

Resumen

Hacia la década de los 70', algunas películas de América Latina comienzan a hacerse eco de la tradición del cine de viajes que la cinematografía universal había concretado en géneros tan prolíficos como el *cine de aventuras*, el *western* y la *road movie*, eco latinoamericano que en las décadas siguientes se expande hasta formar un corpus de filmes, todos ellos narrando un viaje —de personajes solitarios, parejas, tríos, grupos o familias—: es el *cine de viajes latinoamericano*.

Esta *odisea latinoamericana* evidentemente tiene un correlato real. El viaje como traslado forzado o voluntario has sido y es parte constitutiva de la historiografía y la cultura de la región —desde la Conquista a las migraciones contemporáneas—. Somos un *continente en tránsito*. Las narrativas subcontinentales del más variado espectro han teorizado ampliamente sobre este *nomadismo*, y el cine no se ha quedado al margen.

Este trabajo, haciendo centro en la estructura del guión que cuenta una historia de viajes, analiza al personaje y su drama en íntima relación con el camino y toda la historia y geografía que lo constituyen como *lugar de paso*. Hay unos habitantes y unos paisajes que condicionan el drama y le aportan al personaje experiencias, aprendizajes y transformaciones. La cámara por su parte define con qué tipo de planos y movimientos va a captar ese drama que viaja. Treinta películas —de acuerdo a su importancia: unas son citadas de paso y otras son detalladamente analizadas— conforman esta *odisea cinematográfica*.

Palabras claves: cine de viaje, experiencia viajera, transformación, drama nómada, lugar.

INDICE

INTRODUCCIÓN. Tierra en tránsito	1
--	---

CAPÍTULO I

El viaje en la historia del pensamiento: el ser y el devenir

Ser-devenir y viaje-experiencia-cambio	8
Viaje y pensamiento contemporáneo: entre lo cerrado y lo abierto	10
El viaje interior o exterior: mismidad y otredad.....	12
El viaje y la experiencia transformadora	13
Narración y dramática de la errancia	14
Los géneros del viaje.....	17
Viaje y paisaje cinematográfico	22
Los trabajos del estilo.....	24
Narración de viajes como alegoría.....	25

CAPÍTULO II

El viajero solitario	27
El viajero y sus ayudantes	30
Solo ante el camino	31
Las sandalias del caminante	31

Los habitantes del camino	32
El viaje iniciático de <i>La montaña sagrada</i>	33
<i>Cabeza de Vaca</i> o el viaje revelatorio.....	37
<i>Bajo California</i> o el viaje expiatorio	42
El viaje sin aventura de <i>Los muertos</i>	45
Ellas viajan solas.....	48
Tres viajes minimalistas o <i>Historias mínimas</i>	51
La peregrinación e ídolos de barro: <i>El camino de San Diego</i>	5

CAPÍTULO III

Dos por el camino	57
Así huele el mundo lejos de las ciudades: <i>Caballos salvajes</i>	58
<i>Estación central de Brasil</i> : el retorno al hogar	60
<i>Diarios de motocicleta</i> : el héroe antes de aura	64
<i>Cine, aspirinas y buitres</i> o el regreso a la tierra madre	67

CAPÍTULO IV

Ellas viajan solas	70
<i>Viaje de bodas</i> : ¿luna de miel o luna de hiel?.....	72
<i>Fando y Lis</i> : Adán y Eva en busca del paraíso	73

CAPÍTULO V

Conclusiones	75
El cine de viaje en paralaje.....	75
La odisea latinoamericana.....	77
Un continente en tránsito.....	80
La vuelta al continente en treinta películas	81
 BIBLIOGRAFÍA	 84

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y ECONOMÍA

**Historias nómadas: los personajes viajeros del cine
latinoamericano contemporáneo**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN, ESPECIALIDAD
DE FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y
ECONOMÍA

ALUMNO: Galo Alfredo Torres

DIRECTORA: Dra. Catalina León Pesántez

Cuenca-Ecuador 2010

DEDICATORIA

*A los viajeros móviles e inmóviles que van
a mi lado:*

Vero, Ire, Eugenia y Francisco.

AGRADECIMIENTO

A Catalina León, por la complicidad en la lectura y escritura de este trabajo.

