o momentos cruciales en la movilización social. Empero, el inicio del siglo XXI se ha caracterizado por la proliferación de trabajos que han realizado un uso reiterativo del del archivo y del testimonio sobre distintos temas vinculados a la memoria desde perspectivas más contemporáneas.

En este artículo reflexionaremos sobre una película, en particular, en donde podemos localizar cómo opera la violencia racial estatal y cómo las formas coloniales perviven en las prácticas cotidianas asociadas a la injusticia, el racismo y la violación de derechos humanos. Para ello analizaremos el documental *Guañuna* (David Lasso, 2022). En esta obra, la memoria aparece como un elemento fundamental en las maneras en las que se articula el recuerdo, la resistencia, la sanación, la violencia y/o el trauma. Para nosotras, se plantean cuestiones cruciales sobre el estatus probatorio de las imágenes, ¿qué revelan, qué consiguen mostrar y qué permanece oculto e indecible? Es importante señalar que el documental no se limita a utilizar las imágenes como mera prueba judicial, sino que, en la secuencia de la reconstrucción de los hechos, se expone claramente este estatus de la imagen y cómo se aborda a nivel judicial.

Este artículo lo hemos dividido en dos partes. En la primera haremos un breve repaso por el cine militante y de memoria histórica realizado durante las últimas décadas del siglo XX presentado obras fundamentales y los enfoques más relevantes de estos trabajos. En la segunda parte haremos un repaso por producciones relevantes de inicios del siglo XXI y analizaremos la película propuesta para retomar elementos sobre cómo estas formas coloniales perviven y cómo contemporáneamente los directores retoman nuevas formas de análisis y reflexión del pasado vinculados al análisis de la

justicia.

Cine militante y de memoria histórica hacia finales del siglo XX

En Ecuador, las últimas décadas del siglo XX se caracterizaron por una inestabilidad política y social fruto de las políticas neoliberales y la reducción del Estado a través de procesos de privatización, privilegiando a las élites y a la banca privada. A partir de la década de los setenta, en plena dictadura, se vivenció el llamado *boom petrolero* que representó un cambio económico y social en la población ecuatoriana. Los procesos de migración hacia las ciudades, así como la modernización de ciertos sectores y la expansión de los capitales financieros fueron canalizados mayoritariamente por la banca. Así, se inició un progresivo endeudamiento con los llamados “petrodólares” vinculado al enriquecimiento de las élites locales y al poco desarrollo de los estratos populares que resultó en el crecimiento excesivo de la pobreza tanto en el campo como en las ciudades. Aunque la memoria de la dictadura militar de los años setenta ha sido poco explorada a nivel cinematográfico, el cine de estos años, intentó no sólo denunciar las condiciones de miseria y desigualdad social - en sintonía con las tendencias regionales del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, la particularidad del caso ecuatoriano se sostiene en el predominio del cine indigenista- sino que hubo cineastas cuya propuesta cinematográfica giró, sobre todo, alrededor de la memoria de la lucha obrera y la movilización social.

Sobre el cine militante de los años setenta se pueden mencionar las producciones de Gustavo e Igor Guayasamín, en particular, el documental *Primero de Mayo* de 1973 sobre la historia mundial del movimiento obrero. Este documental contiene un registro importante de la marcha de los trabajadores del año 1972, en Quito, en contra de la dictadura militar, y fue considerado como material de formación política para ser proyectado en las organizaciones obreras y militantes revolucionarias ecuatorianas. Además, los filmes realizados por el grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guayaquil, liderado por el profesor exiliado argentino Jorge Masuco, poco conocidos en la historia del cine militante latinoamericano, entre ellos se destaca el cortometraje *Derecho Qué Mr. Carter* de 1978.

