

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

ÁREA DE LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**“LA MEMORIA COLECTIVA EN EL CINE LATINOAMERICANO.
CONTINUIDADES Y RUPTURAS ENTRE EL ‘NUEVO CINE
LATINOAMERICANO’ DE LOS AÑOS 60 Y EL CINE DE FINALES DE LOS
AÑOS 90”**

GERARDO MERINO ROSERO

TUTORA: GABRIELA ALEMÁN

QUITO

2009

CAPÍTULO 2

La memoria colectiva de la Crisis Bancaria de 1999 en la película “Fuera de Juego” como contra-análisis de la historia oficial

2.2. La representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria de 1999 en “Fuera de Juego”

La película ecuatoriana “Fuera de Juego” (FDJ), realizada en 2001 y estrenada en 2002, narra la vida de Juan Castro, un joven de 15 años, habitante de un barrio periférico de Quito, y su lucha por forjarse un futuro en un Ecuador sumido en una profunda debacle a finales del siglo XX. El filme va mostrando cómo una serie de factores políticos, económicos, sociales y culturales –que Juan no comprende y que por tanto escapan completamente de su control- poco a poco va cerrando sus opciones de vida, de modo que salir del país se convierte en su única salida.

La historia de Juan resulta un pretexto narrativo para la representación de la Crisis Bancaria que estalló en el país en 1999, cuyo recuerdo permanecen grabado en la memoria colectiva millones de ecuatorianos y ecuatorianas, como lo prueba este artículo de prensa:

Hasta ahora quedan guardadas en la memoria las imágenes del dolor y la frustración de miles de ecuatorianos que lo perdieron todo o casi todo durante los años de la peor crisis económica que ha vivido el Ecuador en su historia. Las marcas han quedado tan profundamente visibles que los más de 3 millones de compatriotas en el extranjero -víctimas del éxodo provocado por la quiebra doméstica- son el fiel reflejo de que no se podrá olvidar fácilmente lo que sucedió en aquel 1999. (Hoy, 7 de junio de 2007)

El período de la Crisis Bancaria de 1999, calificado como “la peor crisis del siglo XX en Ecuador” (Salgado Albornoz, 2002: 1), se extiende en la cinta de Víctor Arregui desde marzo de aquel año, en que se decretó un “feriado bancario” y se congelaron los depósitos, pasando por la caída del presidente Jamil Mahuad en enero de 2000 y la asunción del vicepresidente Gustavo Noboa como nuevo mandatario, hasta mediados de 2001 cuando el país clasificó a su primer Mundial de fútbol.

Para una comprensión integral del mundo que la película pone en escena, es preciso anotar que este complejo y conflictivo periodo comprendió fenómenos como la quiebra de bancos debida a la corrupción de sus dueños y directivos, el congelamiento de depósitos, una altísima inflación y devaluación de la moneda local, un aumento generalizado de la pobreza y el desempleo, el cambio del sucre por el dólar, una intensa y masiva migración

de ecuatorianos y ecuatorianas hacia el exterior y numerosas protestas sociales, especialmente del sector indígena.¹

Sin embargo, en la representación cinematográfica propuesta por “Fuera de Juego”, a diferencia de la enorme mayoría de películas hollywoodenses por ejemplo, los hechos históricos no aparecen como marco referencial para dar verosimilitud a una historia individual, sino como el auténtico protagonista, como el desencadenante de sucesos cruciales de la vida de Juan y de todas las vidas que se mueven a su alrededor.

La Crisis Bancaria es retratada en FDJ como una compleja urdimbre, en la que están entrelazados temas como la obsolescencia de los discursos y las representaciones patrióticas y de los valores nacionales transmitidos por el sistema educativo frente a la corrupción de los grupos hegemónicos con la complicidad de los gobernantes; la polarización social cada vez más aguda, la pobreza, la marginalidad, el racismo y la exclusión social; la desesperanza y la imposibilidad de proyectarse hacia el futuro, especialmente de los más jóvenes.

A continuación exploraré mediante qué recursos “Fuera de Juego” representa estos temas y cómo las circunstancias específicas del periodo histórico en que fue realizada influyeron sobre esas opciones estéticas y narrativas, ya que, según Ismail Xavier, “Como una regla válida para diferentes contextos nacionales, las representaciones alegóricas en las películas se han cargado significativamente en los 80 y 90, revelando las íntimas conexiones entre las formas de representación y las coyunturas sociales específicas.” (Xavier, 1999: 359).

La primera tesis que aquí se sustenta es que en “Fuera de Juego” la Crisis Bancaria de 1999 es representada no como historia sino como memoria, y específicamente como memoria colectiva de la mayoría pobre de la población que sufrió las consecuencias de las decisiones políticas de quienes gobernaban el país durante este periodo.

En la cinta de Víctor Arregui, la memoria colectiva sobre la Crisis Bancaria está condensada en el personaje de Juan, un adolescente de 15 años de un barrio popular, ya que, como dice Maurice Halbwachs, “[...] cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, este punto de vista cambia según el lugar que ocupó y este

¹ A continuación apunto algunas cifras que permiten tener una comprensión más amplia de lo que significó la Crisis Bancaria para Ecuador, al menos en el ámbito macroeconómico. Durante este periodo, 16 bancos cerraron sus puertas, frente a lo cual el gobierno de Mahuad decidió un salvataje bancario que tuvo un costo total para el país de 8.072 millones de dólares (El Universo, 16 de agosto de 2006). En 1999, según el diario Hoy, el 15,1% de la población económicamente activa estaba sin trabajo, lo cual constituía “la peor cifra de desempleo en la historia del país” (Salgado Alborno, 2002: 4), mientras el subempleo llegaba al 46% de la PEA. En 2000, tras el decreto de dolarización, las exportaciones petroleras bajaron en un 16,3% mientras las importaciones subieron en un 61,8%, lo cual generó un déficit de 1.600 millones de dólares en la balanza comercial (Salgado Alborno, 2002: 2). Esto llevó a que el 60% de la población se ubicara bajo el umbral de pobreza (citado en www.jornada.unam.mx). Y a que entre 1999 y 2000, según el INEC, “cerca de un millón de ecuatorianos abandonaran el país” en una época en que Ecuador no llegaba a los 13 millones de habitantes (Lucas, 2001: 1).

lugar mismo cambia según las relaciones que mantengo con otros medios” (Citado en Aguilar, 2002: 5-6).

De ser cierta la afirmación de que “la historia la escriben los vencedores” – operación que se concreta, entre otros canales, mediante el sistema educativo, los registros oficiales, los medios de comunicación ligados a los grupos hegemónicos y el cine de propaganda²-, el único contenedor posible para la historia de los vencidos es la memoria colectiva. Y si, como puntualiza Walter Benjamin, “el sentido del progreso en la historia solo puede ser experimentado por aquellos que ganan y dominan a los otros” (Xavier, 1999: 345), la historia no puede ser percibida por los vencidos sino desde la dialéctica sometimiento/resistencia frente a la dominación y como un eterno retorno del pasado en el presente.

Al representar la Crisis Bancaria desde el punto de vista de la grandes mayorías de la población que sufrieron las consecuencias de las decisiones del poder –vale decir, de los eternos perdedores de los auges y las caídas económicas y a los que el poder siempre exige sacrificios-, “Fuera de Juego” se sitúa en el espacio de la memoria colectiva antes que de la historia.

Esta memoria de aquellos a quienes la historia ha dado las espaldas aparece en “Fuera de Juego” desde las primeras imágenes: tomas aéreas del sur de Quito, al que la virgen de El Panecillo da las espaldas, y de las espaldas que el profesor de secundaria (¿acaso una representación del sistema educativo?) da a sus alumnos, a quienes insiste en “embutir” un discurso sobre el pasado histórico (en su caso, sobre la Revolución Juliana de 1925), sin hacer ningún esfuerzo por relacionarlo con el conflictivo presente que día a día deben enfrentar sus jóvenes interlocutores, a pesar de las evidentes similitudes entre uno y otro. Es lo que Paul Ricoeur llama “historia escolar”, hecha “de fechas y de hechos memorizados” (Ricoeur, 2004: 510), la cual ha dominado el sistema ecuatoriano desde su creación hasta la actualidad. Al no hacer de la memoria colectiva la “matriz de la historia”, como propone Paul Ricoeur, esta “historia escolar” ha provocado que el pasado histórico se asuma como un ente abstracto, inútil y ajeno a la población –especialmente a los más jóvenes- y no como el campo que podría ayudar a comprender la realidad actual. La historia –subraya el filósofo francés- “no puede pretender apoyar, corregir, criticar, incluso incluir la memoria más que bajo la forma de memoria colectiva. Ésta constituye el confidente apropiado de la historia” (Ricoeur, 2004: 157).

Una segunda circunstancia, que respalda la tesis planteada, es que “Fuera de Juego”, a diferencia de las películas del llamado género histórico-épico, no se propone reconstruir un conjunto de acontecimientos del pasado, ni como motivo ni como marco.

² Un estudio detallado sobre el uso del cine con fines de propaganda política por parte de regímenes totalitarios como el de Franco en España se puede encontrar en “Cine de Historia, Cine de Memoria. La representación y sus Límites”, de Sánchez-Biosca, Vicente, y “Creando la realidad. El cine informativo 1895-1943”, de Paz, M. A. y Montero, R.

El histórico-épico es “género cinematográfico que relata proezas heroicas, históricas o legendarias y que engloba películas de elevado presupuesto, gran espectáculo y larga duración [...]”. En este tipo de cine además “se concede especial relevancia a la música sinfónica y grandilocuente” (Ramos, Jesús y Marimón, 2002: 213), y casi siempre está referido a periodos históricos (la antigüedad grecorromana, la “conquista” del Oeste estadounidense, la Edad Media) suficientemente lejanos en el tiempo para no despertar polémicas políticas, puesto que las naciones que allí se narran no existen en el presente. También “incluye elementos del género principal del drama [...] y da más importancia a la acción que a la fidelidad histórica” (Ramos, Jesús y Marimón, 2002: 213). Donde resulta más minucioso este tipo de cine es en la reconstrucción de la historia como marco (vestuario, escenografía, uso de los lugares donde se supone que ocurrieron los hechos como escenarios), pero no como cadena causal de hechos e interpretaciones.

En todos estos aspectos, la representación que plantea FDJ se aleja del cine histórico. A diferencia de éste, la película de Arregui no consigna fechas, nombres ni datos precisos, es decir, no intenta una recreación del pasado lo más exacta posible como suelen hacer las películas históricas (Pensemos, por ejemplo, en “La lista de Schindler”, de Steven Spielberg).

Por lo demás, en las películas históricas en el sentido clásico, desde “La caída del imperio romano” (1964) hasta “Gladiator” (2000), se resalta la heroicidad del protagonista, una fórmula con claras connotaciones ideológicas: después de vencer mil obstáculos (falsas acusaciones, cárcel, etc.), el personaje principal vence a sus enemigos y a la injusticia, acentuando el subtexto de que “en el sistema, todos tienen una oportunidad” o de que “la justicia, tarde o temprano, funciona”.

En la cinta de Arregui no hay heroísmo en el protagonista. Todo lo contrario. Juan se enfrenta a fuerzas que no controla, de las que es poco consciente y frente a las que nada puede hacer. Encara su suerte, pero la misma realidad le ha desprovisto de armas para luchar, por lo que literalmente está “fuera de juego”, de modo que al final, desde la lectura moralizante a la que nos ha acostumbrado el típico cine de Hollywood, aparece como un antihéroe, ya que, en lugar de seguir luchando, “cede a las tentaciones de la calle”.

Si a la historia le interesa establecer la verdad, es decir, qué hechos se produjeron, cuándo, dónde, por qué y quiénes participaron en ellos (Ricœur, 2004: 177), a la memoria le interesa en cambio lo cualitativo del recuerdo, es decir, cómo se vivieron los hechos, quiénes los recuerdan, cómo los recuerdan y cómo esos recuerdos influyen sobre las sociedades actuales: “[...] en la memoria las similitudes pasan a primer plano. El grupo, en el momento que mira su pasado, siente que sigue siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. La historia no recupera los intervalos de tiempo en que aparentemente no pasa nada, en que la vida se limita a repetirse en formas poco diversas, sin alteración especial, sin rupturas ni sobresaltos” (Halbwachs citado en Aguilar, 2002: 9).

En este sentido FDJ vuelve a colocarse del lado de la memoria, al prestarle permanente atención a lo que podrían llamarse los “tiempos muertos” de la rutina diaria, en los que “la vida se limita a repetirse en formas poco diversas”. Este es el caso de la mamá de Juan, cuya monótona cotidianidad vivida entre el encierro doméstico y el bingo, se convierte en una metáfora del estado de ánimo nacional, de una colectividad expoliada por el poder pero aletargada, entregada a la depresión e incapaz de esbozar una reacción, al menos en ese momento, mirando cómo sucede *la historia* desde el televisor mientras *su historia* parecería no interesarle a nadie, ni siquiera a ellos mismos.

