

Deconstruyendo a Febres-Cordero. Resignificación estético-política de los archivos visuales de *El Telégrafo*

Deconstructing Febres-Cordero.
Aesthetic-Political Resignification
of Visual Archives of the Newspaper *El Telégrafo*

Miguel Alfonso Bouhaben
Universidad Complutense de Madrid
migalfon@ucm.es

Enviado: 3 marzo 2021 | **Aceptado:** 15 junio 2023

Resumen

Se aborda la historia reciente de Ecuador centrandó la mirada en la figura del expresidente León Febres-Cordero, a partir de dos proyectos realizados con las y los estudiantes de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador. En *Delirar el archivo* se parte de la fórmula deleuziana «escribir es una forma de delirar» con el fin de releer las imágenes del pasado guayaquileño. En *Remontar la historia*, igualmente, se utiliza una metodología crítico-creativa para resignificar los archivos visuales del diario *El Telégrafo* por medio de recontextualizaciones en el espacio público. El análisis de estas piezas audiovisuales permitió la configuración de una tipología de imágenes (imagen-borramiento, imagen-mimética, imagen-entreverada, imagen-arquitectura e imagen-escultura) y una serie de principios sobre el uso de los archivos: de apertura, de intertextualidad, de multiplicidad, de reflexividad y de memoria.

Palabras clave: Estética y política, archivos visuales, memoria, historia, investigación en artes.

Abstract

The recent history of Ecuador is addressed, focusing on the figure of former president León Febres-Cordero, based on two projects carried out with the students of the Film School of the University of the Arts of Ecuador. In *Delirar el archivo* we start from the Deleuzian formula "writing is a form of delirium" in order to reread the images of Guayaquil's past. In *Remontar la historia*, likewise, a critical-creative methodology is used to redefine the visual archives of the newspaper *El Telégrafo* through recontextualizations in public space. The analysis of these audiovisual pieces allowed the configuration of a typology of images (erasure-image, mimetic-image, mixed-image, image-architecture and image-sculpture) and a series of principles on the use of files: openness, intertextuality, multiplicity, reflexivity and memory.

Keywords: Aesthetics and politics, visual archives, memory, history, arts research.

Introducción

En Ecuador, durante el Gobierno de León Febres-Cordero (1984-1988), se llevaron a cabo acciones de corte caudillista con las subsiguientes violaciones de los derechos humanos en forma de arrestos, torturas y limitaciones a la libertad de expresión. Sin duda, estas prácticas en contra de los derechos humanos se enmarcan en aquellas que ya habían sido ensayadas en las dictaduras de Chile y Argentina, y que habían sido silenciadas, como recuerda Daniel Gutman, por los medios nacionales a la vez que eran criticadas por los medios internacionales. En el caso del Gobierno de Febres-Cordero –que no podemos calificar de dictadura– se dieron desapariciones sumamente mediáticas como en los casos de la maestra Consuelo Benavides y de los hermanos Restrepo.

Ahora bien, estas violaciones de los derechos humanos, que permitieron la proliferación de centros de tortura y de escuadrones paramilitares, iban ligadas a la implementación de recetas político-económicas de corte neoliberal: «Febres-Cordero ubicó sistemáticamente el intervencionismo estatal como la principal causa de la crisis económica y su peor solución [...] los sectores empresariales y sus organizaciones gremiales no solo eran el grupo más importante en el país, sino su sector dirigente» (Montúfar 71). Pacheco escribe durante esos años una previsión que se vio cumplida: «al cabo de 4 años de ejercicio del poder por parte de Febres Cordero, este País quedará saqueado como consecuencia de las leyes de la economía social de mercado, en donde los grupos económicos más poderosos harán de las suyas, y entonces los problemas sociales y políticos se agudizarán aún más» (29).

En la presente investigación, se pretende abordar esta historia reciente de Ecuador que ha sido blanqueada en los medios de comunicación de las élites, con el fin de reconstruirla, de reimaginarla y de reescribirla estética y políticamente. Para ello, vamos a valorar las piezas audiovisuales –de documental experimental y cine-ensayísticas– realizadas por las y los estudiantes de cine de la Universidad de la Artes del Ecuador, en las asignaturas de Investigación en cine y de Filosofía y cine. Dichas piezas fueron forjadas haciendo uso de archivos fotográficos y audiovisuales históricos sobre los que implementaron tácticas de recreación, relectura y deconstrucción. En este sentido, aunque resultaba de interés que los y las estudiantes analizaran la genealogía de los archivos históricos, saber «quién los creó, por qué y cuándo, dónde son custodiados y cuáles son sus usos» (Geraci y Caswell 2), era todavía más importante reimaginarlos históricamente, esto es, hacerlos delirar y remontarlos.

La finalidad de estos trabajos, por tanto, apuntaba a reescribir la historia de Ecuador desde una perspectiva crítica con el Gobierno caudillista y neoliberal de León Febres-Cordero (1984-1988), así como su gestión posterior en la alcaldía de Guayaquil (1992-2000). Estas piezas integran dos proyectos de creación estético-política centrados en repensar el patrimonio del Ecuador: *Delirar el archivo y Remontar la historia*, ambos enmarcados en el proyecto de investigación *Artivismo Audiovisual en Ecuador* (2018-2020).

Deconstruyendo a Febres-Cordero I. *Delirar el archivo*

El proyecto *Delirar el archivo* nace como un proceso de investigación audiovisual dentro del marco de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador. El proyecto parte de una idea de Gilles Deleuze, recogida en *Crítica y clínica*, donde el pensador francés sostiene que escribir es una forma de delirar y, por ello, la escritura implica una salida de los límites impuestos por la sintaxis y la gramática: «El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar» (9).