*TODAS LAS IDEAS Y OPINIONES
VERTIDAS EN LA PRESENTE TESIS SON
DE EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE
SU AUTOR.*

Viajero, ¿Quién eres?... ¿Qué has ido a buscar a lo profundo?

NIETZSCHE

Me gusta estar al lado del camino...

FITO

...a partir de entonces, no le quedaba otra salida a su vida que la de practicar tanto el arte de la soledad como el arte de caminar...

ENRIQUE VILA-MATAS

INTRODUCCIÓN

Tierra en tránsito

*...Supplizia, la inestable, la errante, la aventurera,
feliz de ver que alguien parte en busca de aventuras
que no estaban a su alcance...*

HÉCTOR BIANCIOTTI

Lo que hoy llamamos Latinoamérica es el fruto de un viaje. De allí que el viaje deba ser considerado como uno más de nuestros principios generadores y evolutivos. Una serie de traslados que siguieron al desplazamiento inaugural de la Conquista, han ido modelando nuestra historia. A partir de ese viaje fundacional, la movilidad humana como constante histórica de viajes desde y hacia Centro y Sudamérica habla de una *Tierra en tránsito*. Sea la aventura de Colón y su lamentable tropa, o las migraciones contemporáneas emprendidas al impulso de la más heterogénea motivación, dichos fenómenos geoculturales e historiográficos señalan al viaje, al cambio geográfico, al abandono del lugar de origen y la búsqueda de nuevos asentamientos, como puntales de nuestra

historia y de nuestro imaginario. En la raíz del mestizaje, entre otros fermentos, está el viaje de los españoles, de los negros hacia el Caribe y el Brasil, de los italianos y centroeuropeos al Cono Sur. Y nuestra realidad contemporánea no ha hecho sino continuar, y aun profundizar, las causas y efectos de ese principio modelador.

En el imaginario latinoamericano, en ese grupo de relatos y representaciones, el viaje asoma como tema argumental ineludible, ya sea que *pongan en intriga* desplazamientos fuera del continente, o, entre nuestros países, en el interior de las fronteras nacionales y sus ciudades. El o los personajes viajeros ocupan un lugar nada desdeñable en la literatura, ya sea historiográfica o narrativa de ficción. No menos prolíficas han sido las incursiones en asuntos viajeros del ensayo y el pensamiento latinoamericano; filósofos, historiadores, ensayistas, narradores y poetas han hecho de la movilidad humana la sustancia de su prosa reflexiva. Así, en el ensayo literario con temática viajera de Gabriela Mistral, Octavio Paz o Álvaro Mutis, en la narrativa de Alejo Carpentier, Vargas Llosa o Severo Sarduy, e incluso en los ámbitos de la escritura académica, el viaje, sus dramas y

personajes, son prodigiosos¹. Pero esas reflexiones vienen de una experiencia vital marcada por el viaje. La lista de viajeros latinoamericanos ilustres incluye a los anteriores, pero ella va desde Bolívar y Simón Rodríguez hasta los intelectuales que fuera o dentro del Cuerpo Consular, especialmente en el siglo XX, hicieron del viaje parte esencial de su vida y obra. A los nombres de Darío, Neruda y Paz, habría que juntar la aventura extranjera de Vallejo y Cortázar, todos ellos *hombres planetarios*, según la fórmula del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade.

Esa dilatada tradición del viaje y su escritura tiene su correlato en la cinematografía, que también ha acusado recibo de la errancia como situación dramática acogida por la imagen, sobre todo en las cuatro últimas décadas. En su texto clave sobre el cine subcontinental de los noventa titulado *El nuevo cine latinoamericano*, el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli afirma que si “alguna vez Colón llegó, por error, a estas playas, ahora eran los latinoamericanos quienes realizaban el viaje iniciático, de descubrimiento y (relativa, mínima) conquista” (2001: 31). Pero el hecho viajero, bien visto, tiene antecedentes historiográficos también en forma de dos desembarcos: Eisenstein llega en

¹ La tradición de la literatura de viajes latinoamericana, no obstante su generosa oferta, que se remonta incluso a la *Crónicas* —como *Naufragios* (1534), de Alvar Núñez Cabeza de Vaca— no ha constituido un género, como sí lo ha hecho la escritura de viajes anglosajona, especializada en el *travel writing*.