Hablando de ciertas películas referidas a confrontaciones bélicas, Fernando Bayón dice que éstas “han querido filmar algo más que la ‘geofísica’ de la guerra o hacer un melodrama de aventuras con sus víctimas.” Ese “algo más” que ha querido construir el cine, anota el propio Bayón, es la memoria de los “climas morales y los horizontes económico-políticos” de una determinada época (Bayón, 2006: 370).

Desde mi perspectiva, este intento de poner en escena los “horizontes económico-políticos” y los “climas morales” –a los que yo añadiría los “estados de ánimo colectivos”- también puede atribuirse al cine que apuesta por la representación de la memoria como “Fuera de Juego”.

Para representar el “clima moral” y el “estado de ánimo colectivo” durante la Crisis Bancaria, la película de Arregui recurre a ciertos motivos: el primero es la casa de Juan, cuya secuencia de presentación está armada por una serie de primeros planos: el reloj de pared, cuyo tic-tac se coloca además en PP sonoro; el altar (acaso el último lugar para asirse a la esperanza), una pared rota y finalmente, ocupando un lugar central en la casa, el televisor. Con esta secuencia se remarca no solo la pobreza del lugar, sino también la monótona cotidianidad en la que aparentemente “no pasa nada”, la tensa y aburrida espera frente al televisor, del cual el hermano de Juan, siempre en pijama y siempre en silencio, está permanentemente “colgado”, como le increpa el padre. Otro motivo que marca esta atmósfera de desánimo generalizado es la madre en sus solitarios viajes de la casa al bingo y del bingo a la casa, pasando por el transporte público, lugares filmados con frecuencia en contrapicados, de modo que se acentúan su vulnerabilidad y pequeñez ante el espacio del azar, la fortuna y en últimas el destino frente al que, dada su ubicación en el juego del poder, ella poco o nada tiene que hacer. Es como si, mediante el uso recurrente del plano abierto y picado, los personajes aparecieran “achicados” ante la realidad.

Poco a poco, la madre de Juan se suma al estado “catatónico” del hermano, según el término usado por el propio Juan, y ya no es capaz de reaccionar ante la realidad, sino solamente de ser su espectadora por medio del televisor. Entonces estos dos personajes son filmados en encuadres muy cerrados y a través de su reflejo en la TV, como si ésta los hubiera absorbido para siempre.

El bingo aparece como un lugar oscuro donde solo se escucha la voz del anunciador de los números; aquí, a pesar de la gran cantidad de personas presentes, no hay una interacción humana entre ellas, sino una mutua indiferencia –si no hostilidad. En todo caso, el bingo muestra la desesperanza colectiva, donde solo queda aferrarse a los vaivenes del azar como última salida a una realidad que aplasta. Esta atmósfera se ve realzada por la escasa iluminación y el recurso al sonido directo. Lo mismo ocurre en la escena de la cantina, donde el papá de Juan y sus amigos, guardias como él, se reúnen a beber. Con esta imagen se da cuenta del clima de no-futuro que se apodera de la sociedad ecuatoriana a raíz de la Crisis Bancaria:

PAPÁ DE JUAN

La cosa es esta, chucha: Uno se saca la madre aquí
¿para qué? Huevada de sueldo que dan...

AMIGO 1

No es justo... En mi casa están bajoneados...

AMIGO 2

Oye loco pero si has escuchado esa huevada que se están yendo a España, esa nota sí parece que se está dando resultado...

Los vecinos de al lado se fueron a España y ya están progresando, ya están construyendo el segundo piso de la casa...

Yo voy a ver si me endeudo o la mando a mi señora, ¿qué dices?

Tal puesta en escena actoral se complementa con una puesta en cuadro que da como resultado la atmósfera lúgubre que caracteriza a la mayoría de lugares representados en “Fuera de Juego”, pero especialmente a aquellos que los personajes principales frecuentan para desahogarse: el bingo en el caso de la madre, la cantina en el del padre y el karaoke en el de Juan. El director de la película, Víctor Arregui, ha señalado que tal estética respondió a una decisión de “recuperar el lenguaje documental” (Arregui, 2009). “La fotografía es natural de las locaciones donde los actores se desenvuelven. Solo subimos el nivel de las luces (cuando la cámara tenía problemas para registrar las imágenes), de modo que todo saliera lo más natural posible. Es como un documental: tomamos lo que la gente ve siempre y lo que muchos no quieren ver”, ha dicho el director en una entrevista (Opción, 2002: 1), además de puntualizar que “el presupuesto de la película no nos daba para tener un camión de luces...” (Arregui, 2009).

Esta decisión, por supuesto, supuso intervenir lo menos posible sobre la realidad, de modo que modo que la tensión de la representación entre la creación y la recreación, parecería resolverse a favor de esta última, en tanto documento. Y ese documento, como hemos dicho, lo es, entre otras cosas, del “estado de ánimo colectivo” durante la Crisis Bancaria.

El tono de “Fuera De Juego” está marcado por los primeros planos³ de los protagonistas, muchas veces incluso sin parlamentos. En general hay un buen número de PP de los personajes a solas, ensimismados, y también muchos silencios, como para remarcar esa realidad dura y gris. En cuanto a los planos generales, a diferencia de lo que enseña la escuela clásica, en la que los PG deben usarse para describir y los PM para narrar, en FDJ los PG masivos son usados para narrar, ya que en definitiva lo que quiere contarse es una historia colectiva más que una historia individual; de allí que, por momentos, los personajes aparezcan “fundidos” en el colectivo. También se usan grandes planos generales, especialmente hacia el final de la película, para mostrar cómo Juan va “empequeñeciéndose” cada vez más ante la realidad.

Esa “atmósfera nacional de desesperanza” que recupera “Fuera de Juego” se evidencia también en la irrupción de un discurso generalizado sobre el Ecuador como “un país donde no hay futuro” y, consecuentemente, en un imaginario sobre la necesidad de buscar al Otro que no se es por medio de la migración. El fuera de campo visual y sonoro mediante el cual percibimos a Johny (de quien sabemos que está en Europa únicamente por la imagen de Juan conversando por Internet con él) puede interpretarse como la búsqueda del Otro: Europa o Estados Unidos; El Dorado de la Colonia, la tierra prometida, ese lugar que no es "este país de mierda", percibidos entonces como los lugares de la redención⁴. Pero este otro lugar, este El Dorado histórico pero siempre reactualizado, tal como lo imagina la gente ávida de salir, es un mito, un lugar que solo existe en el imaginario social o en los sueños colectivos. En “Fuera de Juego”, al igual que en otras películas latinoamericanas como “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” (1964), de Glauber Rocha, “en oposición a la ficción popular norteamericana, el tema de la tierra prometida no ha sido tratado de manera eufórica y épica (una prerrogativa de los vencedores)”. (Xavier, 1999: 358)

De cualquier forma, reitero, “Fuera de Juego” no se propone asentar de manera historiográfica los hechos de la Crisis Bancaria. En todo caso se propone seguir las huellas dejadas por tales hechos en la memoria colectiva de los ecuatorianos. Como dice Bayón a propósito del documental “Shoah” de Claude Lanzmann, “[...] la memoria no es ni reconstrucción de un pasado ni esclarecimiento de un destino, sino asunción crítica,

³ Recuérdese que la función del primer plano (PP) es mostrar el estado de ánimo o el mundo interior de los personajes.

⁴ Esta búsqueda histórica de la redención, de la utopía o de El Dorado, también estuvo presente en el Nuevo Cine Latinoamericano. Tal vez el ejemplo más representativo sea "Dios y el Diablo en la tierra del Sol", de Glauber Rocha, donde el profeta prometía la conversión del *sertão* en mar.

documentada, contingente y creativa de huellas, vacíos, distancias y ruinas a cargo de un intérprete” (Bayón, 2006: 381). Y estas huellas “Fuera de Juego” las halla en los testimonios de quienes tuvieron que salir del país a causa de las medidas tomadas por los diferentes gobiernos neoliberales de los 90, en los archivos televisivos de la época y en su propio registro de imágenes documentales.

2.2.1. El testimonio en “Fuera de Juego”

La memoria está estrechamente ligada a la noción de testimonio, ya que la memoria declarativa –señala Paul Ricœur- se exterioriza en el testimonio (Ricœur, 2004: 189). Gutiérrez y Sánchez señalan que, coincidiendo con el desarrollo de una corriente historiográfica que desde hace un par de décadas ha empezado a valorar la memoria oral, “el cine y la televisión utilizan ahora las fuentes orales como materia prima para la construcción de relatos de carácter histórico” y también que “sobre todo los acontecimientos traumáticos [...] han supuesto una abundante utilización de la memoria oral como fuente para el conocimiento de sus procesos y consecuencias” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 3). La memoria colectiva sobre hechos sociales, argumentan los mismos autores, “ha podido rastrearse, de esta forma, en los recuerdos pertenecientes a uno o varios sujetos independientes pertenecientes a un grupo. Y no hay paradoja en este acceso a lo colectivo partiendo de lo individual, ya que la memoria individual es una construcción eminentemente social” (Gutiérrez y Sánchez, 2005: 17).

El recurso de “Fuera de Juego” a los testimonios de migrantes ecuatorianos en España, tomados de la televisión de la época, aunque recoja experiencias individuales muchas veces dolorosas y no dé cuenta de todos los matices del fenómeno migratorio, sirve para reconstruir la memoria de una época, al presentar casos paradigmáticos con los que todo aquel que ha migrado o tiene algún pariente o amigo emigrante puede sentirse identificado. Baste como ejemplo el patético testimonio incluido en “Fuera de Juego” de un emigrante ecuatoriano en España entrevistado por el programa “Día a Día”:

REPORTERO:

¿Está arrepentido de estar en España?

EMIGRANTE ECUATORIANO:

Yo sí... Y les diría a mis compatriotas que no vengán, ¡jamás vengán acá como migrantes! Porque legalmente nuestro país es lo más lindo que puede existir en el mundo...

Antes de concluir su testimonio, este hombre, de aproximadamente 50 años, irrumpe en llanto frente a la cámara. La apuesta de la película de Arregui es entonces por dejar constancia de la “memoria herida” de los ecuatorianos que vivieron la Crisis Bancaria y sus secuelas dentro o fuera del país: “[Fuera de Juego] nació desde la angustia de ver cómo estábamos, del deterioro económico político y social... Decidí contar esta historia desde el trauma del feriado bancario, el congelamiento...” (Arregui, 2009: 1).

Por otra parte, estos testimonios individuales, al ser yuxtapuestos en una película, pasan a ser parte de una memoria “más grande” que la de los hechos que cada uno de ellos puntualmente narra: la memoria de la Gran Crisis de finales de los 90 con su complejísima serie de antecedentes y consecuencias. Como dice Halbwachs citado por Aguilar, “La memoria colectiva, por otra parte, agrupa a las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Ésta evoluciona siguiendo sus leyes, y si ciertos recuerdos individuales penetran también algunas veces en ella, éstos cambian de figura a partir de que son emplazados en un conjunto que ya no es una conciencia personal” (Aguilar, 2002: 6).

2.2.2. “Fuera de Juego” como documento

El director de “Fuera de Juego” ha apuntado también que el feriado bancario y el congelamiento de los depósitos ordenados por el gobierno de Jamil Mahuad en marzo de 1999 provocaron en él la necesidad de “hacer un documento” –en formato cinematográfico, se entiende- sobre dichos sucesos “para que la gente diga: esto pasó y no vuelva a elegir a los mismos gobernantes” (Arregui, 2009: 1-2). Surge entonces la pregunta: ¿De qué manera opera FDJ en tanto *documento*?