Siguiendo y reinterpretando esta fórmula del filósofo francés, el proyecto plantea al estudiantado una metodología creativa a partir de las siguientes premisas:

- a) Registrar una serie de imágenes de la historia reciente de Guayaquil en el archivo histórico del diario *El Telégrafo*. En este punto hay que señalar que, mayoritariamente, las y los estudiantes decidieron trabajar y pensar la figura controvertida del expresidente Febres-Cordero.
- b) Diseñar una estrategia conceptual para poder releer, reformular, remontar y resignificar las imágenes del pasado de Ecuador. Esto es, hacerlas delirar. La idea es aplicar a las imágenes lo que Deleuze aplica a la lengua: extraer de ellas «nuevas estructuras gramaticales»; sacarlas de los «camino trillados»; crear «otra» imagen; tender hacia su «límite asintáctica, agramatical».
- c) Buscar una traducción estética de la estrategia conceptual formulada. Se trata de constituir actos de relectura a partir de las tácticas del *collage* y del *ready-made*, con el fin de deconstruir, experimentar, retorcer, fragmentar y alterar las imágenes del pasado histórico de Ecuador –centrando la mirada, en ocasiones, en la ciudad de Guayaquil– con fines de crítica social, reflexión o resistencia política.

A tenor de esta metodología creativa propuesta para releer la historia reciente de Ecuador (1984-2019), se interpela a los y las estudiantes a instituir una disrupción en el orden dominante de dicha historia. Las imágenes recogidas del archivo del diario *El Telégrafo* de ese periodo están configuradas desde la perspectiva de los vencedores, de quienes tenían en el pasado el poder enunciativo de la verdad. Nuestra propuesta supone una relectura de las imágenes desde la perspectiva de lo que la semiótica visual denomina «el engranaje del texto en la praxis sociodiscursiva» (Abril 17). Así, se trata de pensar el modo en el que la imagen, en tanto texto visual, es atravesado por los aspectos sociales e históricos, por los imaginarios en los que emerge y se visibiliza. En este caso, la perspectiva del Gobierno caudillista-neoliberal de Febres-Cordero –que tenía un dominio absoluto de los medios de comunicación– impregna y territorializa

ontológicamente el sentido de la imagen. De este modo, para rasgar la homogeneidad de la historia dominante, se propone a los y las estudiantes que introduzcan discontinuidades e interrupciones en esas imágenes de Febres-Cordero, esto es, se les convoca a asumir una reorganización del texto visual con fines estéticos y críticos.

A continuación, vamos a analizar las características estético-políticas de tres de los trabajos de alteración y fragmentación de las imágenes de Febres-Cordero realizados por las y los estudiantes para el proyecto *Delirar el archivo*. Cada uno de los trabajos va a forjar un tipo de praxis conceptual de la imagen que denominaremos con los nombres imagen-borramiento, imagen-mimética e imagen-entreverada.

La imagen-borramiento

En el cortometraje *A palabras necias* (Matteo Galarza, Camille Enríquez y Fernando Cunuhay, 2019) se presentan imágenes de archivo de Febres-Cordero por medio del borramiento de la mirada de todos aquellos que aparecen a su lado, cómplices y acólitos de las prácticas totalitarias del expresidente de Ecuador. Acompañando a estas imágenes-borramiento se intersectan frases de diversos discursos de Febres-Cordero en su lucha contra la delincuencia y el terrorismo: «son izquierdistas asesinados brutalmente»; «si algo se me agradece a mí es haber limpiado al país del terrorismo»; «se me critica a mí haber utilizado la ley para erradicar un mal en el país»; «ustedes me conocen, yo no me *ahuevo* jamás» o «yo jamás he torturado a nadie, jamás he ordenado torturar a nadie [...] si usted me lleva al extremo prefiero que maten a un hombre, pero que no lo torturen».

Pero olvidemos por un momento los discursos y fijemos la atención en una de las imágenes: es el momento en el que George H. W. Bush asistió a la investidura de Febres-Cordero, en 1984, cuando era vicepresidente de Ronald Reagan y con el que tenía una gran afinidad [figura 1]. El periodista español Martín Prieto llegó incluso a definir a Febres-Cordero como el mejor amigo de Ronald Reagan.

La imagen de Febres-Cordero, donde su esposa María Eugenia Cordovez y su vicepresidente Blasco Peñaherrera parecen cerrar los ojos a ese pacto con EE. UU., nos va a servir de detonante para interpretar la crítica al alineamiento político y económico de Febres-Cordero con Washington inherente a esta pieza audiovisual. Su Gobierno estuvo indefectiblemente marcado por un entusiasmado alineamiento a las políticas internacionales de EE. UU. Como resultado de este acuerdo en materia de política exterior, el Gobierno permitió que tropas estadounidenses entrenaran en la Amazonía e incluso posibilitaron que el propio embajador estadounidense Fernando Rondón interviniera en asuntos interiores del Estado ecuatoriano (Comisión de la Verdad 29). Como moneda de cambio, institutos militares de EE. UU. se encargarían del entrenamiento de los grupos antiterroristas creados por Febres-Cordero con fines represivos (Tamayo 27). Ahora bien, el alineamiento con las políticas de Washington, sobre todo, fue la piedra de toque para instaurar y desarrollar un modelo economi-

co neoliberal que tenía no tanto como objetivo la reducción sistemática del Estado, como sostienen sus teóricos, sino todo lo contrario: se trataba más bien de estatizar el neoliberalismo. Así, el *modus operandi* del exmandatario ecuatoriano para forjar las políticas neoliberales consistió en crear los resortes adecuados para favorecer a las élites empresariales y financieras incorporando a su Gobierno a ejecutivos del sector financiero y tecnócratas liberales (Montúfar 68). Estas élites, paradójicamente, ocuparon el lugar del pueblo dentro del discurso febrescorderista, conformando una suerte de pueblo-empresariado (Montúfar 91).

Volviendo a la imagen, observamos cómo todos los protagonistas que aparecen en ella ejercen un rol preciso: mientras Febres-Cordero y Bush son los sujetos activos, que sonríen y estrechan sus manos sellando, simbólicamente, el futuro acuerdo bilateral EE. UU.-Ecuador, los protagonistas secundarios de la imagen –su esposa María Eugenia Cordovez y su vicepresidente Blasco Peñaherrera– miran y asumen su papel pasivo, subrayado creativamente por las y los estudiantes con unas manchas difusas que, progresivamente, van borrando sus rostros. El título del filme, que hace clara alusión al clásico refrán «a palabras necias oídos sordos», bien podría reinterpretarse como «a imágenes necias, ojos ciegos»: así este nuevo refrán apuntaría a «ese no-mirar de las élites» en el contexto de un pacto que iba a afectar y a impactar negativamente en la economía –ya que solo beneficiaba a las élites económicas y abría una profunda brecha entre clases– y en la sociedad –ya que el neoliberalismo fue la causa de la que se derivó la política represiva y la imposición del miedo–.