En 1979 con regreso a la democracia a través del gobierno de Jaime Roldós se comenzó con el Plan Nacional del Desarrollo, que “planteaba un esquema de reformas a largo plazo hacia un desarrollo más justo, con mayor equilibrio sectorial y que

promueva la modernización de la economía, manteniendo la industrialización como puntal de la economía y el respecto a la empresa privada” (Samaniego, 1988). A inicios de la década del ochenta fuimos testigos de una de las crisis más agudas del periodo conocida como la *crisis de la deuda externa*. Este excesivo endeudamiento externo fue uno de los motores del desequilibrio económico, a lo que sumamos las medidas neoliberales tomadas por entes como el FMI a través de los programas conocidos como *Stand By* que sugerían la idea de estabilización como requisito indispensable exigido por la banca acreedora para renegociar las deudas con los países del “Tercer Mundo” como se denominaban entonces. (Samaniego, 1988). A esto se suman los efectos sociales y económicos que tuvo el fenómeno del Niño entre 1982-1983 particularmente en la Costa ecuatoriana. A partir de la década de los ochenta, y en particular desde la presidencia de León Febres Cordero (1984-1988), se enmarcaron ciertas acciones de gobierno bajo la idea de que “el mercado y la sociedad debían ser purificados de la intervención estatal” (Montúfar, 2000), encaminando al país a un desbaratamiento de las estructuras sociales y de beneficio público que desencadenarían la crisis neoliberal de los años noventa.

Para estos años se produce un *boom* de cortometrajes, gracias a los apoyos otorgados por instituciones como: la UNP, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador. Aunque el cine político siguió vigente en esta década, al contrario del contexto regional donde entró en declive junto con las organizaciones militantes revolucionarias de izquierda, que fueron replegadas a causa de la represión de las dictaduras. Varios cineastas fueron militantes de izquierda y, continuaron en la línea del cine político, en los ochenta, como, por ejemplo, los ya mencionados hermanos Guayasamín, Camilo Luzuriaga, Alfredo Breilh y el grupo KINO (Pocho Álvarez, Alejandro Santillán, Gustavo Corral, Ramiro Bustamante). Precisamente, en estos años, se encuentra una incipiente exploración del tema de la memoria histórica. Por ejemplo, se producen varios cortos sobre personajes históricos y se trata de reivindicar la presencia de líderes indígenas. Sobre la Revolución Liberal de 1895 conducida por el General Eloy Alfaro, eminente personaje del liberalismo ecuatoriano, Gustavo Corral dirige *Montonera* (1982) y Camilo Luzuriaga el corto *Don Eloy* (1981). En 1980, Teodoro Gómez de la Torre realiza un cortometraje sobre el cacique indígena Quitumbe, que tuvo como editor al cineasta argentino Jorge Prelorán. Asimismo, sobre el levantamiento indígena liderado por Daquilema, ocurrido en 1871 en la provincia de Chimborazo, Edgar Cevallos produce *Daquilema* en 1981.

Con un tinte más militante, en esta década, se producen dos películas muy importantes para la memoria del movimiento obrero ecuatoriano: *Ferrocarril trasandino* de Alfredo Breilh de 1980, y *Nosotros, una historia de obreros* de Pocho Álvarez del año 1989. La primera narra la historia de la construcción, de inicios del siglo XX, del ferrocarril que atraviesa la cordillera de los Andes, desde la voz de los obreros. Mientras la película de Pocho Álvarez se enfoca en los testimonios de los sobrevivientes de la masacre a obreros, ocurrida en Guayaquil en 1922, producto de una huelga de trabajadores. Este hecho forma parte de la memoria obrera ecuatoriana desde hace 100 años.

Respecto al tema central de la memoria de la dictadura de los años setenta, en la década de los años ochenta, se realizan dos documentales producidos en formato de video que, probablemente, podrían ser considerados de los primeros en repasar los episodios de terror y represión propiciados por la violencia de Estado. Junto con la *Serie movimientos sociales* producida por CEDEP, en 1982, estos documentales registran la crisis social y económica producida por las políticas neoliberales que se implementaron luego de la muerte del presidente Jaime Roldós, en 1981. El documental *Segunda y Tercera Huelgas nacionales 1977 – 1981* (1982) dirigido por Alfredo Breilh y producido por Centro de Documentación e Información de los Movimientos Sociales del Ecuador (CEDIME) presenta una compilación de estas dos huelgas nacionales: la de 1977 y la de 1981. A través de material de archivo, la voz del narrador enfatiza en la dimensión histórica de la lucha obrera, haciendo un recuento de la organización de los trabajadores y sus reclamos en contra de la dictadura militar en 1977. Asimismo, da cuenta del fin de la dictadura y la elección del presidente Jaime Roldós, en 1979. El documental de Breilh propone una interpretación del pasado reciente a través de la voz de los movimientos sociales, guiada por una lectura centrada en la clase obrera. Además, uno de los aspectos más importantes, para la relación entre cine y memoria, es la evidencia del asesinato del estudiante Patricio Herman en manos de la policía, producto de la represión, durante la segunda huelga nacional, en Quito en 1981, ya en democracia.