Para empezar, una definición de documento, proporcionada por Ricœur: “Resumen de indicios y testimonios” –huellas también se les llama- sobre unos hechos del pasado histórico (Ricœur, 2004: 228). Hemos visto ya de qué manera se usan los testimonios en la película de Arregui. ¿Pero qué otra clase de “huellas” encontramos en “Fuera de Juego”? En primer lugar, imágenes de *archivo* tomadas de un canal de televisión⁵ sobre las movilizaciones de la época contra la política económica del gobierno, así como de la represión policial a las mismas, durante las semanas que precedieron a la caída del presidente Mahuad. Este gesto de compilar y emplazar imágenes *archivadas* en la película por sí solo nos coloca en el ámbito del documento, pues éste por definición toma sus insumos del archivo. Sin embargo, las imágenes que utiliza Arregui para entretejer su película como documento no corresponden a noticias emitidas, sino a material sin editar, lo cual refuerza el carácter documental de la propuesta de “Fuera de Juego”, ya que la serie de

⁵ El canal que cedió las imágenes, Sí TV, perteneciente al Grupo Banco del Progreso de Fernando Aspiazú, para la época en que fue realizada la película había sido intervenido por el Estado.

operaciones que intervienen en la elaboración de la noticia colocan a este género más en el lado de la ficción que del mero registro periodístico⁶. Arregui señala sobre este punto:

El archivo que tienen los canales de TV contribuye a la memoria; pero el uso que hacen de él para las noticias [es propio de] un control ideológico. Yo creo que mientras los medios de comunicación sigan controlados por los intereses bancarios o privados eso va a continuar... De ahí, el material virgen de la noticia es parte de la memoria y del patrimonio del país... Lo interesante sería comparar el uso que se le dio al material en 'Fuera de Juego' [con el uso que se le dio] en el canal para emitir las noticias... tener esas dos imágenes ahí, o sea, comparar cómo una película usa esas imágenes para reivindicar los movimientos sociales y cómo los usa el canal para decir: 'Otra vez salieron los indios a las calles a hacer bulla y a causar caos en la ciudad', y sugerir entonces que eso sube el riesgo país y aleja a los inversionistas extranjeros. (Arregui, 2009: 7)

Otro tipo de huellas que se hallan en "Fuera de Juego" son los *indicios*, definidos como las "huellas no verbales de un hecho histórico" (Ricœur, 2004: 228). Las imágenes de los personajes (actores naturales en su mayoría) insertos en escenarios naturales (ciudad, barrio, casa, locutorio, parque, karaoke, etc.) y en situaciones *reales* (Juan en la malla del aeropuerto junto a familiares de migrantes que los ven partir en medio de llantos; Juan en medio de la represión policial a una concentración indígena, en donde también está la actriz/reportera; Juan y sus amigos en medio de las protestas contra el gobierno de Gustavo Noboa a inicios de 2001, la mamá de Juan afuera de un banco cerrado y luego en el bingo, etc.) actúan como indicios del período de Crisis Bancaria y la Gran Migración de finales de los 90. Las causas de estos fenómenos (corrupción de los banqueros y políticas económicas del gobierno) son esbozados por "Fuera de Juego", sin que profundizar en ellas o tratar de probarlas sea parte de sus objetivos, como sí lo es de la fase de explicación/comprensión de la operación historiadora (Ricœur, 2004: 237), lo cual me lleva a afirmar, una vez más, que la película de Arregui se sitúa en el ámbito de la memoria antes que de la historia.

Finalmente, en su proyecto de constituirse como *documento* de la Crisis Bancaria, "Fuera de Juego" contiene huellas de *acontecimientos*, que, según Pierre Nora, no designan "la cosa la cosa ocurrida", sino "la cosa de la que se habla"; de allí la expresión "producción del acontecimiento". Ahondando en este concepto, Nora señala que un *acontecimiento* es un "suceso aprehendido por los medios de comunicación" (Citado en Ricœur, 2004: 234). "Fuera de Juego" deja huella de la "construcción" de *acontecimientos*

⁶ Entre otros muchos, Pierre Bourdieu ha dedicado un estudio a la lógica espectacular y dramática inherente a la construcción de la noticia televisiva (del *acontecimiento*, como diría Pierre Nora). Sobre este punto señala: "El principio de selección [de la noticia] consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la *dramatización*, en un doble sentido: escenifica, en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico" (Bourdieu, 2000: 25).

operada por los medios cuando en el noticiero de televisión recreado por la película⁷ la llegada del vicepresidente al poder –leída por muchos como la derrota del intento de cambiar profundamente el sistema económico-político-social ecuatoriano- fue construida por los medios como el triunfo de la “institucionalidad” y el “orden” sobre la “anarquía” y el “caos”, encarnados para ellos en la presencia de los indígenas en el efímero gobierno. De hecho, la presentadora de noticias de la película llega a decir: “Atención, amigos televidentes, luego de algunas horas un efímero gobierno indígena-militar-civil, parece que la cordura ha tomado las riendas del país. Si bien todos daban por hecho que la caída del presidente era algo impostergable, no se podía permitir que nuestro querido país cayera en las tentaciones del anarquismo. Nos complace anunciarles que el señor vicepresidente ha asumido el poder y que todo ha vuelto a su cause normal, es decir, a lo de siempre.”

La representación hecha por “Fuera de Juego” del noticiero no se inscribe en un registro realista sino sarcástico, lo que le permite denunciar las intervenciones políticas de los medios a favor de un *statu quo* benefactor de los grupos económicos a los que se hallan ligados, intervenciones cobijadas bajo el discurso periodístico de la “objetividad” o la “neutralidad”⁸.

En este sentido, “Fuera de Juego” hace parte de otra línea de continuidad de la producción fílmica latinoamericana: la utilización del cine como contra-análisis de la historia oficial. A la par que diversos regímenes han intentado instrumentalizar el cine para su provecho político, no pocos cineastas han utilizado el celuloide para sacar a la luz hechos e ideas ocultadas por el poder, para reivindicar figuras y grupos sobre los que los

⁷ Noticiero “ficticio” que, sin embargo, usa siempre imágenes reales de la época tomadas, como ya hemos dicho, del archivo de un canal de TV.

⁸ De hecho la representación irónica del telenoticiero se queda corta en su crítica a la forma en que los medios contribuyeron a construir *acontecimientos* en la época de la Crisis. A la memoria vienen las imágenes televisivas, transmitidas en cadena nacional de televisión (pues los canales pertenecían a los banqueros), de la “Marcha de los Crespones Negros”, realizada por las cámaras de la producción del Puerto Principal y el Partido Social Cristiano en marzo de 1999, y construida por los medios como un “acto cívico” de defensa de los “sagrados derechos de Guayaquil, lesionados por el centralismo quiteño”. Aunque el principal objetivo de tal marcha -en cuya primera fila estuvieron el entonces presidente del Banco del Progreso, Fernando Aspiazu; el ex presidente de la República y entonces alcalde del Puerto, León Febres-Cordero; el actual alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, entre otros- era exigir al Estado el desembolso de recursos adicionales a los que ya había dado para salvar al banco, en las sucesivas conmemoraciones que los canales hicieron del hecho evitaron incluir la imagen de los líderes empresariales y socialcristianos junto a Aspiazu, así como recordar el objetivo de la marcha. Otro hecho en cuyo retrato FDJ parece quedarse corto es la actuación de los canales de TV durante la caída de Jamil Mahuad, cuando los medios participaron no ya como constructores de *acontecimientos*, sino como protagonistas mismos de los hechos históricos. Pongo como ejemplo la acción del presentador Jorge Ortiz, de Telemazonas, el 21 de enero de 2000, cuando un grupo de indígenas y militares se había tomado el Congreso Nacional. En la tarde de ese día el mencionado presentador realizó llamadas telefónicas, en vivo, a varios comandantes de brigadas militares acantonadas en provincias a fin de crear no solo una “corriente de opinión” contraria al gobierno indígena-civil-militar, que había derrocado a Mahuad, sino una fuerza bélica que se le opusiera.

sectores tradicionalmente hegemónicos pretendieron crear una memoria falseada o simplemente invisibilizarlos.

A diferencia de los documentos históricos, que necesariamente han de buscar probar la veracidad de los hechos narrados, que incluyen “lugares, fechas, nombres propios, verbos de acción o de estado” (Ricœur, 2004: 232-233), llama la atención que una película que intenta ser un “documento de época” como “Fuera de Juego” evite conscientemente la mención de nombres propios y fechas y apenas si dé pistas sobre los puntos geográficos en que se desarrolla (salvo en la mención explícita de Ecuador al final de la cinta). En primer lugar, la película no se propone “probar” nada, en el sentido que da a este verbo la operación historiográfica, en la que la precisión del dato y la duda respecto a la veracidad del testimonio ocupan un lugar fundamental. La película en cambio propone recolectar huellas sobre el “impacto humano” de esos hechos y esos datos, con lo cual entramos en el terreno de lo cualitativo antes que de lo cuantitativo.

Por otra parte, el director de la película ha explicado la decisión de no incluir nombres propios, fechas ni otros datos precisos por la necesidad de liberar a la memoria de lo coyuntural y llevarla a encontrar en este retrato de esta crisis de finales de los 90 los elementos estructurales de cualquier crisis pasada o futura:

Si uno se percató de lo que lee el profesor de la película a los alumnos [sobre la Revolución Juliana de 1925, encabezada por un grupo de coroneles, contra la banca que se había apoderado del Estado], es una cosa muy similar a lo que estaba pasando en ese entonces [la rebelión de los coroneles, el 21 de enero de 2000, contra Jamil Mahuad]. En todo caso, yo quería decir: ‘Esto ha pasado, esto pasa y esto va a seguir pasando...’. La película no tiene una temporalidad determinada [...] y eso fue algo que habíamos pensado con anterioridad. [...] Yo no tengo por qué juzgar, que cada uno lo haga como quiera, si uno quiere identificar al presidente de la película con Jamil Mahuad es su decisión; si para otro en su memoria le recuerda a Lucio es Lucio, si le pone al Bombita⁹ es el Bombita... Pero yo siempre he tenido esa idea adentro de que quién soy yo o el equipo para juzgar nada... Eso lo tiene que hacer la gente y el Estado. (Arregui, 2009: 3)

El propósito declarado de la película de “contribuir a que la memoria política de los ecuatorianos no se pierda” (Expreso, 23 de febrero de 2003) colocaría al cine en el horizonte, sugerido por Ricœur, de ayudar al trabajo de rememoración colectiva que evitaría que la sociedad pase directamente a la “repetición” de los sucesos traumáticos.

⁹ “Bombita” fue el apodo con que el pueblo conoció al general Guillermo de Gobierno, cabeza de la Dictadura militar que gobernó Ecuador entre 1972 y 1976.

2.2.3. Los lugares de memoria en FDJ

Como hemos señalado antes, cuando la memoria hace el trabajo de rememoración de hechos del pasado, se apoya en los espacios donde esos sucesos ocurrieron. Maurice Halbwachs llamó a estos espacios los “marcos espaciales de la memoria” y los definió como “los lugares, las construcciones y los objetos donde, por vivir en y con ellos, se ha ido depositando la memoria de los grupos, de modo que tal esquina, tal bar, tal objeto, en fin, evocan el recuerdo de la vida social que fue vivida ahí y su ausencia, pérdida o destrucción impiden la reconstrucción de la memoria; con cada edificio que se derrumba, un pedacito de pensamiento colectivo se rompe, queda inconcluso”. (Aguilar, 2002: 3)

La sola visión de los espacios hace que los recuerdos se evoquen en la mente de las personas que han transcurrido parte de sus vidas en ellos. “Por eso Halbwachs dedicó una investigación minuciosa a todos los espacios de la memoria, y, por eso mismo, cuando define a la memoria colectiva, la encuentra sobre todo depositada en el espacio: ‘No es exacto que para poder recordar haya que transportarse con el pensamiento afuera del espacio, puesto que, por el contrario, es la sola imagen del espacio la que, en razón de su estabilidad, nos da la ilusión de no cambiar a través del tiempo y de encontrar el pasado dentro del presente, que es precisamente la forma en que puede definirse a la memoria; solo el espacio es tan estable que puede durar sin envejecer o perder alguna de sus partes’” (Aguilar, 2002: 3)

En “Fuera de Juego” hay una interesante puesta en escena de ciertos lugares ligados por la memoria colectiva a este periodo. Paul Ricœur apunta que las conmemoraciones de la memoria colectiva vinculadas a lugares consagrados por la tradición, dieron lugar, por primera vez, al término *lugares de memoria* (Ricœur, 2004: 192).

Si bien los lugares que aparecen de modo recurrente en “Fuera de Juego” no han sido objeto de una conmemoración oficial cobijada por la institucionalidad, sí han sido cargados de significado por la gente –una vez más los vencidos-, que desde la época que pone en escena el filme desarrolló una especie de “rituales” en ellos. Quizás el caso más patente sea el de la cabecera sur del Aeropuerto Mariscal Sucre de Quito –allí aparece Juan en más de una ocasión- hasta donde, desde el comienzo mismo de la Crisis Bancaria y la migración, muchos “peregrinaban” para dar despedir a sus familiares, con sus manos aferradas de las mallas, lo cual cargó de memoria (“memorias”, quizás sería una expresión más apropiada) a este lugar y lo convirtió en un icono de la Crisis¹⁰. De esto quedaron

¹⁰ Incluso el las mallas de la cabecera sur del aeropuerto de Quito fueron el espacio para instalaciones artísticas como una que representó allí la silueta en metal de personas despidiendo a familiares.

huellas en algunos reportajes de la época- y quizás en el futuro sea un lugar clave para contar la historia reciente de Ecuador, ya que, según Halbwachs, “Los sucesos excepcionales, en realidad, se ubican en un contexto espacial; esto ocurre porque el grupo toma conciencia de su existencia con más intensidad y es hasta ese momento cuando los vínculos que lo unen a ese lugar aparecen con mayor claridad: el momento en que parecerían romperse.” (Aguilar, 2002: 10). Es decir, que un *no-lugar* como el aeropuerto devino *lugar de memoria* justamente porque en él se rompía la continuidad de la memoria de miles y miles de ecuatorianos y ecuatorianas con respecto al terruño.