FIGURA 1.

A palabras necias (Matteo Galarza, Camille Enriquez y Fernando Cunuhay, 2019).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Finalmente, ya desde el punto de vista estético, podemos afirmar que esta práctica de la imagen-borramiento tiene relación con las prácticas del tachismo y con las tácticas de raspado del cineasta experimental Stan Brakhage. Asimismo, esta imagen-borramiento tiene inequívocas conexiones con las prácticas productivas del pintor Francis Bacon, cuya metodología, como apunta Deleuze *Bacon. Lógica de la sensación*, consistía en pintar bocetos figurativos que, posteriormente, eran sometidos a la violencia del emborronamiento y de las marcas asignificantes que desconfiguraban el rostro. Dichas marcas baconianas, restos de un proceso manual de limpieza con escobillas y cepillos que exhibían en una zona no figurativa, conectan con la praxis de *A palabras necias*, donde se limpia la imagen a través de un acto de posproducción digital con orientación política. Un acto de borramiento de los rostros cómplices, rostros que se niegan a mirar la realidad política de esa época aciaga de Ecuador: todo un borramiento del orden figurativo del poder y de la historia dominante con el afán de reconstruir el porvenir y de reimaginar la memoria. Se trata de intervenir la imagen para transformar la historia frente a los niveles de poder señalados por Trouillot: el poder de la manufactura creativa de las fuentes, el poder de manufactura de los archivos históricos, el poder de la manufactura de los relatos y el poder de la manufactura retrospectiva de la historia.

La imagen-mimética

En el caso de *Cacicazgo* (Diego Andrade, 2019) se parte nuevamente de la historia de Febres-Cordero con un conjunto de imágenes de archivo –que entran en diálogo con una tensa música en cuartos de tono– que nos mantiene alerta para no olvidar lo que fue su Gobierno [figura 2]. Andrade pretende describir esa personalidad caciquil y despótica del expresidente con la intención de reencadenar, narrativamente, sus gestos autoritarios.

Esos gestos autoritarios de *Cacicazgo* se visibilizan también en sus discursos, todos ellos atravesados por una argumentación universalista que se apropia de forma violenta de la verdad, para reducir o excluir aquellas perspectivas opuestas a su modo de visión. Como señala François-Xavier Tinel, «estudiar el discurso febrescorderista como ideología es insistir en su naturaleza compleja e híbrida; es subrayar que la violencia de un discurso de autoridad se reviste de una argumentación universalista en la cual se reducen los espacios políticos para la expresión de otros discursos opuestos a dicha visión del mundo» (172).

Así, el discurso de Febres-Cordero arraiga irremisiblemente en la realidad social por medio del uso instrumental de la violencia estatal que reproduce una relación autoritaria. El 23 de mayo de 1985, el día que se crean los escuadrones volantes, el gobernador provincial Jaime Nebot –delfín de Febres-Cordero– da un discurso donde justifica y legitima el uso de la violencia por parte del Estado:

Ustedes, policías, tienen órdenes precisas, claras; tenéis el respaldo moral, legal y económico del Gobierno [...] Usad las armas porque están facultados para ello.

Ya saldrán las cotorras nuevamente a clamar por los derechos humanos, pero por los derechos humanos de los asesinos, de los delincuentes, de los terroristas, de los violadores y de los secuestradores [...] Porque si una mínima porción, ínfima porción, la porción podrida de la sociedad, tiene que caer abatida, tendrá que caer abatida.

De este modo, como apunta Eduardo Tamayo, el modelo neoliberal se implantó «por medio de una política de Estado autoritaria, que utilizó frecuentemente los recursos del miedo y el terror para paralizar y fraccionar a todos aquellos que se oponían a su proyecto» (4). Como consecuencia de estas prácticas de autoritarismo fueron perseguidos y ejecutados colectivos de lo más variopintos: líderes y militantes de la organización político-militar *Alfaro Vive Carajo* (AVC), miembros Teología de la Liberación y representantes del movimiento estudiantil. Así, cualquiera que luchaba por un mundo más justo, cualquiera que osaba a desafiar al régimen del miedo de Febres-Cordero era perseguido, detenido, torturado y, en ocasiones, ejecutado.

Teniendo en cuenta este contexto, *Cacicazgo* nos permite interrogarnos sobre cómo y por qué esas formas de autoritarismo están siendo olvidadas en la actualidad por el pueblo ecuatoriano. La estrategia que el estudiante utiliza para mostrar dicho olvido consiste en configurar una relación mimética entre las imágenes en blanco y negro de Febres-Cordero –imágenes donde se exhibe su potencial autoritario– y el fondo gris, neutro y granuloso de la mesa sobre las que se muestran y enmarcan las imágenes. Esto es lo que hemos definido como imagen-mimética: la relación mimética entre el archivo visual y su contexto, entre el gris de la fotografía y el gris de la mesa. El mimetismo de la imagen del pasado y su contexto como un gesto mimético de desmemoria. Así, podemos aducir que mientras la imagen representa la opresión en el pasado, el fondo simboliza la frágil memoria del pueblo ecuatoriano. La cuasi confusión de la fotografía con el fondo revela la dificultad para la retención en la memoria de su contenido y, por consiguiente, despierta una situación de olvido colectivo. Esto permite pensar la relación entre la fotografía y el fondo como mimesis. Recordemos que para Erich Auerbach la mimesis es el vínculo tenue entre el mundo dentro de la obra de arte y su afuera: vínculo que, en este caso, se expresa en la relación entre la imagen de Febres-Cordero y el fondo gris. Es como si en el olvido las y los ecuatorianos se identificaran con el terror del pasado, como si se mezclaran e indiferenciaran con él. Es lo que Hegel llama «la noche donde todos los gatos son pardos» (15): la identidad absoluta del oprimido con el opresor, la desmemoria como negación de la diversidad, como defensa de lo Absoluto y expresión del autoritarismo. El cacique como instancia despótica que totaliza todas las contradicciones: que sintetiza el interior de la imagen con su exterior, con su fondo. Este mimetismo, por tanto, muestra la confusión y la mezcolanza entre las imágenes de un pasado autoritario y la memoria de las y los ecuatorianos.