Podríamos decir que la segunda película más relevante de esta década que se refiere, directamente, al pasado de violencia cometida por la dictadura militar es *Aztra, perdón y olvido de una masacre* producida en el año 1984 por el Centro de Educación Popular (CEDEP). Este documental recoge los testimonios de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra, ubicado en la provincia del Cañar, que fueron víctimas de la

violencia policial en una huelga de trabajadores, en 1977. Este documental intenta recuperar los testimonios de los trabajadores que reclaman justicia, frente a estos hechos que quedaron silenciados por la policía y los altos mandos militares. Estos dos trabajos muestran una lucha por los sentidos del pasado reciente, a través del testimonio de las víctimas y de las organizaciones obreras y estudiantiles que tuvieron un importante papel en la lucha para el fin de la dictadura militar. En este sentido, cabe mencionar también el rol que tuvieron organizaciones como: CEDIS, CEDIME y CEDEP en la producción audiovisual independiente sobre los movimientos sociales de los años ochenta, promoviendo una visión de la memoria colectiva como un espacio de lucha.

El hecho de que no se hayan producido un mayor número de filmes sobre la memoria de la dictadura en la década de los años ochenta, en Ecuador, como sí sucedió en otros países del Cono Sur, donde la postdictadura propició la posibilidad de una variedad de narrativas que den cuenta del horror del pasado reciente, abre una interrogante necesaria para la historia del cine ecuatoriano y las escasas políticas de la memoria impulsadas desde el Estado. Sin embargo, una posible explicación es, justamente, el hecho de que, en los años del retorno a la democracia, en Ecuador, se vivió un contexto de fuerte represión y el asesinato del presidente Jaime Roldós, en 1981, puso en duda que el retorno a la democracia hubiera cambiado el sistema, cuando quedaba claro que el mando militar seguía teniendo el poder.

El continuo debilitamiento del Estado a través de política de privatización de los servicios públicos básicos llevó al país al colapso durante la década de los noventa. En este contexto, los movimientos sociales fueron determinantes en el cuestionamiento de este orden económico. Los levantamientos indígenas de 1990 y 1992 marcan un antes y después en las maneras en las que se empiezan a cuestionar los cánones narrativos visuales y sus implicaciones en las formas de representación y autorrepresentación de las memorias de estas poblaciones. Es importante señalar que en el ámbito de la cultura este levantamiento popular es un hecho histórico que marca una compleja discusión sobre las mismas agendas de los movimientos sociales, la cuestión étnica, lo político y la cultura (Bedoya 2021). En esta década, y frente a la crisis generalizada, la producción cinematográfica ecuatoriana decae debido al nulo financiamiento estatal. En este contexto, el cine vinculado a temáticas sociales pierde más espacio y se produce, escasamente, a través de las organizaciones sociales como las mencionadas anteriormente.

A pesar de este contexto, en el año 1990 se produce uno de los documentos audiovisuales más importantes para la memoria de la lucha social en Ecuador: *Levantamiento indígena de 1990* producido por la CONAIE y CEDIS. Esta producción audiovisual recoge el testimonio de la lucha del movimiento indígena, desde su propia voz, e inaugura una prolífica producción que tendrá el área de Comunicación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), a lo largo de toda la década. Para el cine ecuatoriano, este documental se puede asumir como un parteaguas, dada la relevancia que implicó en la arena política tanto, el levantamiento indígena de 1990, como la autorepresentación indígena en los medios masivos de comunicación. La importancia de este documental, junto con el documental *Alpamanta, causaymanta katarishun o Por la vida, por la tierra, Levantémonos* producido por el cineasta indígena Alberto Muenala, en el año 1992, permiten proponer una segunda tendencia, alrededor de la relación entre cine y memoria, en Ecuador.