1930, y Buñuel lo hace en 1946; y los dos fueron incansables viajeros. Cavalcanti, Peixoto, Ruiz y Jodorowsky encarnan al cineasta latinoamericano que viaja y se vuelve universal. Más cerca, en la producción del cine narrativo de las dos últimas décadas, ya sea del Realismo Sucio de los 90, del Novísimo Cine de entresiglos, del cine más comercial y popular o de cine de “calidad”, se pueden recortar, con más o menos pureza de rasgos, aquellas películas cuyas historias y personajes se caracterizan por su vocación móvil o paseante en espacios geográficos amplios o reducidos. Son filmes que para narrar los desplazamientos de sus personajes estructuran sus guiones en forma de *odiseas* al aire libre. Pero estos filmes a cielo abierto heredan aquella forma argumental iniciada en la vieja epopeya griega y sus evoluciones a lo largo de la narrativa occidental, que adopta al cine y alcanza su máxima codificación en los géneros de aventuras y el *road movie* o cine de carretera, tipo genérico este último tan abundante del setenta hollywoodense (Altman, 2000: 41).

Junto a un grupo de filmes, cuyos guiones dan cuenta de lo cerrado o lo circular de sus argumentos, como los casos paradigmáticos de *El ángel exterminador* (1962), de Buñuel, *El castillo de la pureza* (1973), de Arturo Ripstein, o más actualmente *En la cama* (2007), del chileno Matías

Bize, nuestra cantera cinematográfica exhibe una respetable cantidad de películas de viaje, de errancias y nomadismo con sus respectivos Ulises y Jasones, involucrados en particulares conflictos y lanzados a la búsqueda de los más variopintos objetos de deseo, e interactuando con el paisaje y el microcosmos del camino, tales como *Paraíso Travel* (2008), del colombiano Simón Brand, *Turistas* (2009) de la chilena Alicia Scherson, o *Sin nombre* (2009) del mexicano Cary Fukunagua, para nombrar a las más recientes. Esos filmes configuran un conjunto de dramas odiseicos que pueblan la pantalla latinoamericana actual, pero que, sin salirse del argumento viajero, muestran matices diferenciales en lo tocante a la estructura, los móviles de acción y objetos de búsqueda. Pero las diferencias más profundas son las que mantienen con aquel cine latinoamericano anterior a los ochentas y noventas, que a pesar de presentar personajes errantes, cuyos dramas ocurren al “aire libre”, su cantidad es modesta, y cuando aparecen están jalonados por preocupaciones muy particulares. Así, *Nazarín* (1958), de Buñuel; *Martín Fierro*, de Leopoldo Torre Nilsson; *Juan Moreira* (1972), de Leonardo Favio; *Antonio das Mortes* (1968), de Glauber Rocha; *Fando y Lis* (1968) o *El topo* (1970) de Alejandro Jodorowski, representantes de la

modernidad militante o esteticista, son relevados, según la tesis de Jorge Ruffinelli, por un cambio de sensibilidad, por un nuevo espíritu del tiempo, según el cual para los nuevos cineastas ya no hay verdades absolutas ni respuestas totalizadoras, y para quienes las “respuestas tomaron forma de preguntas, las preguntas de imágenes, las imágenes de diversos *viajes* de descubrimiento” (2001:31).

La narración de viajes se la entiende entonces como la focalización de un personaje que es llevado de un lugar a otro, o como aquellos desplazamientos que tienen una duración, que ocurren en un espacio y tienen un sentido. Estos relatos son el correlato cinematográfico de los abundantes *nomadismos* individuales o tribales contemporáneos que han recibido particular atención por parte del pensamiento y la literatura a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Películas como *Familia rodante* (Argentina, 2004); *María llena eres de gracia* (Colombia, 2004), o *Qué tan lejos* (Ecuador, 2006), entre muchas otras, son claros ejemplos de un nomadismo visual en cuyas imágenes siempre se cumple un destino o se consume un contenido espiritual como resultado de una errancia.