Desde el punto de vista estético, este mimetismo puede pensarse a partir de las teorías de la Gestalt, en particular, desde las leyes de figura-fondo que establecen los

niveles de contraste entre los datos que se presentan en una imagen. Entre la imagen autoritaria y la memoria frágil del pueblo se establece una multiplicidad en tanto que disolución de la diferencia fondo-figura. Normalmente, el fondo es el elemento homogéneo y constante sobre el que se recorta la figura, es la que ofrece un mayor nivel de contraste y significación. En *Cacicazgo*, por el contrario, ambos tienden a identificarse: las formas y bordes de las imágenes de archivo utilizadas –de sus figuras, su relieve, su tamaño y sus texturas– se van fusionando simbólicamente en el fondo indiferenciado y difuso. Se da así un proceso de asimilación y minimización de las diferencias. Se niega el contraste estética y políticamente: las figuras y formas del poder dominante, de aquellos que escriben la historia, se «informalizan» y diseminan sobre la sociedad para forjar el olvido. En suma, el interés de *Cacicazgo* radica en desvelar ese proceso de imposición totalitaria de la desmemoria a través de un proceso crítico de deconstrucción, de rememorización y de reimaginación a través del delirio de los archivos en la imagen-mimética.



FIGURA 2.

Cacicazgo (Diego Andrade, 2019).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

La imagen-entreverada

En *La basura de la política* (Josselyn Merchán, Jonathan Carchi, Jimi Vilema, Nelson Real y Santiago Núñez, 2019) se muestran imágenes de Febres-Cordero vinculadas y conectadas a imágenes de basura a través del montaje entreverado y delirante de los archivos [figura 3]. La táctica desarrollada consiste en yuxtaponer imágenes de archivo, en las que se leen las promesas de campaña, con imágenes de residuos y bolsas de basura con la finalidad de que, en la reunión de ambas, se configure la bandera de la ciudad de Guayaquil. Apuntemos que la bandera es un símbolo clave vinculado a uno de los principios articuladores de su discurso: la Patria. Tinel recoge algunos fragmentos de su discurso patriota, citemos solamente uno de ellos: «La reconstrucción nacional se ha iniciado: en ella participan los ecuatorianos de buena voluntad que no se sienten comprometidos con actitudes que no sean las de la defensa de los altos valores de la Patria» (177).

Con esta pieza audiovisual, las y los estudiantes pretenden identificar las recetas políticas neoliberales y el discurso falsamente patriótico del periodo de Febres-Cordero con los despojos, con los restos, con lo que ya no tiene utilidad. Por medio de la resignificación de las imágenes se pretende revivir la memoria de un turbio y terrorífico pasado. En lo que sigue, vamos a interpretar esta imagen-entreverada, nuevamente, desde una perspectiva política y una perspectiva estética.

A la hora de pensar la crítica política a Febres-Cordero, este trabajo hace del uso de la bandera –resultado del entreverado de las imágenes del expresidente con el de las imágenes de la basura– para mostrar la instrumentalización del concepto de patria. En cierto modo, la Patria no solo es un principio articulador nacional, sino que tiene también un fuerte calado transcendental «en la medida en que llama a la identidad del propio ser nacional» (Tinel 176). Ahora bien, para Febres-Cordero esa identidad nacional que construye la Patria está representada por el pueblo-empresariado (Montúfar 91), que es el sujeto político dominante en su proyecto nacional. Así, la lógica populista del expresidente –lógica populista que, apuntemoslo, es ajena a la defendida por Ernesto Laclau (*La razón populista*) y por Chantal Mouffe (*Por un populismo de izquierda*) y que, a diferencia del carácter elitista del populismo de Febres-Cordero, vindica una visión universalista, inclusiva, republicana y plebeya situada en las antípodas del oxímoron «pueblo-empresariado»– funciona a partir de la configuración de una dicotomía entre quienes aman la patria, el pueblo-empresariado, y quienes la odian, los Antipatria o, lo que es lo mismo, todos quienes no defienden ni se identifican con su discurso. En este sentido, la lucha contra la Antipatria es la lucha contra lo que es ajeno a la economía. Para Febres-Cordero, Estado, economía y sociedad se identifican y, por ende, todo lo que queda fuera de los límites de la economía neoliberal, todas aquellas luchas sociales que ponen en cuestión su modelo son calificadas como los Antipatria: «La *Antipatria* no era otra cosa que ese ámbito de lo extraeconómico, la franja de intermediación de lo político, la cual, impedía una relación directa, indiferenciada, entre Estado y *realidad*» (Montúfar 82).



FIGURA 3.

La basura de la política (Josselyn Merchán, Jonathan Carchi, Jimi Vilema, Nelson Real y Santiago Núñez, 2019).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Con esta pieza, las y los estudiantes expresan, plásticamente, cómo la identificación de la economía neoliberal con el sentido de la Patria es «una basura». No es la Patria lo que es «una basura», sino su instrumentalización para forjar una ficticia Antipatria y una falsa identidad con la economía. La estrategia estética del estudiantado consiste en buscar un intersticio, una imagen-entreverada de las imágenes de Febres-Cordero con las imágenes de los despojos y los residuos. Es decir, la bandera de Guayaquil se construye con los despojos de la política neoliberal en un ejercicio de intertextualidad visual que posibilita una interpretación abierta de la imagen: una «lectura entre imágenes» (Blümlinger 55). Dado que los archivos por su carácter abierto, rizomático y descentrado admiten múltiples lecturas en su intersticio, podemos afirmar que para componer la bandera de la verdadera Patria se necesita –como vemos literalmente en la imagen– eliminar la boca de Febres: borrar su discurso falsamente patriótico.