Otros lugares motivo de la reconstrucción de la memoria en FDJ son los bancos, siempre resguardados por la policía, en cuyas afueras se concentraban sobre todo madres de familia y jubilados para exigir la devolución de sus ahorros; las calles, que vuelven a ser tomadas por el pueblo para expresar su inconformidad frente a las acciones del poder; el parque barrial, que los jóvenes usan para encontrarse y recrear su identidad pero del que son expulsados por la fuerza pública; el bingo, como ya anotamos antes, adonde la gente acude con la esperanza de que la suerte le conceda lo que la realidad le niega; el karaoke, la discoteca, la cantina y la fiesta, espacios donde distintos grupos pueden desahogarse y escapar de los problemas cotidianos; la cabina telefónica, donde Juan puede comunicarse con su familiar emigrante pero sobre todo donde puede expresar sus malestares e ilusiones.

2.2.4. El discurso mediático de la “amenaza delincencial”

“Fuera de Juego” representa la memoria colectiva de un periodo de gran pobreza y exclusión social, como resultado de la aplicación a rajatabla del recetario neoliberal en la economía y la corrupción de las elites gubernamentales y bancarias¹¹, fenómeno que va a desembocar en un aumento de la delincuencia¹², pero sobre todo en discurso gubernamental, mediático y empresarial que persigue –y más tarde consigue- colocar en primer plano del debate público la “gran amenaza delincencial”, enfocando únicamente un lado de la problemática –¿cuáles son las estrategias y los mecanismos más eficaces para combatir los delitos?-, sin preguntarse nunca qué los causan, un hecho, por lo demás, común a toda América Latina durante la década de los 90.

¹¹ En la página web de la Comisión Anti Corrupción (www.comisionanticorrupcion.gov.ec) consta un amplio expediente conocido como “Caso Mahuad”, en uno de cuyos capítulos, titulado “Los compromisos con la banca” se lee que, en 1999, “El Dr. Fernando Aspiazu Seminario, a través de los medios de comunicación, formuló una acusación particular en contra del Lic. Ramón Yulee Changuin, jefe de campaña de la Democracia Popular en Guayas, en la que denunció que sus aportes personales por 3,1 millones de dólares a la campaña de la candidatura presidencial del Dr. Jamil Mahuad se destinaron a un fin diferente.”

¹² Cifras sobre este aumento delincencial pueden encontrarse en el Boletín Ciudad Segura de FLACSO y del Observatorio Metropolitano de Seguridad Ciudadana.

El fenómeno comunicacional de representar la “amenaza delincuencia” en los medios -que cobra enorme fuerza en los 90, según sostengo en estrecha relación con la aplicación del neoliberalismo- aparece casi al inicio de “Fuera de Juego”, cuando en la primera escena en la casa de Juan, éste y su familia miran por la televisión la noticia sobre un “sangriento robo”, que termina en el lugar común de la presentadora exhortando “a las autoridades a tomar cartas en el asunto”. Paradójicamente, el discurso que criminaliza particularmente a los pobres, los jóvenes y, en una palabra, a los “diferentes”, es asumido y repetido por la familia del protagonista, directamente afectada por el “robo” de los banqueros y el gobierno. La retención ilegal de los dineros de los depositantes, en cambio, jamás recibió de los medios la cobertura ni la trascendencia que las acciones de los “avezados delincuentes” comunes.

2.2.5. La memoria de la resistencia popular y la opción individual

“Fuera de Juego” logra sortear la tendencia de cierta cinematografía militante de izquierda a representar la memoria de los vencidos únicamente como la crónica de la dominación y la explotación de que históricamente han sido objeto por parte del poder. La película de Arregui también pone en escena la dialéctica histórica de las respuestas de los sectores populares. En principio, esta respuesta aparece en FDJ como una “atmósfera de rebeldía” de varios sectores de la población. Sin embargo, esta rebeldía adquiere características muy diferentes entre indios y mestizos.

Las huellas de la respuesta indígena que encontramos en “Fuera de Juego” hablan de la conformación de un movimiento social que responde de modo colectivo. De allí que éste aparezca representado la mayoría de veces como un “río de gente”, siempre en grandes planos generales y cenitales, pero percibido por la familia de Juan como algo distante únicamente a través de la TV.

La respuesta de los sectores mestizo-urbanos a la Crisis, tal como aparece retratada en FDJ, toma en cambio un carácter individual. Por un lado, están los espacios del desahogo -la evasión, también podría decirse- ante a la realidad¹³ como la cantina, en el caso del padre, y el karaoke y la discoteca, en el de Juan y sus amigos, donde además se consumen drogas y alcohol. En estos espacios cerrados, los personajes, retratados casi siempre en primeros planos como para reforzar su carácter individual, aparecen cada uno metido en su mundo, en sus problemas y angustias, como “soledades en compañía”, si se me permite el oxímoron.

¹³ Víctor Arregui dice sobre la inclusión del karaoke y la discoteca como motivos en la película que “en las Crisis es cuando más consumes entretenimiento” (Arregui, 2009: 3).

Luego están ciertos espacios como el concierto de rock, donde se abre la posibilidad de expresar la rebeldía, pero ésta parece procesarse allí únicamente como catarsis y no como respuesta política. ¿Puede interpretarse, por ejemplo, el ralenti y el desenfoco con que está filmado Juan hacia el final de la escena del concierto como el hecho de vivir un tiempo “congelado” en que la vida está detenida? ¿Cómo la imposibilidad de vislumbrar un futuro hacia donde seguir?

Otra de las aristas de la respuesta de los sectores mestizo-urbanos frente a la Crisis es la esperanza depositada en la religión y la fortuna. De allí el motivo visual de la mamá de Juan mirando el bingo desde el transporte público. De hecho, la imagen de la madre en silencio y con la mirada perdida es martillada por el montaje, como si, después de haber perdido su dinero en el banco, el mundo no se moviera más, como si la vida se limitara a repetirse, para tomar la expresión de Halbwichs. El bingo –dice Arregui- “es como la última esperanza que ella tiene de salvación y también de alejarse del mundo y estar allí sentada...” (Arregui, 2009: 3). Ante el congelamiento de los ahorros, seguramente el más “traumático” de los episodios de la Crisis Bancaria, los personajes se juegan sus últimas cartas. “Juan, por ejemplo, juega a ser hijo, estudiante, inmigrante, delincuente, pero siempre va a estar fuera de juego, nunca va a estar en el juego, nunca va a estar en el poder” (Arregui, 2009: 3).

La migración, uno de los temas más presentes en la película mediante las imágenes de la cabina telefónica, el aeropuerto y los aviones, que se intercalan en las escenas, hace parte del estrecho repertorio de respuestas individuales frente a los hechos de 1999. En el límite, diríamos que también hace parte de este repertorio la delincuencia, en la que finalmente cae Juan.

Hacia el segundo tercio de la película, se abre un espacio en el que el campo de la rebeldía colectiva y orgánica de los indígenas y el de la rebeldía más bien individual –y en algunos casos visceral- del sector mestizo parecen coincidir. Es el momento en que la madre de Juan acude a las afueras de un banco cerrado para protestar junto a otras mujeres. Es también el momento en que Juan y sus amigos, grabados una vez más en picado, hablan en el patio interior de una casa sobre lo que está pasando “allá afuera”. Entonces uno de ellos dice: “Deberíamos ya protestar, salir a hacer algo. Siempre estamos aquí parados como la pieza”. Entonces asistimos a la participación –aunque quizás sería más apropiado decir acompañamiento- de Juan y sus amigos a una marcha de la CONAIE. Ya antes hemos visto al protagonista en una concentración indígena brutalmente reprimida por la policía. Sin embargo, y a pesar de su simpatía hacia la protesta india, Juan aparece más como un curioso que como un integrante de este movimiento. Estas imágenes, grabadas con cámara al hombro, dan cuenta de una estrategia documental o periodística, lo cual no solo confiere verosimilitud a la representación y al relato, sino que les da "historicidad", al anclar la

representación en una época concreta.¹⁴ Por otra parte, esta cámara al hombro, como producto de la misma represión, muchas veces baja al suelo y capta las piernas que corren huyendo de las bombas, el gas lacrimógeno que rueda por la calle... rostros, cuerpos asustados...¹⁵ La cámara, entonces, aparece como un integrante más de la manifestación, no es una cámara externa a los hechos, sino una cámara que está registrando desde adentro, lo cual le otorga un fuerte carácter testimonial. Tal carácter solo pudo conseguirse por la decisión de "insertar" a los actores en protestas reales.

Juan y sus amigos participan de una protesta, pero, al constatar que la lucha colectiva vuelve a ser capitalizada por los grupos de poder y que solo cambia el nombre del presidente pero se mantiene intacto el sistema de exclusión, terminan por inclinarse a favor de una salida individual. La salida individual, en el límite en que viven estos adolescentes, se presenta en forma de delincuencia para la ley, "recuperación" de todo aquello de lo que han sido despojados por las elites gobernantes a lo largo de la historia para Jaime, quien en una de las últimas escenas de la película le dice a Juan:

JAIME:

Tarea de giles con su tonta ideología. Nosotros tenemos que saber defendernos, pasarla bien, aprovechar la única vida que tenemos, salir a 'cobrar', Juanito. ¿Cuándo hemos arriesgado nada? ¡Siempre conformados como cojudos! Los sueños están hechos para los poetas de última, no para nosotros. Tenemos que salir a recuperar lo que es nuestro, loco. ¡Recuperar!

Para unas vidas llevadas al límite como las de Juan y Jaime, lo político no adquiere sentido; solo tiene sentido lo que puede dar resultados inmediatos, como inmediatas son sus necesidades.

2.2.6. Estrategias narrativas y estéticas de "Fuera de Juego" para la representación de la memoria colectiva sobre la Crisis Bancaria

¹⁴ Quizás en el futuro la gente vea las imágenes de la represión policial violenta y las calles nubladas por el gas lacrimógeno, y las ligue con el periodo de auge del neoliberalismo, las políticas de ajuste y las protestas populares, así como ahora vemos las imágenes de la construcción del Estadio Olímpico, la Casa de los Espejos o la sede principal del IESS y automáticamente las asociamos al boom petrolero de los 70.

¹⁵ En un estilo muy próximo a la "cámara estilográfica" de la que habla Marcia Orell para describir el trabajo de imagen en "El Chacal de Nahueltoro".

Fernando Bayón señala tres entornos sociales donde se pone a prueba la relación entre el cine y la memoria: la invención de la conciencia nacional¹⁶, la constitución del sujeto en la sociedad capitalista y, dicho en una palabra, la guerra. (Bayón, 2006: 355) Otros autores como Ismail Xavier y Frederic Jameson han estudiado la larga tradición en la historia del cine –pero particularmente del cine latinoamericano- de “representar los destinos nacionales a través de un proceso narrativo codificado [...]” (Xavier, 1999: 335). Esta narración cinematográfica codificada se resume en la figura de la alegoría, entendida como un método particular de representar y de leer los hechos históricos (Xavier, 1999: 335).

A estas reflexiones, Ismail Xavier añade que “Junto con el apoyo económico e institucional, la nación es producida por la narración y otras formas de representación, una combinación particular de base histórica y relatos míticos de experiencias pasadas” (Xavier, 1999: 334). Entre tales formas de representación, sin lugar a dudas, puede citarse a las historias nacionales –siempre “purgadas” de hechos inconvenientes-, las cuales tienen por objeto que un punto de vista específico, el del grupo dominante, pase por ser el “anhelo de todos” (Bayón, 2006: 360). Es el grupo dominante el que decide qué se debe recordar y qué se debe olvidar.

En el marco de esta producción nacionalista, apunta Xavier, desde sus inicios el cine fue visto como una estrategia privilegiada de afirmación nacional¹⁷ y, a veces, como una celebración de hegemonía¹⁸ (Xavier, 1999: 352). Esto ocurrió a principios del siglo XX con las películas de Griffith en Estados Unidos, las de Eisenstein en la Unión Soviética y las de Joseph Goebbels, el ministro de la Propaganda en la Alemania nazi.