Como lo señala Romero, esta producción cinematográfica de los pueblos y nacionalidades cuestionan las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” y su vínculo con las nociones de etnicidad e identidad (Romero 2011). Esta postura devela una agencia social, política y poética con relación a las obras producidas que pone en cuestionamiento la hegemonía blanco mestiza de las representaciones producidas en el país. Además, esta tendencia está relacionada con el interés de los cineastas de trabajar la memoria de la violencia racial colonial que persiste en las estructuras del Estado nación y su construcción, históricamente, racista y excluyente presente en los distintos niveles de la sociedad ecuatoriana, crítica que se ha hecho visible en producciones artísticas contemporáneas (Alomoto, 2022).

Documental y memoria en las primeras décadas del siglo XXI

En el Ecuador existe un auge de documentales de memoria en los primeros años del siglo XXI. En este sentido, cabe referir el libro de Christian León (2022) *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria* que plantea un excelente análisis del uso del archivo y el testimonio en una cantidad importante de producciones audiovisuales ecuatorianas. Para León, la principal razón de este auge de documentales de memoria, a inicios de los años dos mil, se debe a que existe una tendencia por tratar la historia contemporánea, “Por los efectos de la crisis social y política que atraviesa Ecuador a finales de siglo, los ideales modernos se ven cuestionados y se abre un espacio

para la indagación del pasado” (León, 2022). Además, señala “que 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, 2022).

Asimismo, dentro de los exhaustivos análisis que plantea el autor, cabe destacar el caso de un conjunto de 4 documentales que han tenido una repercusión importante a nivel nacional e internacional, tanto por su alto número de espectadores como por sus tratamientos del archivo y testimonio. Se trata de: *El lugar donde se juntan los polos* (Juan Martín Cueva, 2002); *Abuelos* (Carla Valencia, 2010); *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) y *La muerte de Jaime Roldós* (Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento, 2013). Los documentales de Juan Martín Cueva y de Carla Valencia intentan, desde un punto de vista autobiográfico, una relectura de las historias políticas recientes de América Latina, sobre todo del golpe militar de 1973, en Chile. En el caso del documental de Cueva, el pasado militante de su suegro chileno y el suyo propio, se cuenta a través de una carta filmada a sus hijos. Carla Valencia narra la historia de su abuelo desaparecido por la dictadura militar chilena. Estos documentales autobiográficos o personales son, según León, representativos del giro subjetivo en el cine documental y, trabajan la memoria a través del uso de archivos familiares que se entretrejen con las historias políticas de América Latina.

Cabe mencionar también el caso del cineasta Pocho Álvarez, quien es uno de los documentalistas más prolíficos de las últimas décadas y cuyo trabajo enfocado, mayoritariamente, en las luchas por el medio ambiente tiene como línea constante la recuperación de la memoria de las comunidades afectadas por el extractivismo. Los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós* representan, sin duda, casos emblemáticos del documental de memoria en Ecuador. También desde un trabajo que se sostiene en la relación subjetividad y memoria, estos filmes plantean la reconstrucción del pasado a partir del uso del archivo y el testimonio para redefinir los sentidos del pasado, es decir, logran poner en discusión las versiones oficiales de los casos de la muerte del presidente Jaime Roldós (1981) y el de la desaparición y muerte de los hermanos Restrepo (1988), respectivamente. Así, estos documentales ocupan un lugar relevante por las consecuencias políticas que tienen estas representaciones del pasado en el espacio público, pues, proponen estos casos como asuntos no clausurados en la memoria colectiva de la sociedad ecuatoriana.