Por tanto, se necesita inventar otra sintaxis, otro montaje. Se necesita hacer delirar a los archivos. Didi-Hubermann afirma que «el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología» (3). Y, justamente, esta pieza da cuenta, a través de la relectura delirante de los archivos de Febres-Cordero del diario *El Telégrafo*, de una nueva sintaxis política que apela a una crítica a una Patria neoliberal y autoritaria haciendo uso de tácticas de *collage* y de tácticas de intertextualidad (Barthes). Así, la imagen-entreverada expresa la diferencial Febres-Cordero/basura en tanto que multiplicidad deconstructiva, rizomática y delirante del archivo, que lleva a las y los espectadores a producir en su mente el intersticio entre ambas.

En conclusión, todos estos ejercicios, estas lecturas entre imágenes, reescrituras sintácticas, choques de imágenes diversas y engranajes intertextuales remiten a la metodología que utilizaron las y los estudiantes: el «método del entre» godardiano que Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento*) describe así: «dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación» (241). Este «método del entre» supone un ejercicio de descomposición y recomposición de imágenes, textos y sonidos (Bouhaben) que ha sido de gran utilidad en los trabajos de los y las estudiantes. Asimismo, cabe destacar que las piezas del proyecto *Delirar el archivo* permitieron al alumnado la realización de un ejercicio de investigación audiovisual contrahegemónico: la exploración estético-política de las representaciones de Febres-Cordero, que les catapultó a reinterpretarlas mediante diversas intervenciones posibilitando así la reescritura –el delirio– de la historia neoliberal dominante. Los archivos históricos han sido en estas exploraciones espacios cartográficos –recordemos en este punto el principio de cartografía de Deleuze y Guattari– susceptibles de alterarse y modificarse los unos en contacto con los otros.

Deconstruyendo a Febres-Cordero II. *Re-montar la historia*

Re-montar la historia es también un proyecto de investigación audiovisual realizado por las y los estudiantes de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes. En cierta medida, supone la continuación del proyecto *Delirar el archivo* con la inclusión de algunas variantes metodológicas. Si en *Delirar el archivo* se toma un texto de Deleuze sobre la escritura como esquema conceptual del proceso de creación de las piezas audiovisuales, en *Re-montar la historia* se recogen algunas ideas de las «Tesis de filosofía de la historia» de Walter Benjamin. Para el pensador berlinés, el acercamiento al pasado era más productivo por la vía del materialismo histórico que por la vía del historicismo:

El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única. Deja a los demás malbaratarse con la prostituta «Érase una vez» en el burdel del historicismo. Él sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el *continuum* de la historia (Benjamin 170).

Por otro lado, si en *Delirar el archivo* el objetivo era transformar los archivos mediante técnicas de montaje, por ejemplo, borrando partes del archivo, creando relaciones entre el archivo y su exterioridad, mezclando e intersectando varios archivos; en *Re-montar la historia* los archivos son transformados y recontextualizados en la esfera pública.

De este modo, para desarrollar el proyecto los y las estudiantes elaboraron diversas piezas audiovisuales partiendo de las siguientes premisas metodológicas:

- a) Elegir un espacio público, un edificio o una escultura de la ciudad de Guayaquil que tenga una carga simbólica, ya sea por ser emblemático, ya sea por ser un lugar donde hayan acontecido hechos históricos significativos.
- b) Intervenir ese espacio público con imágenes fotográficas obtenidas del archivo del diario *El Telégrafo* y de otros archivos históricos de Guayaquil, ya sea proyectándolas en el propio espacio físico, ya sea incluyéndolas *a posteriori* en la posproducción. En dicha intervención, no se trata de registrar «la imagen eterna del pasado», sino de apuntar hacia una ruptura que haga «saltar el *continuum* de la historia» entre lo significado por el espacio público y lo significado por las imágenes
- c) Re-montar la historia de Guayaquil para abordarla desde otra perspectiva, pero también de re-montarse a ese tiempo perdido. Salir de los límites impuestos por las historias oficiales con el fin de remontar y resignificar la esfera pública por medio del contrabalanceo con las imágenes. Estos actos de relectura, como en el caso de *Delirar el archivo*, son deudores de las tácticas del *collage* y del *ready-made*, y tienen la misma finalidad experimental, crítica y política.

Desde estas premisas conceptuales y metodológicas, las y los estudiantes realizaron una serie de trabajos donde una imagen de archivo, ya sea proyectada en el espacio arquitectónico, ya sea incluida en posproducción, se componía con un espacio público con el fin de cuestionarlo, pensarlo o exorcizarlo.

Veamos a continuación dos ejemplos que toman como materia prima la figura controvertida de León Febres-Cordero y que expresan dos nuevos conceptos: el concepto de imagen-arquitectura y el concepto de imagen-escultura.

La imagen-arquitectura

Francotirador (Selene Chávez, Cynthia Dávila, Vannesa Delgado y Adriana Navas, 2018) es una intervención sobre la fachada del edificio de la Municipalidad de Guayaquil, donde se proyectan imágenes de archivo de 1985 cuando el gobernador de Guayas, durante el mandato de Febres-Cordero, era Jaime Nebot. En esa imagen se muestra cómo este facultó a la policía y a los escuadrones de la muerte a disparar en casos de actos delictivos [figura 4]. Las imágenes que proyectan las estudiantes, como una suerte de francotiradoras audiovisuales, constituyen un acto artístico y poético de devolución del disparo. El objetivo de la pieza visual supone repensar la arquitectura de la Municipalidad como espacio de poder, como lugar desde donde se vivieron multitud de episodios de violencia en aquellos años. Uno de los elementos más interesantes de la obra radica en el dispositivo espacial: la Universidad de las Artes, desde donde se proyectan las imágenes, está situada en el antiguo edificio de la Gobernación y, desde allí, las imágenes impactan justo en la fachada donde estaba –hasta 2018– la oficina del

alcalde y exgobernador Nebot. De este modo, los archivos visuales son recontextualizados dentro del marco arquitectónico, dando lugar a la creación de un intersticio entre el sentido de las imágenes y el sentido del edificio de la Municipalidad de Guayaquil: un intersticio que hemos denominado imagen-arquitectura. Sin duda, el simbolismo del lugar es fundamental, ya que abre la posibilidad de repensar y transformar la historia.