Es claro que en el origen de estas narrativas de viajes, sea *Historias mínimas* o *Y tu mamá también*, está la

realidad que las condiciona, ya sea como referente icónico o como contexto histórico. Estas representaciones obedecen a determinadas circunstancias del medio socio-económico e histórico-cultural que presionan sobre sus contenidos y su forma. Blumenberg decía que el “mundo sólo es captable *metafóricamente*, proyectando cada uno *su* propio mundo sobre el mundo...” (2000:186); esto es, que, en una representación convivirían al menos tres componentes: las huellas de la realidad, el yo realizador y la representación misma. En términos audiovisuales diríamos que en un filme coexisten un componente histórico-socio-cultural, uno psicológico y uno fílmico. Y es la noción de *alegoría*, entendida como imagen que narra un mundo que remite al mundo, la que permite restaurar y pensar la huella que lo histórico deja en la imagen audiovisual, pero no como analogía o copia exacta, sino como remisión impura, como vinculación desviada y problemática pero posible. Hay que advertir y evitar que “las películas sean convocadas como documentos o alegorías que se atraviesan rápidamente para llegar al estado de las sociedades” (Aguilar, 2006:8-9), o no hay que leer la realidad en las películas, sino la realidad y la verdad de lo fílmico en problemática relación con el mundo del que alegoriza ciertas situaciones; o, como lo explica Lezama,

que se refería al contexto histórico como “entidades naturales” que por medio de la “imago” —la representación por medios audiovisuales en nuestro caso— construida por un “sujeto metafórico” —el realizador— alcanza el estatus de “entidad cultural imaginaria”, capaz de ofrecer efectivamente un “sentido” de la realidad —o causalidad histórica—, pero sobre todo una visión histórica propia de la ficción formada por verdades imaginarias (1993:7-14).

Las grandes migraciones pasadas —española, negra e italiana, básicamente— y contemporáneas hacia y desde estas tierras, los desplazamientos de individuos y de grupos humanos *dentro* de los países y *entre* naciones sudamericanas, sus causas y consecuencias, hacen del viaje y los viajeros una fuente rica en posibilidades de dramatización fílmica. La flexibilización de fronteras a la que asistimos, como resultado de la globalización y la activa movilidad humana, tiene derivaciones culturales. Esos traslados propician intercambios y transformaciones en la cartografía simbólica mundial y en los imaginarios locales, irradiando así nuevos matices a los contenidos de la historia contemporánea, que rebotan en la representación audiovisual y la construcción de las alegorías del viaje. Latinoamérica es un contexto marcado por la realidad del nomadismo y unas narrativas que lo

ficcionalizan en “las *películas del camino*, las historias de personajes que salen a buscar. O a huir.” (Ruffinelli, 2001:31). Maffesoli habla de un “nomadismo constructor”, y asevera que la “vida errante” es una constante antropológica y a la vez uno de los polos esenciales de toda estructura social (2004:29), que necesariamente se filtra en las narrativas, ya sea como dramas privados o públicos.

Esta investigación, que toma como base el examen de varias películas de viaje del cine latinoamericano de las cuatro últimas décadas, se inscribe en la tradición que durante todo el siglo XX animó a poetas y narradores a convertirse, como dice José Balza, en “acuciosos ensayistas”, y por tanto en pensadores² y filósofos. Sobre el principio de recurrir a varios campos teóricos como fuentes de argumentación —sean de la ficción literaria, el ensayo literario, el pensamiento, la crítica y teoría cinematográficas—, proponemos instrumentar dichos aportes para armar una teoría del viaje que sea capaz de echar luces sobre esta parcela concreta de nuestro cine de ficción contemporáneo, parcela en la que la flexibilización de la norma genérica y la hibridación, como veremos, son

² Citado por Corral (2006:162). En el mismo párrafo, Corral, comentando el libro *Espejo espeso* de José Balza, concluye que este último, al discutir el tema del ensayo, muestra “con creces cómo la Literatura de América Latina equivale a su filosofía”.

la regla, exigiendo por ello una movilidad teórica para abarcarlos. La teoría será un cajón de sastre, que brindará herramientas para mirar un objeto dentro del horizonte de lo que Octavio Paz postulaba como ensayo: la aspiración, por medio de la escritura, de contestar una —o varias— preguntas desde una posición personal, en la que cuenta sobre todo la aventura intelectual (Paz, 1995:42); o, como lo concibe Argullol, sobre la idea de que aquello que más nos aproxima a la experiencia del conocimiento es la *tentativa*, por lo que el ensayo “sería el ámbito literario que profundizaría más en la relación entre el hombre y el conocimiento porque nos introduce en la tentativa y en el experimento” (2000:21-22).