Finalmente, podemos constatar las afirmaciones de Christian León respecto al aumento, cada vez mayor, del interés por trabajar el pasado reciente en la producción de cine documental en Ecuador. Consolidándose, de este modo, una tendencia en el campo del cine ecuatoriano que explora estética y narrativamente la relación entre cine y memoria. Así, podemos mencionar los siguientes documentales estrenados en los últimos 3 años: *Brutal como el rasgar de un fósforo. La desaparición de Gustavo Garzón* (Elizabeth Ledesma y Mayra Caiza, 2021); *El día que me callé* (Víctor Arregui e Isabel Dávalos, 2022); *Quién mató a mi padre* (Lourdes Endara y Camila Larrea, 2022); *Cuentos para no dormir* (Lila Penagos, 2022); *Guañuna* (David Lasso, 2022) y *Nada sobre mi padre* (Susanna Lira, 2023). Así, vemos que el caso de violaciones a los derechos humanos y desapariciones en la década de los años ochenta, sigue presente, lo que da cuenta de una época marcada por mucha represión, como lo mencionamos anteriormente. El documental *Brutal como el rasgar de un fósforo. La desaparición de Gustavo Garzón*, producido por INREDH (Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos) trata el caso de la desaparición del escritor Gustavo Garzón en 1990, quien fue detenido un año antes, en 1989, y acusado de pertenecer al Movimiento Montoneras Patria Libre (MPL). En el documental *El día que me callé*, el director de la película, Víctor Arregui, a través de la exploración de diversas formas narrativas, entre la ficción y la no ficción, cuenta la historia de un acontecimiento traumático que vivió en su juventud, cuando era un militante político de izquierda en 1987.

En estos últimos años se observa un aumento de documentales sobre la memoria de las dictaduras militares, de los años sesenta y setenta, en Ecuador y los países del Cono Sur. Siguiendo la línea autobiográfica, los 3 documentales: *Quién mató a mi padre*; *Nada sobre mi padre* y *Cuentos para no dormir* cuentan las historias de 3 hijas, directoras de cada documental, que buscan a sus padres de distintas maneras. En el documental *Quién mató a mi padre*, la directora Lourdes Endara, hija de Ramiro Endara, muestra los resultados de las investigaciones que viene haciendo, desde hace más de 20 años, para esclarecer la muerte de su padre en 1962. Ramiro Endara fue militante de la Unión Revolucionaria de Juventudes Ecuatorianas, en la década de los años sesenta, cuando la fuerza que tomó el movimiento estudiantil fue duramente reprimida por la ofensiva de la derecha nacional, con el apoyo de Estados Unidos, para frenar la amenaza del comunismo en América Latina. Entre 1963 - 1966 se instauró, en Ecuador, un gobierno de facto conducido por la Junta Militar que tuvo entre sus principales acciones, la

política contrainsurgente.

El documental de Lourdes Endara es representativo de la producción audiovisual de los últimos años, en Ecuador, puesto que aborda el tema de la memoria del horror de la dictadura en diálogo con las tendencias de documentales autobiográficos de América Latina actuales, que proponen la reconstrucción del pasado reciente desde el punto de vista de los hijos y las hijas de las víctimas de las dictaduras militares. Asimismo, uno de los logros más interesantes de esta película, es la ficcionalización del crimen cometido contra su padre en un bar de Sangolquí (poblado cercano a la ciudad de Quito). En esta secuencia, la reconstrucción del pasado permite acercarse a interrogantes sobre cómo las imágenes son capaces de dar cuenta del horror, de hacerlo narrable y visible.

Nada sobre mi padre es una coproducción entre Brasil y Ecuador. La directora, Sussana Lira viaja de Brasil a Quito para buscar la historia de su padre, a quien nunca conoció, un guerrillero ecuatoriano que vivió en Brasil, en la década de los años setenta, y que fue desaparecido por la dictadura militar de ese país. Por su parte, *Cuentos para no dormir*, a través del recuerdo de las historias que le contaba su padre cuando era niña, la directora trata la memoria familiar entrelazada con el pasado guerrillero de su padre, en Colombia en los años ochenta.

Por último, el documental *Guañuna* recoge la memoria del caso de la muerte de Paúl Guañuna, un joven estudiante de un colegio público residente de un barrio popular de Quito, quien fue asesinado en manos de la policía nacional, en el año 2007. El documental trata la memoria de este caso reciente de violencia policial, poniendo en evidencia las estructuras de racismo y discriminación que operan en la justicia ecuatoriana. A continuación, se profundizará en el análisis de este documental que permite acercarnos a esta violencia racista y a la agencia de las familias en la solicitud de justicia.