Como señala el *Informe de la Comisión de la Verdad*, los escuadrones volantes fueron creados con el apoyo de la empresa privada que constituían ese pueblo-empresariado, que sostenían la Patria delirante de Febres-Cordero y que estaban al servicio de la represión de los movimientos sociales: eran «grupos especiales de policías [...] afines al gobierno que reprimieron manifestaciones estudiantiles, huelgas obreras y la toma u ocupación de tierras o instalaciones. Estos grupos fueron responsables de numerosas violaciones de los derechos humanos» (31).

Estas represiones ejercían un vínculo de autoridad sobre la sociedad civil y estaban al servicio de los intereses de las élites económicas, que finalmente financiaban a estos escuadrones. Así, Estado y empresa privada se aliaban para subvencionar a los escuadrones volantes, que utilizaban el combate contra la delincuencia para reprimir las movilizaciones sociales y las resistencias, pasando por encima de los Derechos Humanos (Tamayo 28).

Respecto a la estética de la pieza, cabe señalar que podemos ver en ella elementos ligados al cine-expandido y al *videomapping*.



FIGURA 4.

Francotirador (Selene Chávez, Cynthia Dávila, Vannesa Delgado y Adriana Navas, 2018).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

El cine expandido supone la configuración de un «más allá» de la sala de cine que apela al carácter interdisciplinar del mensaje multimedia, así como una exploración tecnológica y una ruptura de la distancia entre la imagen y el público espectador (Youngblood 34). En este sentido, podemos afirmar que *Francotirador* asume esa ruptura espacial: la intervención sobre la fachada trasciende el espacio teatral unidireccional del cine para desterritorializarse hacia la esfera pública, lo que permite que nosotros, como espectadores, podamos contemplar el archivo audiovisual proyectado desde diversas perspectivas. De este modo, la pieza conforma una imagen-arquitectura donde se integran la imagen digital proyectada y la fachada de la Municipalidad en tanto que telón arquitectónico. Esta imagen-arquitectura es un modo expresivo vinculado a las coordenadas del cine expandido, que otros autores han calificado como «post-cinema» (Machado), transcinema (Maciel) o paracinema (Walley). Así, la obra no está concebida ni para la caverna oscura de los cines comerciales ni para la caverna luminosa del museo. La idea de las estudiantes es hacer de la calle, del espacio del común, un lugar de cuestionamiento de la historia a través de sus edificios patrimoniales: una relectura del espacio arquitectónico a través de la proyección de archivos históricos.

Asimismo, la intervención de esta imagen-arquitectura tiene ciertas semejanzas la propuesta de síntesis cine-arquitectura del *videomapping*. El *videomapping* consiste en «la utilización de tecnologías de proyección sobre objetos, irregulares o no, en los cuales se proyecta una virtualidad, video, animación o imagen; agregando una dimensión extra al objeto real y generando una ilusión óptica dinámica sobre el mismo» (Barber y Lafluf 283). A la luz de esta definición, podemos sostener que *Francotirador* no es estrictamente una práctica de *videomapping*: más que una dimensión extra al objeto real, que forja una ilusión óptica virtual, lo que hace esta obra es agregar una dimensión real histórica por medio de una proyección, justamente, para descubrir y desenterrar la ilusión política virtual de lo que representa el edificio. La imagen de alguna manera escarba y orada la arquitectura para revelar la memoria oculta tras su fachada: para remontar la historia.

Sin duda, este ejercicio de intervención pública permite recuperar, cuestionar y repensar la memoria histórica de Ecuador.

La imagen-escultura

Por su parte, *Sombras gobernantes* (Mildred Palomeque, Daniela Torres y Joshua Lozada, 2018) es un video que registra la escultura del expresidente León Febres Cordero, levantada durante el año 2014 en el malecón Simón Bolívar de Guayaquil, sobre la que se disponen, gracias al trabajo de posproducción, una serie de imágenes de los torturados, desaparecidos y asesinados por los escuadrones volantes [figura 5].

Durante el régimen de Febres-Cordero, los líderes del grupo insurgente Alfaro Vive Carajo fueron ejecutados por los escuadrones volantes sin haber tenido la posibilidad de defenderse por los canales legales. «En enfrentamientos o acribillados por la policía fallecen 10 militantes alfaristas, entre ellos los dirigentes y fundadores de AVC Fausto

Basantes, Arturo Jarrín y Hamet Vásquez» (Tamayo 51). Otros militantes del grupo fueron torturados sistemáticamente en las cárceles –golpeados, vejados y humillados– incumpliendo así con el marco legal determinado por la Convención contra la Tortura. Junto a los asesinados y torturados de AVC, la obra hace uso de archivos visuales del caso más mediático, dramático y conmovedor de la época: la desaparición en Quito, a manos de la policía, de los hermanos Restrepo, dos jóvenes de 14 y 17 años.

Sombras gobernantes trabaja en torno a estas prácticas de represión a través de la relectura del espacio público –en este caso, de la imagen escultórica, el monumento de Febres-Cordero en el Malecón 2000 de Guayaquil– por medio de archivos visuales de las imágenes de los desaparecidos, asesinados y torturados que van sepultando, poco a poco, el monumento en un ejercicio deconstrutivo de contramonumentalidad. Si bien la función de dicha escultura, erigida por su discípulo Jaime Nebot, apunta a recordar a Febres-Cordero como un hombre ilustre, por el contrario, la obra *Sombras gobernantes* pretende deconstruir ese proceso de valorización de la memoria mediante una táctica estética de intersección de la imagen y de la escultura: la imagen-escultura. En cierto modo, la obra de las y los estudiantes abre un campo de batalla en la lucha por el sentido de la historia. Sabemos que cuando la Comisión de la Verdad denunció las prácticas de terror del Gobierno de Febres-Cordero, la alcaldía de Guayaquil quiso contrabalancear dicha denuncia levantando esa escultura de grandes dimensiones. Sin duda, esto suponía un decidido desafío a dicha Comisión en la medida en que la alcaldía rendía homenaje a un régimen del miedo. Esta disputa simbólica en torno a la memoria de Febres-Cordero abre el debate sobre quién es el sujeto político que determina quién debe pasar a formar parte de la memoria colectiva de un pueblo:

La colocación del busto de Febres Cordero articula un lugar físico a la memoria, a ese lugar se le dota de contenidos simbólicos, de significados culturales y políticos que se deben rememorar y conmemorar [...] Poniendo con ello en evidencia que las disputas por la memoria implican luchas por quien se apodera del recuerdo (Solís 69).