¹⁶ La invención del cinematógrafo coincide con la época de “invención” –para usar la expresión de Eric Hobsbawm- de las naciones occidentales (Bayón, 2006: 356). En aquella época –finales del siglo XIX y principios del XX- se trataba de proyectar la imagen de la nación como un todo homogéneo y unificado, pero a nivel de masas. Quizás los más conocidos ejemplos de representaciones de lo nacional en el cine sean las películas de S. M. Eisenstein (“Octubre”, “El acorazado Potemkin”) en la Unión Soviética y las de D. W. Griffith (“El nacimiento de una nación”, “Intolerance”), en Estados Unidos, ambos en búsqueda de mitos fundacionales de la nación (Bayón, 2006: 356).

¹⁷ Esta estrategia de afirmación nacional por medio del cine se practicó en todos los países, por supuesto, según sus posibilidades económicas y cinematográficas. En el caso ecuatoriano, los filmes de Augusto San Miguel, aunque perdidos, se sabe que abordaron temas de afirmación nacionalista por medio de mitos fundacionales. Tal parece haber sido el caso de la película “El Tesoro de Atahualpa” (1924). Pero la estrategia de afirmación de la nación a través de la imagen fue practicada sobre todo por los noticieros filmicos, que se concentraron básicamente en registrar los desfiles y conmemoraciones cívicas y los avances en la “modernización” de la nación, especialmente de la infraestructura (Granda, 1995: 64).

¹⁸ La celebración de la hegemonía se dio en Estados Unidos por medio de las cintas de David W. Griffith, director de dos películas clave para entender el “nacionalismo cinematográfico”: “El Nacimiento de una Nación” (1915) e “Intolerancia” (1916). De esta última Ismail Xavier dice que “movilizó de nuevo ciertos principios universales supuestamente destinados a gobernar la historia humana, construyendo una teleología histórica en la cual una trayectoria de siglos fue sugerida como la sucesión de diferentes etapas que prepararon la emergencia y consolidación de Estados Unidos en los tiempos modernos como la expresión privilegiada del plan de Dios, la nación que materializa los principios básicos que garantizarán la salvación humana en el futuro”¹⁸ (Xavier, 1999: 352).

Pero si el cine “clásico” realizado por las grandes potencias procuró representar las “memorias nacionales” de un modo hegemónico, otros filmes –especialmente los latinoamericanos a partir de la ruptura estético-política de los años 60- “han querido hacer memoria del modo como esos cimientos (la cohesión de la nación por medio del matrimonio aceptable, la familia monorracial, jerarquizada y productiva, o los ideales democráticos de justicia racional, economía liberal y reconocimiento social) comenzaron a resquebrajarse” (Bayón, 2006: 360).

Una estrategia frecuente para representar este “desmoronamiento” es el recurso a las alegorías, ya que éstas “terminan por revelar su apelación contemporánea como el lenguaje de la crisis, satisfaciendo las demandas presentadas por dramas que son típicos en periodos de transición y acelerados cambios técnico-económicos, los cuales fuerzan a la gente a revisar sus visiones sobre identidad y valores compartidos” (Xavier, 1999: 359).

De allí que este acápite tenga por objetivo analizar la presencia de estrategias alegóricas en la representación de la memoria colectiva de los ecuatorianos sobre su pasado histórico en “Fuera de Juego”. Para ello, recurriré al análisis alegórico de la representación, que defino como un método para la lectura de las imágenes cinematográficas en el cual los personajes, los escenarios y las situaciones juegan a representar no a un individuo ni sus problemas personales sino a un sector o clase social y sus problemáticas dentro de una nación.

La representación de la Crisis Bancaria de 1999 hecha por la película de Víctor Arregui da cuenta de un periodo tan crítico en la reciente historia ecuatoriana que aun los símbolos y los valores nacionales “más sagrados” (el patriotismo, la honestidad y la veracidad, repetidos por el profesor de Juan, y hasta el apego a la tierra, una de las marcas identitarias más ancestrales y profundas de los ecuatorianos) no solo son radicalmente cuestionados sino trocados por el deseo de escapar de un “país sin futuro” o conseguir dinero a cualquier precio para “disfrutar la única vida que tenemos”.

Sin embargo, quien cuestiona estos valores no es un personaje particular sino la propia realidad: ante la corrupción de las elites empresariales y bancarias con cuyo dinero los políticos han llegado al poder para cantar el himno, ceñirse la bandera ecuatoriana y jurar respeto a la Constitución únicamente durante el acto de posesión e inmediatamente después gobernar para los intereses de sus financistas, ¿cómo mantener a flote los símbolos y los valores que el sistema educativo insiste en obligar a memorizar? ¿Cómo cuando la historia pasada y presente niegan lo que los discursos afirman? Si es verdad como dice Ricœur, citando a Locke, que “la memoria es un criterio de la identidad” tanto personal como colectiva; si es verdad que la memoria se moviliza al servicio de la búsqueda, del requerimiento y de la reivindicación de la identidad (Ricœur, 2004: 110), ¿en qué memoria podrían apoyarse los personajes de “Fuera de Juego” para buscar su identidad personal y

grupales si toda la memoria colectiva –tanto de la dominación del poder cuanto de la organización y las luchas populares- ha sido arrancada de la historia de “los grandes hechos y los grandes hombres”¹⁹ que se enseña en escuelas y colegios, donde paradójicamente la memorización –mediante dictados autómatas- termina actuando como un mecanismo de olvido? No en balde se queja Juan a su amigo Johnny, que está en España: “¡Cómo te envidio, brother: ya no tienes que aguantar el colegio! Los dictados, loco, escribes y escribes... ¡para nada!”

En medio de la marea de acontecimientos y problemas que envuelve a un adolescente de 15 años como Juan, ¿de qué manera pedirle que su identidad no se fraccione y estalle entre las demandas del discurso patriótico del colegio, las exigencias de la familia, los deseos y los miedos espoleados por los medios y las angustiantes necesidades de cada día? ¿Cómo pedirle que se mantenga íntegro y coherente con unos ideales que sus experiencias diarias –el “trabajo” que le consigue Gioco en una “fiesta de ricos”- le dicen que no son más que lugares comunes? ¿Cómo pedirle que se busque un futuro en el país, siguiendo el patrón de vida previsto para cualquier “joven decente” (trabajo digno, matrimonio, familia) cuando cada día supone una aventura de sobrevivencia? ¿Cómo pedirle que confíe en las instituciones “democráticas” si la misma institución que protege la integridad del banquero corrupto ante la protesta popular es la que atenta contra la integridad de la gente que reclama por el congelamiento de los depósitos, como ocurre con la policía en “Fuera de Juego” en las tomas de Juan en medio de la concentración indígena cuyo carácter documental hace imposible cualquier intento de refutación al menos de los contenidos en ellas representados? Son todos estos complejos factores que ejercen una presión sobre la identidad del protagonista –y con él de muchos ecuatorianos de la época- las que el filme de Arregui intenta procesar en una representación pródiga en largos planos generales –en los que Juan aparece como un ser insignificante en medio de la realidad- y en paneos del protagonista caminando y a veces corriendo por las calles de la ciudad, en todo caso buscando una salida en medio del laberinto urbano, cuyas reglas han sido escritas por otros y no logra descifrar.

Nos queda por analizar de qué manera “Fuera de Juego” usa la estrategia alegórica –esa “privilegiada práctica significativa que saca a la luz todas las ambigüedades relacionadas con la identidad y los intereses nacionales [...] (Xavier, 1999: 360)- en su representación de la memoria colectiva de la Crisis Bancaria. Antes que nada, es preciso señalar que la inscripción de la película de Arregui en un registro realista –o neorrealista- hace que las posibilidades de leerla alegóricamente se vean limitadas, ya que, como dice Ismail Xavier, “mientras más enigmático el texto, mayor la posibilidad de provocar interpretaciones alegóricas.” (Xavier, 1999: 343) Tampoco parece haber elementos que justifiquen el

¹⁹ La expresión pertenece a la “Escuela de los Annales”, una corriente de renovación de la historiografía surgida en Francia que criticaba la excesiva dependencia de la historia de los “hechos” y dentro de éstos de los hechos políticos.

señalamiento de una intención alegórica evidente. Sin embargo, el propio Xavier ha señalado que “La presencia de alegorías nacionales en la historia del cine va más allá de la codificación intencional y transparente. Al lado de las alegorías nacionales hay también alegorías ‘inconscientes’, donde la intervención de un ‘lector competente’ es indispensable” (Xavier, 1999: 335).

2.2.7. El entorno familiar como alegoría nacional

Teniendo en cuenta las salvedades antes mencionadas, considero que es posible hacer una lectura alegórica de la representación de la historia y la memoria nacionales hecha por FDJ y ésta se halla sobre todo en la representación del ámbito doméstico y de sus personajes-tipo. Para sustentar este punto, me apoyo en dos observaciones de Ismail Xavier. El crítico brasileño sostiene que películas tan disímiles como “Underground” de Emir Kusturika, “La Edad de la Tierra” de Gláuber Rocha y “El Viaje” de Fernando Solanas “presentan diferentes puntos de vista más o menos críticos del statu quo, pero todas revelan cómo una percepción general de la nación es crucial para una discusión no sólo de cuestiones claramente políticas, sino también de los estilos de vida privados” (Xavier, 1999: 350). Y más adelante, analizando la película argentina “La historia oficial”, de Luis Puenzo, Xavier subraya que ésta “sitúa asuntos familiares en el centro de un acercamiento humanista a la cuestión política, de modo que Puenzo inscribe su filme dentro de una larga y diversa tradición de melodramas que trabajan cuestiones sociales, tomando a la familia nuclear como un microcosmos ejemplar que condensa a la nación entera” (Xavier, 1999: 357). Por otra parte, el esquema familiar ha sido utilizado históricamente en el cine latinoamericano para representar a la nación. “Lucía” (1968), de Humberto Solás, y “Polvo nuestro que estás en los cielos” (2008), de Beatriz Flores Silva, son dos ejemplos que vienen a la memoria.

Sobre la base de estas ideas, sostengo que en “Fuera de Juego” la familia del protagonista, Juan Castro, está representada como una alegoría de la nación ecuatoriana. Situada en medio de una gran crisis, pero viviéndola dentro de cuatro paredes, la familia Castro –y la alegoría que representa- están parcialmente emparentadas con otras películas como “El Castillo de la Pureza”, de Arturo Ripstein, y “Todo está bien”, de Arnaldo Jarbor, “ejemplos típicos de la construcción de la Casa Familiar como un espacio alegórico que representa a la nación, en narrativas que tienen lugar casi enteramente dentro de cuatro paredes, creando un sentido de claustrofobia [...]” (Xavier, 1999: 357). Si bien en “Fuera de Juego” se llega a crear un ambiente de claustrofobia y de tensa espera en la casa familiar, con esporádicos enfrentamientos entre sus miembros, la representación no es tan condensada ni tan rica en connotaciones alegóricas, por la yuxtaposición de estas escenas con otras desarrolladas en espacios abiertos, a causa del doble objetivo de la cinta:

caracterizar el *tiempo cíclico* en la historia ecuatoriana y también la *coyuntura* (Ricœur, 2004: 204) de la Crisis Bancaria de 1999.

La construcción alegórica de “Fuera de Juego” está más del lado de géneros tradicionales en los cuales “un personaje definido de las narrativas clásicas produce un grupo de personificaciones industrializadas –estereotipos uno puede llamarlas-. Aquí, las visiones simplificadas de los problemas sociales, o las explicaciones reduccionistas de la causalidad histórica, descansan en los hombros de ciertos personajes que juegan a representar a una clase, un grupo étnico o una nacionalidad entera” (Xavier, 1999: 339).