Para responder a las preguntas sobre este cine de viajes, se han establecido parámetros de selección y agrupamientos: una película de viaje se define por uno personajes lanzados a un desplazamiento que les traerá aparejada una experiencia metafísica, por la no vuelta al mismo lugar, por la exterioridad de la puesta en escena o supremacía del “aire libre” documental; por la presencia determinante del paisaje y el camino, por el intercambio dramático con los espacios y la gente de los lugares de paso, así como de un medio de transporte —entre los que se incluye la caminata—. Con afán meramente distributivo

y no clasificatorio, se las ha agrupado en apartados y capítulos de acuerdo al número de personajes viajeros, y esto debido a que la estructura argumental y dramática, la puesta en escena y producción al aire libre, acarrea varios imperativos dramáticos, estéticos y presupuestarios, y, obviamente, éstos aumentan de acuerdo a la relación del héroe o héroes principales con sus ayudantes-acompañantes de ruta. De cada película de viajes se hará un análisis argumental y temático en torno al principio de repetición-variación de la trama acumulativa simple u odiseica, plantilla que la narratología ha establecido como canónica para los guiones del héroe viajero. No se descuidará la lectura de los vínculos alegóricos de esos textos con su contexto.

Hay entonces una orientación textual y descriptivo-compositiva que se complementa con apuntes interpretativos, así como de enlaces con el contexto real. Esta amplitud reflexiva es una apuesta por evitar lo que Susan Sontag llamaba el “desprecio evidente por las apariencias”, o, en palabras de Auerbach, que el acontecimiento sensorial concreto de la obra —del filme— palidezca ante los decoros del significado figurativo: cada película será vista desde la articulación entre descripción y explicación, tanto de lo que pasa en la historia-contenido,

como en el relato-forma; lo cual significa acercarse a la “poética histórica”, método propuesto por David Bordwell, dado el despliegue tanto en el ámbito de las circunstancias de producción del filme, de la composición narrativa y el funcionamiento estilístico, así como en el de la interpretación (1995:293-295); interpretación multidisciplinaria que incluye categorías estético-filosóficas —Aristóteles y Hegel para el tema de la narrativa estructural del viaje— literarias, mítico-religiosas, etc.

CAPÍTULO I

El viaje en la historia del pensamiento: el ser y el devenir

*Un hombre marchó, dejó la casa,
dejó la ciudad...*

MARI TRINI

El viaje, el desplazamiento físico entre coordenadas espaciales, que tiene una duración y un sentido, es tan viejo como la humanidad, o es quizá anterior. Basta remitirnos a las migraciones y tránsitos de las diferentes especies del reino animal para asumir el desplazamiento como el trasunto arquetípico del *homo viator*. Los testimonios escritos de ese impulso errante se remontan al relato bíblico de la expulsión de Caín —la supuesta narración más antigua de un personaje que abandona su morada pero que no muestra sus aventuras en ruta— y los relatos sobre los patriarcas viajeros Abraham y Moisés. Vienen luego las narraciones míticas de los héroes de la

epopeya y la tragedia griega como Jasón o Ulises, hasta llegar a las narraciones historiográficas de los viajes de exploración y conquista de Marco Polo, Magallanes o Cortez, a los que habría que sumar la literatura que ha ficcionalizado la movilidad de comerciantes, caminantes y feriantes, de buhoneros, predicadores y piratas de todo corte y tamaño de los siglos XVI al XIX, todos ellos alimentando la metáfora de la pulsión errante o la alegoría de la vida viajera de aquellos hombres y mujeres que han hecho y hacen del devenir la esencia de su ser.

En la historia del pensamiento occidental la tradición estableció la dicotomía ser y devenir para discutir la oposición estatismo-dinamismo, concibiendo el devenir como el ser haciéndose. Los filósofos jónicos establecieron que el principio de las cosas era una entidad que subyacía a todo cambio, y que a la vez explicaba lo múltiple. Heráclito (544 a. J. C.) haría justamente del devenir o del “todo fluye” ese principio de la realidad. Empédocles y Anaxágoras asumieron el devenir en sentido cualitativo, como cambio de cualidades; mientras que Demócrito optó por la explicación cuantitativa o desplazamiento de átomos en sí mismos invariables sobre una extensión indeterminada. En Platón asoman los conceptos de *dynamis* o movimiento como una de las actividades

esenciales del ser, y el devenir en tanto movimiento o *kinesis* propiamente dicho, dentro del que distingue la “alteración” y la “traslación”.