Recordemos que el historiador del mundo clásico Jean-Pierre Vernant afirmaba que «la memoria no es reconstitución del pasado, sino exploración de lo invisible» (22). Por ello, podemos sostener, siguiendo esta premisa, que ese monumento invisibiliza el horror perpetrado por Febres-Cordero, mientras que la obra estudiantil *Sombras gobernantes*, en tanto praxis contramonumental, sí visibiliza las memorias del horror a través de los cadáveres que dejó Febres-Cordero durante su mandato. Estos cadáveres se rebelan literalmente contra el expresidente hasta enterrarlo, mostrando así como la historia del Gobierno de Febres-Cordero es una historia construida con la sangre de inocentes: una historia que hay que seguir contando para que la memoria no sea usurpada, para que las nuevas generaciones –que quizá ignoran estos hechos al observar el busto de un presidente en plena zona céntrica de Guayaquil, tratando de enaltecerlo y ocultando todo su trasfondo de horror– no olviden su pasado histórico. Por eso es



FIGURA. 5.

Sombras gobernantes (Mildred Palomeque, Daniela Torres y Joshua Lozada, 2018).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

tan importante resignificar políticamente y deconstruir poéticamente estos espacios públicos codificados por el poder de las élites de Ecuador: para remontar la historia.

En suma, las obras de *Re-montar la historia* desarrollan tácticas de intervención por medio de la inserción de archivos en el espacio público con el fin de conformar un remontaje histórico. Tanto la Municipalidad de Guayaquil como la escultura a Febres-Cordero son dispositivos arquitectónicos y escultóricos insertos en el espacio público y, por esta condición, pueden ser intervenidos por cualquier persona mediante acciones audiovisuales críticas de bricolaje y remontaje simbólico.

Conclusión

En las piezas audiovisuales de ambos proyectos se forja una crítica deconstructiva al autoritarismo de Febres-Cordero a través de una metodología estético-política que parte del uso desviado de archivos: bien a través del montaje –como en el caso de la imagen-borramiento o de la imagen-entreverada–, bien a través de su praxis en la esfera pública –como en los casos de la imagen-arquitectura y de la imagen-escultura–.

Estos dos proyectos en torno al uso de los archivos visuales en la valorización de la memoria y de la historia nos han servido para dos fines.

En primer lugar, nos han permitido establecer una pequeña y singular tipología, siguiendo en este punto la tipología de la imagen formulada por Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento; La imagen-tiempo*), sobre los usos y posibilidades crítico-creativas

del archivo visual: la imagen-borramiento, como práctica de tachado de los ojos de las imágenes de los cómplices del expresidente; la imagen-mimética, como expresión de la fragilidad de la memoria del pueblo ecuatoriano en la relación mimética imagen-fondo; la imagen-entreverada, como síntesis diferencial entre las imágenes de Febres-Cordero y las imágenes de la basura; la imagen-arquitectura, como proyección de archivos visuales de los escuadrones volantes de Nebot sobre la fachada de su mismo despacho; y, finalmente, la imagen-escultura, como relación imágenes de archivos de muertos y torturados del Gobierno de Febres-Cordero sobre su escultura en el Malecón 2000 de Guayaquil. En definitiva, estas prácticas de investigación audiovisual contrahegemónica pretenden poner de manifiesto que nuevas formas de investigar en artes, más allá de las imposiciones del capitalismo cognitivo y neoliberal, son posibles.

En segundo lugar, el presente trabajo crítico-creativo con los archivos nos ha permitido también configurar una serie de principios constitutivos del archivo que pasamos a definir de forma genealógica.

- a) Principio de apertura. El archivo no es una esencia cerrada ni definida, sino que es un constructo abierto y móvil. Este carácter abierto del archivo conecta con la poética de la obra abierta que hace de esta un sistema de «signos no unívocos» que posibilitan la creación de un mensaje plurívoco (Eco 128). Igualmente, el archivo guarda similitudes con el concepto de rizoma, en concreto, con el principio de cartografía: «El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones» (Deleuze y Guattari 20). De igual modo, el archivo, puesto que tiene un carácter abierto, se puede conectar, componer, recomponer y modificar en contacto con otros archivos, lo que posibilita que el archivo esté atravesado por otros tantos principios: un principio de intertextualidad visual basado en las conexiones heterogéneas y un principio de multiplicidad, como resultado de las conexiones. Además, el archivo, en la medida en que no es una mera representación cerrada y unívoca, es susceptible de ser objeto de reflexión y de reconfiguración de la memoria, lo cual conlleva la existencia de otros dos principios: el principio de reflexividad y el principio de memoria.

- b) Principio de intertextualidad. La apertura del archivo es la que posibilita las interconexiones con otros archivos. El archivo tiene sus hebras de sentido abiertas, lo que permite conexiones inesperadas y no prescritas que fundan una escritura, una sintaxis novedosa (Didi-Huberman). Remontando a Roland Barthes, que afirma que todo texto es un intertexto, podemos afirmar que todo archivo es un interarchivo: en él están inscritas una multitud de posibilidades conectivas, están las huellas de otros archivos anteriores que se intersectan en su seno, siquiera virtualmente. Este principio de intertextualidad del archivo es asimismo una reinterpretación del principio rizomático de conexión y

heterogeneidad donde «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro» (Deleuze y Guattari 13).