***Guañuna*: entre racismo estructural y violencia colonial en la justicia ecuatoriana**

El documental *Guañuna* (2022) de David Lasso se inserta en la corriente de obras documentales que abordan de manera incisiva la persistencia de la violencia colonial racista arraigada en las estructuras del Estado-nación mestizo, en este caso, el poder policial y la administración de la justicia. Precisamente, la película de David Lasso, permite aproximarse a la particularidad del cine ecuatoriano, pues, la memoria de la violencia colonial es un tema que ha estado presente, a lo largo de las últimas cuatro

décadas, en las prácticas cinematográficas en Ecuador y su relación con la memoria. Sobre el tema de la exclusión y racismo se ha trabajado en algunas de las producciones cinematográficas desde perspectivas diversas. Podemos mencionar, por ejemplo, los documentales de los años ochenta: *Los gobernantes* de Alfredo Breilh, de 1984, que trata la historia del poder político en el Ecuador a través de marionetas animadas y concebido como material para educación política popular, línea de trabajo en boga para la época. Y, *Boca de lobo. Simiatug* (Raúl Khalifé, 1982); su tratamiento del racismo, en un pueblo de la provincia de Bolívar, la vuelve una obra que confronta el pasado colonial con el presente, incluso cuarenta años después de su realización.

En esta misma línea, otra producción que comparte estas visiones, es el documental *Memoria de Quito* de Mauricio Velasco del año 2008. En este documental se muestra la manera cómo la historia de Quito se ha contado a partir del borramiento de la presencia indígena de la ciudad, sustentada en nociones racistas de blanqueamiento y civilización. Por último, se pueden mencionar también las producciones del cineasta indígena Eriberto Gualinga sobre la memoria del pueblo de Sarayacu. Por ejemplo, *Soy defensor de la selva* (2003) recoge los testimonios de líderes comunitarios sobre la defensa del territorio y su historia de lucha contra la violencia del Estado y sus intereses extractivistas.

En el documental *Guañuna*, al poner el foco en un desgarrador caso de violencia policial dirigida hacia un joven estudiante de un colegio público en Quito, su director profundiza en las violencias estructurales que atraviesan la compleja trama social ecuatoriana y la justicia. El filme se inicia con lo que sucedió que el sábado 6 de enero de 2007. En aquel entonces Paúl Guañuna pidió permiso a sus padres para salir con sus amigos a un concierto de hip hop. Los adolescentes estaban de regreso a casa luego de tomar ceveza y se detuvieron en una pared para escribir la palabra “mapas” que deviene de la denominación de una comida tradicional, el “mapahuirá” que es como se llama al “mote sucio”, en *kichwa*. Un vecino ve a los jóvenes por la ventana y los denuncia con la policía. Ellos detienen a los chicos y al día siguiente encuentran el cuerpo sin vida de Paúl en una quebraba de la ciudad.

La familia Guañuna, perteneciente a la comunidad indígena de Zámbriza, emerge como protagonista en la travesía de su demanda contra la policía por la trágica pérdida de su hijo. En este relato se entrelazan diversos factores, desde su condición de clase y raza hasta la vulnerabilidad inherente a la juventud del fallecido. A través de la

experiencia de la familia Guañuna, el documental arroja luz sobre las intersecciones complejas de la injusticia y desmonta la ideología postracial multiculturalista que ha buscado despolitizar la raza, el racismo y la diferencia. En el neoliberalismo racial contemporáneo, la raza atribuye privilegios y estigmas raciales a diferentes sujetos (Da Costa 2016) se traduce en prácticas concretas que se despliegan en los distintos cuerpos racializados al amparo de las propias instituciones del Estado.