En mi análisis de la familia Castro, el personaje de la madre juega a representar a todos los pobres, que sufren en silencio su suerte sin capacidad de respuesta y que solo hallan refugio en la religión o en la búsqueda de un golpe de fortuna. El hermano de Juan, que literalmente pasa todo el día viendo televisión, encarna al sector urbano-mestizo que, al menos hasta ese momento, se había caracterizado –incluso se había autocaracterizado– como apático, como una población que se conformaba con mirar los hechos y las protestas sociales a distancia y se lamentaba de la situación del país pero no se involucraba. El padre podría leerse como la representación del sector policial-militar, atrapado en la paradoja de sufrir la crisis en carne propia teniendo, al mismo tiempo, que salir a reprimir a quienes protestan contra ella, pero sobre todo como la encarnación de un discurso militar-nacionalista²⁰. De allí que este personaje frecuentemente recrimine a Juan “por andar de diablo ocioso” en lugar de practicar los valores nacionales, en nombre de los cuales le grita: “¡Respeto, carajo! Esto es color: ¡militar! ¡La patria, el honor, el respeto!”. Un discurso que, como ya hemos dicho, a la luz de la realidad presente y pasada aparece como desfasado. El personaje de Juan, colegial de 15 años que vive en el sur de Quito, representa el “arquetipo del adolescente enamorado” (Ramos y Marimón, 2002: 60), pero también del joven que tiene que decidir qué quiere –o que puede, sería más exacto– hacer de su vida, en el momento crítico de la definición de su identidad. Este personaje es, sin duda, el más complejo de la historia. Si por una parte sus desesperadas búsquedas individuales de una salida pudieran representar el confuso y dramático destino nacional de los jóvenes o los emigrantes del período, por otra Juan parecería alegorizar a toda la “joven nación” ecuatoriana sin opciones de salida a causa de la corrupción de sus gobernantes, los “padres de la patria”, como tradicionalmente se los ha llamado. De allí que los enfrentamientos entre Juan y su padre y el “desafío” de aquel a éste en una de las escenas del filme puedan

²⁰ Recuérdese que durante el conflicto Ecuador-Perú de 1995 volvió a desempolvarse la ideología nacionalista-militarista. El presidente de entonces, Sixto Durán-Ballén, acuñó la frase “¡Ni un paso atrás!”, ante miles de colegiales que habían sido movilizados para esta “patriótica causa” hasta la Plaza Grande, invocando la “defensa de la patria”. Sin embargo, este mismo gobierno había sido el causante del “desangre” económico del país mediante las leyes que desmontaron los controles estatales a la banca (Salgado, 2002: 1) y la privatización de algunas empresas públicas como la aerolínea estatal Ecuatoriana. Fueron también moneda común durante este gobierno las acusaciones de corrupción contra el presidente y su familia (caso “Flores y Miel”) y contra el vicepresidente, Alberto Dahik, quien finalmente huyó del país, acusado de malversación de los llamados “fondos reservados” (Salgado, 2002: 1).

leerse como el país real que desde su doloroso presente se enfrenta a su historia patrioter, escolástica y memorística para decirle que ya no le cree, que sus relatos y sus discursos - que han olvidado la memoria de los “perdedores”, de sus traumas y dolores- no le sirven más para entender la realidad que vive, cual supuestamente es el objetivo de la historia.

También puede mencionarse, de modo más marginal, al banquero Eduardo, representación de las elites económicas corruptas, y a su amante, Gioconda, encarnación de los sectores subalternos con ansias de escalar socialmente, sobre todo porque la escena del asesinato del banquero por Gioconda expresa y alegoriza una ansia de justicia social contra los responsables de la Crisis, ansia que el sistema judicial no ha sido capaz de encarnar²¹.

2.2.7.1. El diálogo con las tradiciones iconográficas

Otro rasgo característico de la representación alegórica mencionado por Ismail Xavier es el que resulta del diálogo que las composiciones visuales establecen con tradiciones iconográficas particulares, antiguas y modernas:

Quando es comunicada por un filme narrativo, la alegoría no es simplemente producida por un proceso de narración que involucra agentes y acciones, sino que también resulta de composiciones visuales que, en muchos casos, establecen un claro diálogo con tradiciones iconográficas particulares, antiguas y modernas.

Por lo tanto, leer filmes alegóricamente es siempre un gesto cultural multi-focal, que requiere de la capacidad de explorar tanto lo que es sugerido por la sucesión horizontal de planos como por los efectos verticales de las composiciones visuales o los códigos culturales implicados en su banda sonora. (Xavier, 1999: 337)

¿Con qué iconografías dialoga “Fuera de Juego” para establecer su representación de la memoria sobre los hechos y el “clima moral” que se vivían en Ecuador durante los días de la Crisis Bancaria?

Básicamente, la película de Arregui establece un diálogo con ciertas iconografías de la cultura popular ecuatoriana, en sus vertientes sagradas y profanas. Símbolos de la primera son el altar del Divino Niño, la estampa de La Dolorosa y el retablo de Jesús del Gran Poder. Símbolos de la segunda, la bandera ecuatoriana, la mata de sábila colgada detrás de la puerta o el infaltable afiche humorístico de unos perros jugando billar. Todos

²¹ Más de siete años después de la quiebra de los bancos, a causa de los préstamos vinculados y otras prácticas fraudulentas de sus dueños y accionistas, de 64 juicios bancarios, solo 8 tenían condenas (El Universo, 16 de agosto de 2006).

ellos hacen parte de la “decoración” de la casa de Juan, pero caracterizan sobre todo al personaje de la madre. Las comillas anteriores puestas sobre el término *decoración* tenían por objeto llamar la atención sobre las premisas que guiaron el proceso de dirección de arte durante la película, que resume su director, Víctor Arregui:

Menos el cuarto de Gioconda, todas las locaciones son naturales. [...]. Como los actores eran naturales también, yo les decía: ‘¿Puedo ir a tu closet? ¿Qué ropa te pondrías para salir en esta escena?’ Y me decían: ‘Esta’... ‘¿Y me puedes prestar para la peli?’... La casa de la familia de Juan es la casa donde en la realidad vive el actor Fabián Velasco, y su mujer en la película es su mujer en la vida real. Jugamos mucho con las cosas reales. De allí que el actor [que encarna a Juan] me decía: ‘Yo no sé si estoy viviendo lo que en realidad vivo todos los días o si es una cosa escrita para una ficción’. Entonces toda esta búsqueda de un lenguaje documental termina con una estética que para mí es muy bonita, muy popular, muy de ellos. ‘Coco’ Lasso, el director de arte, me decía: ‘Esta esquina hay que grabarla por esto’... Quizás bajábamos alguna cosa o movíamos un mueble más bien por cuestiones de encuadre... había pequeños elementos como un altar con foco rojo o un afiche que nosotros llevamos, pero todo lo demás (la cocina, los utensilios, es más, la comida que compramos en el restaurante de la esquina) era de ellos. Se logra esa estética gracias a que ellos fueron muy amables al prestarnos ‘su estética’ y eso es algo que nosotros agradecemos a los actores y a la gente que participó. Aun así hay quienes me dicen que es ‘horrible’. La gente es prejuiciosa, siempre me repiten: ‘¿Cómo lograste filmar a Quito tan feo?’ Quito con pan de oro no me interesa para nada, eso le corresponde al Ministerio de Turismo. Eso lo dije en un programa de TV y se quedaron pasmados. (Arregui, 2009: 5)

El personaje de la madre tiene también un motivo musical: el pasillo, que la acompaña en su penoso regreso a casa en el transporte público, desde cuyas ventanas observa el bingo que, una y otra vez, le niega la suerte. En este punto llama la atención la forma en que todos los iconos religiosos y los símbolos de las creencias populares se conectan con el imaginario tan característico de los mestizos ecuatorianos del destino como resultado de la fatalidad o la suerte –en cualquier caso, como resultado de la voluntad divina- y que está fuertemente influenciado por el catolicismo, para construir un personaje que deviene alegoría de una población sin esperanza y resignada a su suerte y que quizás explique su incapacidad para articular una respuesta colectiva frente a los atropellos del poder.

Otro breve pero interesante diálogo que establece la película con la iconografía popular se da en el personaje del padre de Juan, guardia y ex policía, quien, tras discutir fuertemente con su hijo, se coloca unas gafas oscuras con marcos dorados al tiempo que toma una actitud de “macho”, en una clara de cita de una práctica muy extendida en las fiestas populares de las comunidades andinas ecuatorianas donde los militares son parodiados de esta forma por los comuneros.

El entorno de Gioconda –la secretaria que aspira a casarse con Eduardo, el banquero- comparte algunos de los iconos de la casa de Juan, como las estampas religiosas,

con otros personajes. Sin embargo, en su caso, la iconografía popular se pone en escena desde una versión que, no sin polémica, podría llamarse *kitsch*. Allí está su cuarto recargado de peluches, afiches de estrellas del cine, almohadones rosados, blusas plateadas y maquillaje por todas partes para representar a la facción “arribista” de los sectores populares. Sin embargo, puesto que esta locación –y por lo tanto este mundo- es en estricto rigor el único construido por mano de la película, resulta conflictivo tanto en su representación cuanto en su lectura, ya que:

Existe un debate sobre el uso del término y la forma de definir las obras que responde a la intención estética de su creador. De ordinario la definición de una pieza como ‘kitsch’ involucra un secreto desprecio y el deseo de diferenciarlo del ‘arte culto’, por lo que las piezas realizadas en materiales económicos que imiten otros más caros, normalmente ostentosas, son consideradas kitsch sin importar si el autor deseaba aparentar o no una pieza más costosa para que quien la poseyera se destacara como superior. Sin embargo, otra corriente coincide en definir lo kitsch precisamente por el ‘deseo de aparentar ser’ (como la definición de clase propuesta por Marx). En este sentido, todas las imitaciones y copias serían consideradas como kitsch, así como el uso de materiales que pretenden ser otra cosa (plástico que imite oro, cristal o madera, por ejemplo), siempre y cuando esté pensada para que su poseedor aparente ser de una clase social, económica o cultural ‘superior’ a la suya. Asimismo, muchas piezas religiosas utilizadas en altares domésticos responden al uso de materiales baratos que pretenden ser otros más caros, aunque sin ostentarse como símbolos de estatus social, sino, más bien, con el deseo de agradar a la deidad en cuestión [...]. Para muchos, estas expresiones se acercan más al canon estético naif.²²

Finalmente quisiera mencionar el contrapunto que se establece en la cinta de Arregui, especialmente en el personaje de Juan, entre dos vetas musicales ecuatorianas recientes: el rock y la tecnocumbia.

Dicha banda sonora se compone básicamente de canciones de rock²³, un género con gran tradición especialmente en el sur de Quito, el cual representa, en sus letras, su música y sus símbolos, la rebeldía juvenil frente a las injusticias de la realidad y la represión. Y por canciones de tecnocumbia, heredera de ciertos rasgos del pasillo rockolero y otros géneros populares ecuatorianos, género que irrumpe con fuerza a finales de los 90, en estrecha relación con el fenómeno de la masiva migración de este periodo y se convierte en la

²² Artículo sobre el *kitsch* en wikipedia.org.

²³ Paradójicamente el rock, hasta hace pocos años –pero especialmente en los 70- considerado como el símbolo del “extranjerismo” y alineación cultural en América Latina (en una época en que con la misma vehemencia con que se lo atacaba se defendía la música folclórica como la expresión más auténtica de la “cultura nacional”), aparece en FDJ como el género que permite expresar la rebeldía social de los jóvenes hacia el sistema, la corrupción de los banqueros y los gobernantes y el sufrimiento de los migrantes ecuatorianos por el maltrato y la discriminación en otros países.

música que identifica a los ecuatorianos en el extranjero²⁴. De allí que el constante tránsito del protagonista entre el karaoke, con sus canciones de tecnocumbia, y el concierto de rock alegorice el conflicto existencial de gran parte de la población ecuatoriana, especialmente la más joven encarnada en el personaje de Juan, entre el quedarse y luchar y el irse, el escapar de todo.

2.2.7.2. La fragmentación

Hablando de las películas de Jean Luc Godard, Ismail Xavier señala que “su dialéctica de fragmentación y totalización [como la de Eisenstein] es de nuevo *una forma de lidiar con el tiempo histórico*. Ahora, el sentido de fragmentación viene del uso del collage, la mezcla de géneros y materiales narrativos, mientras el sentido de totalización resulta de la serie de alusiones irónicas a las contradicciones francesas en el tiempo de la consolidación de una sociedad de consumo en Europa.” (Xavier, 2009: 349, el subrayado es mío)

El *tiempo histórico* es una compleja categoría que incluye diversos tipos de periodizaciones, algunos de los cuales pueden encontrarse en la narración de “Fuera de Juego”. Si bien, como en toda película, en FDJ el tiempo narrado aparece como “tiempo presente”, en este presente se abren espacios para la presencia del pasado. Esto ocurre, por ejemplo, en la clase del colegio donde el pasado aparece bajo la forma de “memorización” (la “historia escolar” de Ricœur) antes que como memoria viva.

También pueden reconocerse en la película de Arregui distintos regímenes del tiempo. Por ejemplo, el “tiempo crónico”, en el que los hechos se desplazan “hacia delante” o “hacia atrás” en función de un acontecimiento fundador, considerado como el “punto 0” de la medición (Ricœur, 2004: 199). Este es el tiempo que encontramos, por ejemplo, en la clase de Historia, en la que el sistema se empeña en la memorización de fechas, siglos, épocas, etc. y en la que la fundación de la nación ecuatoriana es el acontecimiento “cero”. También encontramos el tiempo medido según la *cronografía*, en función de acontecimientos únicos (Ricœur, 2004: 202). Para el caso de “Fuera de Juego” es el tiempo representado, por ejemplo, por un acontecimiento como el “congelamiento de los ahorros”, que, como suele decirse, “parte la historia en dos”, tanto para los individuos como para el colectivo que se vieron afectados por él. A partir de este acontecimiento, podremos establecer una relación con el tiempo histórico que podría enunciarse bajo la fórmula

²⁴ Músicos populares como Byron Caicedo, por citar un caso, son conocidos por temas que se desarrollan en la embajada de Estados Unidos o que narran la soledad y el anhelo de regresar de los migrantes en España. Por otra parte, cada año las figuras más representativas de la tecnocumbia dan numerosos conciertos en Estados Unidos, España, Bélgica, Italia y otros países.