- c) Principio de multiplicidad. Si la apertura del archivo potencia la interconexión heterogénea, la conexión heterogénea convoca a la multiplicidad. Los archivos son multiplicidades compuestas por varias fuerzas de sentido, por varias pluralidades y diferencias de archivos anteriores en las que cristaliza el tercer principio de multiplicidad del rizoma: «una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza» (Deleuze y Guattari 13). Así, un archivo –reinterpretando nuevamente los principios de la rizomática– es una multiplicidad susceptible de cambiar de naturaleza en cada contacto, en cada remontaje.
- d) Principio de reflexividad. Igualmente, el trabajo de la intertextualidad y de la multiplicidad del archivo es similar al trabajo del trapero, que recoge materiales olvidados, diversos, emborronados; desechos y jirones que conforman historias preexistentes que son montadas, repensadas y recontextualizadas para conformar otra mirada sobre la historia (Benjamin). Esta posibilidad de repensar el archivo, de volverlo a mirar una vez que nos hemos alejado de él, nos acerca a las coordenadas creativas del cine-ensayo, que funciona gracias a imágenes del pasado que son releídas desde el contexto del presente (Lopate). El cine-ensayo aborda los archivos desde un segundo nivel, los usa como representaciones base para pensar y reflexionar con/desde ellos. En definitiva, los recompone para configurar una línea de fuga reflexiva, para conformar un *remake* con una coloración ensayística. Este principio de reflexividad de los archivos posibilita una lectura entre imágenes (Blümlinger) y despliega una lógica del «entre» (Deleuze, *La imagen-tiempo*) que convoca al público espectador a construir relecturas de múltiples significados.
- e) Principio de memoria. Este encadenamiento de principios del archivo se cierra con el principio de memoria. Este principio –al igual que el principio de reflexividad– también presume el remontaje y la reelaboración del pasado con la finalidad de construir el futuro. Ahora bien, si el principio de reflexividad se aplica al trabajo subjetivo, el principio de memoria apunta al colectivo, pues implica un reinventar el pasado más allá de las censuras y los límites impuestos por la mirada dominante. En este sentido, el principio de memoria afirma el esfuerzo por sobrevivir a los olvidos y la censura del poder dominante sobre la historia y, sin duda, es la base para construir el porvenir. Por eso, el principio de memoria sostiene un proceso inacabado que siempre es reconfigurado y reimaginado (Le Goff), que siempre es una imagen-sobre-el-pasado y no simplemente una imagen-del-pasado (Rappaport).

En conclusión, esta tipología de las imágenes y estos principios del uso estético-político de los archivos históricos abren nuevas construcciones de la historia, múltiples senderos rizomáticos del pasado que tienen como finalidad última el empoderamiento de las y los estudiantes del poder enunciativo de la historia frente al relato dominante de las élites económicas forjado durante las décadas.

Referencias

- Abril, Gonzalo. «Tres dimensiones del texto y de la cultura visual». *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 9, 2012, pp. 15-35. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/9/art_1.pdf Doi: <http://dx.doi.org/IC.2012.i01.02>
- Auerbach, Erich. *Mimesis La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Barber, Gabriela y Marcos Lafluf. «New Media Art; un abordaje al videomapping». *Blucher Design Proceedings*, vol. 2, nº 3, 2015, pp. 283-291. Disponible en: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/new-media-art-un-abordaje-al-videomapping-22330>. Doi: 10.5151/desprosigradi2015-70184
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, 1986.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Blümlinger, Christa. «Leer entre las imágenes». *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, coord. Antonio Weinrichter. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana. Colección Punto de Vista, 2007, pp. 50-63.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. «Ensayo sobre la descomposición y recomposición de las imágenes, los textos y los sonidos en *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968)». *Aisthesis*, nº 56, 2014, 11-26.
- Comisión de la Verdad. *Informe de la Comisión de la Verdad. Tomo 1. Violaciones de los Derechos Humanos*. Comisión de la Verdad Ecuador, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós, 1986.
- . *La imagen-tiempo*. Paidós, 1987.
- . *Crítica y Clínica*. Anagrama, 1996.
- . *Bacon o la lógica de la sensación*. Arena Libros, 2000.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Pre-textos, 2004.
- Didi-Huberman, George. «El archivo arde», 2007, pp. 1-13. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral, 1992.
- Geraci, Noah, y Michell Caswell. «Developing a Typology of Human Rights Records». *Journal of Contemporary Archival Studies*, nº 3, 2016, pp. 1-26
- Gutman, David. *Somos derechos y humanos*. Sudamericana, 2015.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Le Goff, Jacques. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Taurus, 1992.
- Lopate, Phillip. «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo». *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, coord. Antonio Weinrichter. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana. Colección Punto de Vista, 2007, pp. 66-91.
- Machado, Arlindo. *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. La Marca Editora, 2015.
- Maciel, Katia. *Transcineas*. Contra Capa, 2009.
- Montúfar, César. *La reconstrucción neoliberal: Febres Cordero o la estatización del neoliberalismo en el Ecuador, 1984-1988*. Editorial Abya-Yala, 2000.
- Mouffe, Chantal. *Por un populismo de izquierda*. Siglo XXI Editores, 2019.
- Nebot, Jaime. Discurso del 23 de mayo de 1985 en la creación de los Escuadrones Volantes. «El discurso que justificó una masacre política». *El Telégrafo*, 27 de febrero de 2012. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20210412180205/https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/actualidad/1/el-discurso-que-justifico-una-masacre-politica>
- Pacheco, Lucas. «La política económica del Gobierno de Febres Cordero». *Ecuador debate*, n° 8, 1985, pp. 11-32.
- Prieto, Martín. «El mejor amigo de Ronald Reagan». *El País*, 18 enero 1987. Disponible en: https://elpais.com/diario/1987/01/19/internacional/538009213_850215.html
- Rappaport, Joanne. *La política de la memoria: Interpretación indígena de la historia en los andes colombianos*. Universidad del Cauca, 2000.
- Solís, Cristina. «Post Comisión de la Verdad: expresiones artísticas y emergencia de sentidos». *Foro. Revista de Derecho*, n° 31, 2019, pp. 55-73. Disponible en: <https://revistas.usb.edu.ec/index.php/foro/article/view/805> Doi: <https://doi.org/10.32719/26312484.2019.31.3>
- Tamayo, Eduardo. *Gobierno de León Febres Cordero (1984-1988): resistencias al autoritarismo*. Agencia Latinoamericana de Información, 2008.
- Tinel, François-Xavier. *Las voces del silencio: resistencia indígena en Chimborazo en tiempos de León Febres Cordero, 1984-1988*. Editorial Abya Yala, 2008.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past. Power and the Production of the Past*. Beacon Press, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Grupo Planeta, 2002.
- Walley, Jonathan. *Paracinema: Challenging Medium-specificity and Re-defining Cinema in Avant-garde Film*. The University of Wisconsin-Madison, 2005.
- Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.