En Aristóteles, la explicación del devenir está condicionada por su definición de movimiento, en tanto actualización de una potencia o paso de lo posible a lo actual. El filósofo distingue seis clases de devenir, de los cuales interesa el de “alteración” el de “traslación” o desplazamiento asumido como “cambio de lugar”, porque precisamente estas nociones y la línea de pensamiento que funda, con previsibles variaciones, llega hasta la contemporaneidad para ser acogida por varias corrientes de pensamiento y representación, entre ellas el cine latinoamericano de viajes. Así, el concepto de *devenir* asoma en los siglos XIX y XX teñido por la misma vieja proposición de que el ser se halla siempre en perpetuo devenir.

La continuación y propagación contemporánea del devenir y sus derivaciones hacia el *viaje* como tema narrativo asoman en diversas expresiones tales como la “sed de infinito” de Durkheim, la “nomadología” de Gilles Deleuze, “la aventura” de Rafael Argullol, la “pulsión migrante” o el “deseo de evasión” de Maffesoli, el fundamental *without stopping* de Bows, y, más cerca, en

nuestro continente, en *el andar engolosina*, de Leonardo Favio, o el “nomadismo” o *estar fuera de lugar* del uruguayo Jorge Ruffinelli, hasta llegar a la nihilista formulación de la poética cinematográfica de Raúl Ruiz: “los viajeros no ignoran que en el itinerario de todo viaje hay que contar con esos senderos que no conducen a ninguna parte” (2000:15).

Ser-devenir y viaje-experiencia-cambio

El viaje —*nostos*— como experiencia vital y su representación narrativa conectan filosóficamente con las nociones de ser y devenir. Se debe y participa de ellas. Si un personaje de una narración de viajes es lanzado a la movilidad significa que su ser está en proceso de devenir, de “llegar a ser”, de hacerse o construirse. Aristóteles (*Phys*, III, 201 a 5-7) continúa la noción de devenir como movimiento o *kinesis*, en las dos vertientes señaladas: *alloiosis*, como alteración o movimiento cualitativo de cambio; y traslado, *pora* como proceso cuantitativo de movimiento. En esto coincide con Platón en *Theait.*, 181 D y *Parm.* 138 B y siguientes. Esta distinción del devenir, como “cambio” cualitativo y como “movimiento” cuantitativo, han pasado a la teoría del viaje como traslado físico y

transformación —interna y externa— del sujeto viajero. Estas nociones del devenir se han completado con la categoría de *experiencia*, pero en el terreno de “la experiencia de la vida”, desde donde es posible mirar al sujeto del viaje involucrado en unas experiencias que se despliegan en los terrenos morales, metafísicos, estéticos y religiosos —como veremos en los casos del viaje expiatorio, salvífico, renunciatorio o de formación—.

El personaje o los personajes viajeros son esa “concreta identidad” de que habla Spranger en “confrontación con el material de la vida”, confrontación de la que resulta no solo un aprendizaje sino una “conjunción” entre el yo y el mundo(1949, 23-33). Para Julián Marías “la experiencia de la vida es un saber superior, que puede ponerse al lado de los más altos y radicales” (1960:10). Llevado al plano del viaje, las tesis de Spranger y Marías significa que un traslado es un acto de conocimiento fruto del intercambio con la realidad. A estas alturas, y consecuencia de lo planteado hasta aquí, podemos ya arriesgar una primera definición del viaje como una *experiencia física traslaticia* que conlleva un *aprendizaje* por vía del intercambio con el mundo. A lo largo de este trabajo vamos a ir matizando esta definición con la suma de algunos elementos más que básicamente van a enriquecer

esta proposición base, sobre todo cuando la llevemos al territorio de la narración fílmica y el contexto local o regional en que ocurren las experiencias viajeras narradas con imágenes. Desde los términos mayores ser y devenir descenderemos al viaje, al cine de viajes, a la *road movie*, a las películas de viaje de América Latina, que son nuestro objeto de estudio. Justamente por eso será necesario ir sumando otras categorías como *puesta-en-camino*, alegoría, guión, género, etc., que en conjunto conformarán una mirada multiperspectiva sobre el cine de viajes de la región. Pero por sobre todo destacaremos que el personaje viajero inicia su traslado motivadamente, siempre hay una causa inicial y/o una final para su pulsión errante.