“Antes del congelamiento, las cosas eran así”, “después del congelamiento, las cosas fueron de tal modo”.

Advertimos también en FDJ la presencia del orden de la *cronosofía*, subdividida en dos concepciones: la del tiempo lineal, acumulativo e irreversible; y la del tiempo cíclico de las repeticiones (Ricœur, 2004: 202), este último representado en el motivo del profesor que narra un hecho de la historia ecuatoriana ocurrido en 1925 (la Revolución Juliana) que vuelve a “repetirse” en 1999, diferente en los nombres de los actores pero igual en la esencia de los hechos.

Finalmente, en “Fuera de Juego” hallamos un choque entre una concepción de la historia como la sucesión lineal y continua de acontecimientos –de “saltos” cabría decir– siempre dirigidos hacia el progreso y ese “pasado que vuelve” haciendo que la marcha de la historia no solo parezca detenerse, sino aun regresar, con el retorno de aquellas crisis estructurales que se creían “prueba superada”. Es lo que Ricœur llama la “lucha de la cronosofía del progreso”²⁵ (Ricœur, 2004: 204).

De allí que para lidiar con las complejas y diversas formas en que puede medirse el tiempo histórico de la historia ecuatoriana, “Fuera de Juego” recurra también a una narración fragmentada que mezcla diversos géneros –como el documental y el drama urbano– y diversos materiales: testimonios, archivos visuales, imágenes documentales y escenas de ficción. Por medio del collage visual, FDJ intenta dar respuesta a la demanda de un nuevo tipo de lenguaje y representación planteada por “un incremento visible en la velocidad del intercambio en el mercado mundial, el continuo desplazamiento de gente en busca de trabajos pese al poderoso control de las fronteras y la compresión del espacio-tiempo creada por la alta tecnología [...]” (Xavier, 1999: 360)

El sentido de totalización en “Fuera de Juego” viene, en cambio, por mano de la referencia a las diversas señas de identidad de los ecuatorianos, una identidad mestiza y barroca, de la que el director dice: “Si cogemos ‘Fuera de Juego’ y sumamos las calles, la ropa, los actores, la forma de hablar, lo que comen, la virgen que te da las espaldas, la educación, dices: ‘Hay millones de elementos de identidad que están contenidos en uno y que adentro se mezclan’. Entonces piensas: ¿Y cuál es tu identidad? ¡Yo qué voy a saber!... Tal vez la mezcla de todas esas cosas” (Arregui, 2009: 5).

Finalmente, quisiera citar otra vez a Ismail Xavier y su estudio de la alegoría histórica. “Lo que es común es la idea de que una historia [...] o una imagen encarna un concepto, una idea o una moral.” (Xavier, 1999: 339). En este sentido, quisiera exponer dos ideas, relacionadas con la comprensión de la historia que plantea la vida de Juan y sus desesperados intentos por hallar una salida, en un país que le cierra todas las puertas.

²⁵ En el colmo de las ironías de la historia, el actor que desencadena el retorno de la crisis estructural económica y ética de 1925 en 1999, el que determina el retorno del pasado traumático en el presente de aquel año es el “Banco del Progreso”.

Tal idea es que, no importa cuál sea la crisis, al pueblo le toca poner el sufrimiento – y hasta los muertos- mientras las elites capitalizan los estallidos sociales, aunque para hacerlo deban sacrificar a la cabeza visible del gobierno: “Hemos vuelto a la normalidad, es decir, a lo mismo de siempre”, dice la presentadora de televisión al final de la película. Y, parece decirnos la película de Arregui, esto seguirá pasando mientras se mantenga este sistema donde la población no cuenta para nada, en un juego –el de la política- cuyas reglas han sido decididas de antemano por otros intereses completamente distintos al “patriotismo”, que los grupos de poder –ubicados tanto en el Estado como en el sector privado- predicen como la motivación fundamental de sus acciones.

La segunda idea es que mientras siga siendo concebida por el “memorístico” sistema educativo y la academia como una pieza de museo –al no dar cabida a los testimonios y otras formas de la memoria viva-, la historia seguirá sin ayudarnos a comprender y actuar sobre el presente, y los “traumas” del pasado regresarán cíclicamente a una población desmemoriada que los vivirá con la misma actitud de “shock” de quien nada ha aprendido de sus errores.

2.2.8. La representación de la memoria en FDJ como contraanálisis de la historia oficial

Es ya un lugar común plantear la necesidad de “rescatar la memoria”. En realidad, el mundo contemporáneo –sin que sea Ecuador una excepción- parece vivir lo contrario: una “fiebre de memoria”. Lo prueban la cantidad de conmemoraciones, monumentos, nuevas efemérides e instituciones dedicadas a celebrar aniversarios de independencias, natalicios, muertes, batallas, firmas de acuerdos, etc.

Sin embargo, la construcción de este tipo de memoria es la construcción que caracteriza al poder: centrar la conmemoración en el recuerdo de las virtudes que hacen de tal o cual individuo un “héroe” al que debemos veneración y no en recordar la forma en que los individuos han sido objetos y/o sujetos de la historia. En este sentido, la contribución del cine ha sido, más que “rescatar” la memoria, interpretarla. “El cine político se debate entre el drama y el documental. La memoria se ejerce en similitud entre esos dos tópicos. Así como la memoria es una interpretación del pasado, el argumento esencial de todo cine político es que es una interpretación de la historia” (Vigo, 2002: 1).

A diferencia de este tipo de conmemoración oficial, lo característico del cine –pero particularmente del cine latinoamericano desde los 60, desarrollado bastante al margen del amparo estatal- ha sido poner en escena una interpretación alternativa de la memoria, muchas veces a contrapelo de la historia oficial.

En el caso de “Fuera de Fuego”, si para la razón administrativa y la historia oficial la Crisis Bancaria de 1999 fue únicamente sinónimo de cifras, índices y cuadros sobre el decrecimiento económico o el déficit en la balanza comercial, la película de Arregui ha procurado una representación –susceptible de cuestionamientos, por supuesto- de la memoria del impacto humano que tuvieron las decisiones tomadas por quienes detentaban el poder en aquel periodo.

En este sentido, es preciso señalar que la memoria de la crisis de finales de los 90 representada por “Fuera de Juego” es una entre varias memorias posibles. También que sus imágenes comparten con las de otros filmes que intentan representar hechos históricos la condición de “evacuar sin cesar puntos de vista contradictorios, relativos o espurios, una propiedad que según algunos justificaría con creces que se les niegue el derecho a reclamar la dignidad de fijar aquel hecho [...]. El reto que nos plantea estriba en aceptar, sin embargo, que la portabilidad, fragmentariedad, sensualidad, polifonía e inestabilidad características de la imagen cinematográfica, así como de los discursos contingentes y desabsolutizados que es capaz de amparar, no solo no tienen por qué atentar contra la *dignidad* de la memoria, sino que en buena medida contribuyen a ella como mediación inevitable.” (Bayón, 2006: 379)

2.2.8.1. El papel de la TV

Aunque retratada con cierto dejo irónico, la televisión es, sin embargo, el único “narrador” que en “Fuera de Juego” permite reunir y dar sentido a los fragmentos heterogéneos que componen la memoria de la Crisis Bancaria de 1999. Y aquí quizás radica el aspecto más cuestionable de la película de Víctor Arregui, ya que la televisión – sea como institución social, sea como estaciones concretas- históricamente ha cumplido un papel más orientado a la manipulación del pasado histórico, con sus abusos de memoria y olvido, que a un trabajo de rememoración de los hechos traumáticos de la historia ecuatoriana. La misma lógica espectacular de la televisión y la necesidad inherente al medio televisivo de producir noticias de carácter efímero impiden, por ejemplo, la posibilidad de atar un hecho en apariencia puramente económico a su contexto político, social y cultural, no se diga a su contexto histórico.

Lo que torna inverosímil y cuestionable la representación del tele-noticiero hecha por FDJ es que en ella el actor televisivo es el que explica e interpreta los hechos, muchas veces desde la perspectiva de los intereses populares (como cuando una reportera, tras entrevistar a dos funcionarios del gobierno, concluye: “Lo único cierto es que se ha desatado una verdadera tragedia social”), cuando esto en la realidad nunca ha ocurrido. De hecho, una de las conductas sociales más interesantes que se dieron durante las movilizaciones que derrocaron a Jamil Mahuad fue la crítica de la gente que se hallaba la noche del 20 de enero de 2000 en la Plaza Grande a los canales de televisión allí presentes

por “no difundir la realidad” o por difundirla de un modo considerado “distorsionado”, al punto que muchos pidieron la salida de las cámaras televisivas de la Plaza.

De todos modos, es necesario matizar el análisis de esta representación de la televisión hecha por “Fuera de Juego” señalando que hacia el final de la película la presentadora celebra el ascenso del vicepresidente al poder como “el retorno de las cosas a la normalidad”, lo cual es resulta más verosímil en función del comportamiento y los valores habituales de las estaciones de televisión en Ecuador.

2. 3. Estrategias de producción, distribución y exhibición en “Fuera de Juego”

“El cine comercial hace descansar su interés en índices como los grandes costos o la grandilocuencia técnica, los grandes actores, los grandes movimientos de extras. Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convincente la ideología que cuando está enraizada en las realidades más concretas” (Orell, 2006: 85).

Estas palabras de Julio García Espinosa, escritas en 1969, nos sirven para analizar el modo en que “Fuera de Juego” fue producida, distribuida y exhibida, y el diálogo que establece con el Nuevo Cine Latinoamericano y con los “nuevos cines” de finales de los 90 en estos temas.

La situación económica, social y política de Ecuador a finales de los 90, sumada a la situación específica del cine nacional (falta de una ley para el sector y de cualquier institucionalidad cinematográfica), fue un factor importante en la estrategia de producción que adoptó “Fuera de Juego”. De acuerdo con el productor de la cinta, Álvaro Muriel, antes de echar a rodar el proyecto, el equipo involucrado en él solo contaba con el dinero de un préstamo realizado por el Consejo Nacional de Cultura (Muriel, 2009: 1) El otro factor, que también hemos señalado antes, fue el tipo de película que se propuso hacer el director Víctor Arregui: “Lo que sí fue [una decisión] consciente fue recuperar el lenguaje documental para hacer la película” (Arregui, 2009: 8). De allí que parezca más acertado señalar que si el tipo de temática, estética y narración por los que había optado “Juego de Juego” influyeron sobre su estrategia de producción, ésta –insertada en la realidad de 2001– influyó a su vez sobre aquellas.

En lo que respecta a la estrategia de producción adoptada por FDJ, habría que distinguir entre la financiación y la producción de campo propiamente dicha. Para el levantamiento de fondos, la película de Arregui recurrió, en primer término, a los préstamos: al ya mencionado crédito del Consejo Nacional de Cultura, se sumaron

pequeños empréstitos de Alberto Andino, amigo del director (Revista Líderes, 26/09/09), y del coproductor Alfredo Marcovici. Sin embargo, sumadas todas las contribuciones hasta ahora mencionadas, el “capital semilla” para comenzar la realización de la película “no llegaba a 10 mil dólares en dinero contante y sonante. Con eso nos lanzamos.” (Muriel, 2009: 3) A este dinero se fueron sumando, durante el proceso de producción y posproducción, otros pequeños aportes de la cooperativa formada por Arregui, Muriel y el fotógrafo Germán Valverde. “También hubo recursos que aportaba la productora. En ese entonces nosotros vivíamos de hacer documentales institucionales básicamente y todo lo que tenía un margen de ganancia, rentabilidad o lo que sea se metía en la película para lo que hubiera que cubrir ese momento” (Muriel, 2009: 1).

Dos factores explican que pese a contar con tan escasos fondos económicos y pese a incluir un gran número de escenas en exteriores, la película de Arregui hubiera podido realizarse. El primero es el canje con empresas e instituciones de servicios por menciones en la película. La alimentación del equipo de grabación se consiguió por un canje con una pizzería, el transporte de los actores y el personal técnico se hizo gracias a un canje con una empresa de taxis y el transporte de los equipos se debió al préstamo de un bus del Municipio de Quito (Muriel, 2009: 1-2).