Dentro de esta perspectiva, en varios detalles de la narrativa del documental nos encontramos como estas ideologías postraciales se articulan al sistema de justicia a través de silencios, largas esperas y negaciones reiterativas. Por ejemplo, llama la atención cómo en los usos del lenguaje se devela el racismo y la violencia estructural. La forma en la que el “juez” no pronuncia bien el apellido de Paúl, es una de las escenas más impactantes del documental. ¿Qué implicaciones y qué significa pronunciar un apellido indígena para una justicia claramente racista? No pronunciar bien el apellido indígena de la víctima y ser corregido varias veces por sus familiares da cuenta del ejercicio de cómo se visibiliza este racismo estructural en acciones que lucen como “insignificantes” o de “menor importancia” y que tienen impactos profundos en la administración de la justicia en las sociedades.

Otro ejemplo es la manera misma en que se articula la violencia a través de la denuncia realizada hacia estos jóvenes adolescentes. En este ejercicio mismo opera una suerte de pigmentocracia que delimita la cualidad y legitimidad de la sospecha y de un miedo normalizado sobre estos cuerpos racializados infantiles sobre la cual actúa la violencia policial. Pero estas sospechas y miedos actúan como lo señala Sarah Ahmed, como “constituyendo a otros como temibles en tanto amenazan con absorber al yo”, de esta manera, “dichas fantasías construyen al otro como un peligro no solo para el yo propio como yo sino para la propia vida, para la propia existencia de un ser separado con una vida independiente” (Ahmed 2017).

En consecuencia, unos cuerpos pueden expandirse mientras otros son relegados a la muerte, por ello, el entrecruce con el concepto de raza es necesario para identificar las maneras perversas en las que actúa el racismo en nuestras sociedades a manera de necropolítica. Además, los cuerpos racializados infantilizados son convertidos por la mirada de la sospecha en subhumanos. Como señala Rollo, para el caso de los jóvenes negros, siempre el cuerpo racializado estará relegado a la condición de niños, y por tanto “a su corolario de negación de estatus, reivindicaciones y derechos”. Según este autor, a

diferencia de los jóvenes blancos quienes se “salvan” siempre derivados de su color de piel y de los privilegios normalmente reservados a los adultos por la presunción jurídica de inocencia legal (Rollo 2018), las otras infancias quedan desprotegidas y relegadas solo por el determinante de la mirada racial. Cabe destacar que durante las últimas protestas organizadas por el movimiento indígena y otros sectores sociales en el 2019 y 2022 se ha podido visibilizar cómo la violencia de Estado se ha normalizado, siendo más presente este brutal ejercicio de opresión sobre los cuerpos racializados de las personas más jóvenes, sean niños y adolescentes, quienes son los más vulnerables pensando en términos jurídicos. En el documental del Lasso se puede mirar las escenas con los estudiantes adolescentes donde ellos reivindican su derecho de habitar la ciudad, las calles, los espacios públicos haciendo una crítica frontal sobre sus derechos y la situación en las calles.

Este filme no se limita a ser una mera crónica del proceso judicial relacionado con la muerte de Paul Guañuna, sino que desmonta meticulosamente el entramado del racismo estructural de profundas raíces coloniales. En este sentido, la película se adentra en el tema de la justicia transicional desde la perspectiva de la memoria, buscando revelar las capas más profundas de la problemática. Cuando hablamos de reparación, las comisiones de la verdad, las amnistías, las narrativas de los sobrevivientes necesitan ser oídas, no solo para efectos de duelo sino para fortalecer argumentos legales que pueden ayudar a avanzar los procesos sociales (Méndez citado por Bedoya y Perry 2023). Según Bedoya y Perry, esta activa participación de quienes perviven en el tiempo es crucial para la preservación de la memoria, donde se activa qué se debe recordar, por quién, para quién y cómo (Bedoya y Perry 2023). De esta forma, *Guañuna* del director David Lasso se coloca claramente como un documental que apela al antirracismo y a la justicia transicional, entendida esta como una vía de reparación y restitución en sociedades que emergen de periodos de conflicto y represión, abordando situaciones de larga escala o violaciones sistemáticas de derechos humanos que la justicia ordinaria no puede abordar adecuadamente o que simplemente se ha dejado cooptar por una violencia racial hacia estas poblaciones que ha sido naturalizada y normalizada por el propio Estado y sus actores.