Pero quizás la estrategia más interesante de producción fue lo que el productor de la película llama la “institución del trueque” en Ecuador:

Creo que el cine nacional sobrevive gracias a una institución llamada trueque: canjes con empresas y sobre todo con técnicos: yo trabajo para vos y después cuando yo haga mi película, vos trabajas en ella. Yo te presto la cámara, pero cuando yo necesite, me pasas las luces. Yo te hago la producción, pero bájame el precio de tal cosa... Funciona muchísimo eso. En el medio audiovisual, el trueque es una institución. Vos hablas con un editor y le dices: "Ve, yo no tengo mucha plata, así que voy a pagarte esto en efectivo y para el resto tengo equipos o si necesitas que te haga la fotografía de alguna otra cosa te echo una mano...". Eso te dice que el cine ecuatoriano está muy lejos de ser una industria porque muchas cosas se resuelven en este ámbito de la informalidad; la red de amigos es fundamental. (Muriel, 2009: 1)

Álvaro Muriel explica que todos quienes intervinieron en la producción de “Fuera de Juego” lo hicieron sin una paga. En el caso de los técnicos y coproductores, se formó una “cooperativa de producción” *ad hoc*, que consistía en que los socios ponían su trabajo sin cobrar a cambio de una participación en los réditos que pudiera generar la exhibición de la película (Periódico Opción, 18/11/02). Los asistentes de producción, por ejemplo, fueron estudiantes y amigos que participaron de modo voluntario, lo mismo que gran parte de los actores secundarios, figurantes y extras.

[Para varias escenas colectivas] teníamos [nuestros propios] mecanismos de convocatoria. Los amigos del Manolo [Santillán] en la película estaban muy ligados a la Facultad de Artes. Entonces vos ponías un cartel de ‘Se necesitan figurantes para una película’ y te caían 20 ó 30, y se podía montar fácilmente la secuencia del concierto de rock en el Colegio Montúfar. Eso te fue reduciendo un montón de gastos porque evidentemente a esa gente en el mejor de los casos se les ponía el pasaje y un sánduche... Para la secuencia de la fiesta en La Tola, llegaron muy pocos figurantes y tuvimos que hacerla con la gente del barrio. Entonces empezamos a pre-producir eso dos días antes, casi de casa en casa. Les decíamos: ‘Vamos a filmar una película, es la escena de una fiesta’ y la gente, superacolitadora, llegaba vestida con sus mejores galas. [...] Desde el punto de vista de la producción, yo no sé si es que esto se pueda hacer en otras partes, seguramente en otros países de América Latina sí (Muriel, 2009: 2).

En lo que se refiere a la producción de campo, la estrategia no fue solo rodar con pocos recursos sino producir creativamente, aunque quizás sea mejor señalar el camino de doble vía que conduce de la necesidad a la creatividad y viceversa. “Nosotros –declaró Álvaro Muriel durante la primera semana de la grabación- queremos demostrar que se puede hacer cine en Ecuador con bajo presupuesto. [...] Pienso que es la alternativa para países como los nuestros: contar historias de bajo presupuesto, con un pequeño equipo técnico y en poco tiempo” (Diario Hoy, junio de 2001).

Dentro de esta estrategia, una táctica importante fue la utilización del video digital y, específicamente, “el formato más económico en la época: el mini DV” (Coiffier, 2002: 1). El director Víctor Arregui, quien afirma que en FDJ se jugó por una “estética documental” (Arregui, 2009: 5), reivindica la opción del video digital por dos motivos: su versatilidad (que les permitió “estar la mayoría del tiempo en movimiento, buscando ángulos –en medio de las manifestaciones por ejemplo-, cosa que con una cámara de 35 mm no puede lograrse”) y porque permite “cierta democracia a la hora de filmar, ya que contar las historias en 35 mm te saldría un platal” (Arregui, 2009: 2).

Otro factor digno de mención fue el corto tiempo de grabación de “Fuera de Juego”: apenas 17 días (Opción, 18 de noviembre de 2002), a los que habría que añadir un par de días más en que se grabaron las “imágenes documentales” de Juan y sus amigos en medio de las manifestaciones reales contra el gobierno de Gustavo Noboa en enero de 2001 (Muriel, 2009: 2). La brevedad del tiempo también se debió al hecho de que el director pudo ensayar por tres meses con los actores protagonistas, “naturales” en su mayoría (Opción, 18/11/02). Esto habría sido difícil –sino imposible- con actores profesionales. “Entonces lo interesante, que se ha hecho mucho en muchas películas y aparte de ser una alternativa financiera es una propuesta también de producción y narrativa incluso, es trabajar con actores naturales” (Muriel, 2009: 1).

Algo similar ocurrió con el uso de escenarios naturales: si por un lado hacían parte de la propuesta de lenguaje documental aplicado a la ficción de Víctor Arregui, por otro

eran importantes dentro de la estrategia de producir con pocos recursos. Sobre este aspecto el productor Muriel sostuvo que “habría sido mucho más difícil grabar la secuencia donde sale el banquero y la gente que está protestando en las afueras le tira cosas en un banco real. Eso se grabó en el Banco Popular, que por entonces ya estaba cerrado y tomado por la AGD²⁶. Gracias a eso fue posible hacerlo del modo más real [...]. Como no tienes presupuesto para hacer una escenografía o crear una locación, utilizas escenarios naturales [...]. Por el carácter que tenía esta película, fue muy factible grabar [en las calles] muchas cosas que en otras condiciones tendrías que producirlas” (Muriel, 2009: 5).

Si bien las peculiaridades del modo en que fue producido “Fuera de Juego” terminan por subvalorar los verdaderos costos de producción y, como dice Muriel, “hace que el cine ecuatoriano esté alejado de una verdadera industria”, son precisamente ellas las que permiten que una producción de estas características pueda realizarse, más aún en una coyuntura económica tan crítica como la de los inicios de los años 2000.

La forma en que fue producida “Fuera de Juego” trae a la memoria los planteamientos que en esta materia fueron lanzados 30 años atrás por el Nuevo Cine Latinoamericano y que podrían resumirse en la consigna de Joris Ivens: “[...] no transformar en excusa el no poseer elementos muy buenos. Se pueden hacer filmes de comunicación con vuestras masas usando medios mínimos” (Orell, 2006: 68). O en aquella otra visión de Julio García Espinosa de que la carencia material, lejos de ser un obstáculo, tendría que mirarse como un estímulo para la creatividad, tanto en la narrativa como en los recursos de producción.

2.3.1. Distribución y exhibición

Desde antes de su realización, los productores de “Fuera de Juego” pensaron la película para su distribución en el circuito comercial nacional y su participación en festivales internacionales. En este aspecto, “Fuera de Juego” toma una clara distancia con respecto a los postulados del NCL –que privilegiaba la realización de proyecciones independientes para públicos de sectores populares–, al tiempo que coincide con la visión de los “nuevos cines” producidos en la región de los años 90, que le apuestan a una recuperación en el circuito comercial que les permita seguir haciendo cine.

Durante la grabación de la película a mediados de 2001, Álvaro Muriel declaró para diario Hoy respecto del estreno: “Tenemos las mayores expectativas. Todos estamos convencidos que es una cinta que vale la pena, la enviaremos a festivales y esperamos los mejores resultados” (Hoy, junio de 2001).

²⁶ La Agencia de Garantía de Depósitos, que se creó a raíz de la quiebra de bancos en 1999.

Aunque la participación de “Fuera de Juego” en el Festival de San Sebastián, según Víctor Arregui, fue más el fruto de la casualidad que de una estrategia planificada (Arregui, 2009: 8), su triunfo en la categoría “cine en construcción” le armó “por sí solo” el plan de distribución en el circuito internacional de festivales a la película, “que yo calculo que debe haber pasado ya por unos 100 festivales” (Arregui, 2009: 8).

El logro en San Sebastián, publicitado en el país por Bochinche, la productora de la película (Muriel, 2009: 4), y del que la prensa local se hizo amplio eco, ayudó a abrir las puertas del circuito comercial ecuatoriano y “seguramente también redundó en el público” (Muriel, 2009: 4). En Ecuador, “Fuera de Juego” se proyectó en las tres grandes ciudades: Quito (6 semanas, 3 salas), Guayaquil (4 semanas, 1 sala) y Cuenca (2 semanas, 1 sala), de acuerdo con el productor (Muriel, 2009: 3). Al final, la película de Arregui pudo hacer 30 mil espectadores en estas tres ciudades²⁷, una cifra que, si bien no está mal para el promedio de las películas ecuatorianas, tampoco puede considerarse un “éxito de público”.

Para una comprensión integral de la suerte de “Fuera de Juego” en la taquilla nacional, es necesario mencionar dos hechos. El primero y más importante es que sus productores decidieron la fecha de su estreno, el 18 de octubre de 2002, por una consideración más política que comercial: que la película se viera antes de las elecciones presidenciales de ese año:

“El equipo decidió estrenar la película en Quito antes de la primera vuelta electoral, sin esperar a que fuese pasada del soporte digital al formato de 35 mm [el premio ganado en San Sebastián]. Quisimos que la gente mirara cómo estaba el Ecuador antes de ir a votar. Era nuestro compromiso: que se viese cómo estamos, qué habían hecho los políticos con este país, qué pasó con el cierre de los bancos... Sé que para la gente que vive la crisis es duro que vengan a recordárselo. Pero es necesario porque hay que sensibilizar a la sociedad, [...] porque la memoria política del país es muy débil.” (Víctor Arregui, *Expreso*, 23 de febrero de 2003).

El segundo hecho, relacionado con el anterior, es que para cuando se estrenó “Fuera de Juego” en formato digital, con excepción de dos salas en Quito, las salas de cine del país no contaban con proyectores digitales. Por este motivo, los productores de FDJ se vieron obligados a alquilar e instalar proyectores para que la película pudiera ser exhibida en otras ciudades²⁸ (Muriel, 2009: 4).

²⁷ Aunque la cifra sobre el número de espectadores varía en distintos medios, tomo este dato, sacado de la versión digital de Radio Praga Internacional (www.radio.cz), del 18 de enero de 2008, por hallarse lo suficientemente lejano de la fecha del estreno en Ecuador como para haber sumados todos los números de las distintas funciones dentro y fuera del circuito comercial.

²⁸ El estreno en Cuenca, previsto también para 2002 e incluso anunciado por la prensa local, fue suspendido a última hora por los dueños de la cadena Multicines, que prefirieron la taquilla segura de un “blockbuster” como *Titanic*. Sobre esta experiencia, el productor de FDJ comenta: “[En el circuito comercial] está el tema de con quién compites. Entonces estás en una desventaja gigante porque si no mantienes llenas las salas durante las dos primeras salas, te empiezan a cambiar de horarios: te ponen a las 4 de la tarde, a las 10 de la

Todas estas circunstancias, sumadas al hecho de que el proceso de “inflado” de la película a cine llevó más tiempo del previsto (Muriel, 2009: 4), hicieron que para cuando las copias en 35 mm estuvieron listas la “vida útil” de la película en el circuito comercial hubiera terminado, “y volver a hacer un relanzamiento de algo que ya se pasó es muy difícil” (Muriel, 2009: 5).

De todos modos, el equipo de “Fuera de Juego” llevó adelante un proceso de exhibición alternativa de la película en ciudades más pequeñas como Guaranda, Manta y Portoviejo. También se hicieron funciones especiales para barrios y para estudiantes de secundaria, pensando en que los adolescentes siempre fueron un público al que “Fuera de Juego” apuntó a llegar con más fuerza (Muriel, 2009: 3). En este aspecto, la película de Arregui volvió a coincidir con la visión del NCL, para el cual era el cine el que debía acercarse al pueblo más que a la inversa.

En los colegios, los productores de “Fuera de Juego” desarrollaron cine-foros masivos. Víctor Arregui recuerda estas proyecciones así: “En el Colegio Espejo hicimos una gran función, otra para el Einstein... Hubo otra para el María Angélica Hidrovo, en la que las alumnas llenaron todo el coliseo y les gustó mucho. Y luego, conversando con ellas, todas tenían a alguien afuera y todas querían irse, eran como 800 alumnas, y todas querían irse” (Arregui, 2009: 8).

noche y te van moviendo hasta que te sacan de la programación, porque la dinámica de las salas es muy fuerte: están recibiendo grandes éxitos de todas partes, es muy complicado competir allí...” (Muriel, 2009: 4).

Nombre de archivo: Capitulo_2_Tesis_G_Merino_UASB
Directorio: C:\Documents and Settings\Gerardo\Mis documentos\PUBLICACIONES
Plantilla: C:\Documents and Settings\Gerardo\Datos de programa\Microsoft\Plantillas\Normal.dotm
Título:
Asunto:
Autor: Gerardo Merino
Palabras clave:
Comentarios:
Fecha de creación: 17/05/2011 17:01:00
Cambio número: 1
Guardado el: 17/05/2011 17:17:00
Guardado por: Gerardo Merino
Tiempo de edición: 11 minutos
Impreso el: 17/05/2011 17:18:00
Última impresión completa
Número de páginas: 37
Número de palabras: 16.252 (aprox.)
Número de caracteres: 89.392 (aprox.)