Conclusiones

Este trabajo ha identificado tres tendencias en la relación entre cine y memoria

en el escenario fílmico ecuatoriano. La primera se centra en la conexión entre la memoria de las luchas sociales vinculadas a la ideología de izquierda y los problemas derivados de sus planteamientos. Dentro de esta categoría se incluyen películas de contenido histórico o de representación de personajes y momentos relevantes de épocas pasadas. En la época contemporánea, existe un creciente interés por desvelar las memorias vinculadas a la dictadura, así como por reconsiderar el archivo y el testimonio de las víctimas como elementos fundamentales de la narración. Estas obras exploran las complejidades de lo autobiográfico y del archivo, destacando la participación de la familia y de los hijos e hijas de las víctimas en la reconstrucción de estas experiencias.

Finalmente, *Guañuna* se alinea con los documentales que pretenden abordar la persistencia de la violencia racial en las estructuras del Estado-nación. La película se convierte en un medio esencial que sumerge al espectador en el proceso de lucha emprendido por la familia de Paul Guañuna para preservar la memoria, a través de una crítica directa al sistema judicial. En este contexto, la memoria se revela como un terreno intrínsecamente político, un espacio de confrontación, resistencia y lucha antirracista. La película analiza de cerca la construcción de la memoria colectiva en torno a la trágica muerte de Paul, explorando la tensión entre las imágenes y la búsqueda de la verdad.

Bibliografía

- AHMED, S. 2017. **La política cultural de las emociones**. México, UNAM, 366 p.
- ALOMOTO, A; BEDOYA, M. ESPEJO, E; MACAS, J.L; MUENALA, A. 2022. Yuyarinchik ninchik: Un diálogo colectivo sobre arte indígena e indigenismos. In **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, DOI:10.1080/17442222.2022.2065624
- BEDOYA, M. 2021. Museos, colecciones y arte contemporáneo en los noventa. En CEVALLOS P. y KINGMAN, M. 2021. **Campo artístico en disputa: instituciones, circuitos y discursos críticos sobre el arte ecuatoriano en los años noventa**, Quito, PUCE, 188 p.
- BEDOYA, M.; PERRY, J. 2023. **Restituciones, racismo i historia (histories) pública (públiques)**, *L'Espill*, No. 71, Valencia, Universitat de Valencia,
- DA COSTA, A. 2016. Thinking 'Post-Racial' Ideology Transnationally: The Contemporary Politics of Race and Indigeneity in the Americas. In **Critical Sociology**, 42(4-5), 475-490.
- DE LA VEGA, P. 2016. Gestión cinematográfica en el Ecuador 1977-2006. Quito, Gescultura, 253 p.
- LEÓN, C. 2022. **La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria**. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial El Conejo, 310 p.
- MÉNDEZ, E. 2016. Victims as Protagonists in Transitional Justice. In **International Journal of Transitional Justice** Vol. 10, no. 1 (March 2016): 1-5.
- MONTÚFAR, C. 2000. **La reconstrucción neoliberal. Febres Cordero o la estatización**

- del neoliberalismo en el Ecuador 1984-1988.** Quito, Abya Yala, 169 p.
- ROMERO, K. 2011. **El cine de los otros: la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.** Quito, ABYA YALA, 128 p.
- ROLLO, T. 2018. The Color of Childhood: The Role of the Child/Human Binary in the Production of Anti-Black Racism. **In Journal of Black Studies.** 49. 307-329. 10.1177/0021934718760769.
- THORP, R. 1991. **La crisis en el Ecuador. Los treinta y ochenta.** Quito, Corporación Editora Nacional, 305 p.
- SANTOS ALVITE, E. y MORA, M. 1987, **Ecuador, la década de los ochenta. Crisis económica y ensayo neoliberal,** Quito, Corporación Editora Nacional, 122 p.
- SAMANIEGO PONCE, J. 1988. **Crisis económica del Ecuador.** Quito, BCE, 243 p.
- PAREDES, W. 2003. **Historia institucional del Banco Central del Ecuador Sucursal Mayor Guayaquil (1927 y 2002).** Guayaquil, BCE, Archivo Histórico del Guayas, 382 p.

Recibido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024