Ya el propio Marías dice la experiencia de la vida no es asunto de explicación sino de *narración*. Y es Aristóteles, en su *Poética* donde, ya en la arena narrativa, habla también de cambio necesario y consecuente dentro de toda composición dramática. De hecho este cambio o *metabole*, de la dicha al infortunio o viceversa, es central en la tragedia. Toda la narrativa occidental ha evolucionado sobre este elemento de cambio de situación dramática y consecuentemente del personaje. Así, sean tramas simples o complejas, ilíadas u odiseas, en ellas siempre un cambio se opera. Es lo que hoy se conoce como ley de

transformación. Un personaje nunca abandona la escena en las mismas condiciones de su entrada. Un personaje sometido a las condiciones del viaje va a sufrir necesariamente transformaciones porque un viaje es un experiencia física traslaticia que conlleva cambios fruto del aprendizaje que deriva del intercambio con el nuevo mundo que enfrenta el viajero. La noción más actual y más extensamente usada para referirse a la transformación por aprendizaje es *bildungsroman*, y que la usaremos como *formación*, tal como la emplearon Goethe y Hermann Hesse.

Viaje y pensamiento contemporáneo: entre lo cerrado y lo abierto

...and the world all before him.

MILTON

El español Rafael Argullol sostiene que, al “igual que el horror al vacío, también el horror a la quietud caracteriza nuestra tradición occidental”, y completa: “Parece que este terror a la quietud ya se encuentra presente en la Antigüedad, pero es en la época moderna donde el culto por el movimiento se ha visto acentuado y donde se da de manera más extensa” (2000:94). De allí que el

pensamiento crítico actual, como dice Chambers, llamativamente opta por las metáforas del movimiento, la migración y los viajes, y se llega incluso a otorgar otro sentido a lo que se entiende por “morada” o el estar en el mundo: “morada como hábitat móvil, como una forma de vivir el tiempo y el espacio no como si fueran estructuras fijas y cerradas, sino como fuentes que incitan a una apertura crítica [...] cuestionadora de [...] nuestro sentido de la identidad, del lugar y de la pertenencia” (1994:18).

La teoría del viaje (*nostos*) se enraíza, como hemos visto, en la antigua dicotomía ser-devenir que se bifurca en las dos rutas de reflexión inauguradas por Parménides —la quietud— y Heráclito —todo fluye—. A partir de la raíz heraclitiana, continuadas por Platón y Aristóteles, se siguen las nociones de movimiento-cambio, del *viaje* como una de sus concreciones empíricas y la narración de viajes como su metáfora o alegoría. Pero la experiencia de traslado y sus consecutivas lecciones implican aparte de sujetos protagonistas un espacio y unas duraciones. Así, el movimiento-cambio del devenir no puede ser visto al margen del espacio en que ocurre, puesto que todo traslado demanda una locación, un *medio*, un escenario geográfico, paisaje o arquitectura, en el que el desplazamiento se cumple como partida, curso y llegada.

Ese Englobante o Ambiente, como prefiere Deleuze, tiene una extensión: la habitación, la casa y el vecindario; un país; la planicie y un continente—; y considera esencial, para el caso del *western* por ejemplo, la interacción entre espacio cerrado y abierto (1994:2009), que remiten a la antigua oposición *polis-cosmos*.

Deleuze y Guattari, en el marco de la epistemología, distinguen dos modelos científicos: *compars* y *dispars*, el de la ciencia real autorizada y el de la ciencia nómada, caracterizadas por la búsqueda, de “leyes constantes” la primera, y de la “variación constante”, la segunda. Al aplicar esta dicotomía a la historia de la sociedad humana, los autores asumen que ésta es resultado y a la vez propicia el modelo logocéntrico, contra el cual, a lo largo de la historia, habría levantado oposición el modelo nomádico. Los autores añaden las categorías de *espacio estriado* y *espacio liso*, dos *espacialidades* que, referidas al contexto geográfico-antropológico, designan al espacio estriado de la *polis* como propicio para el sedentario, y al espacio liso del *nomos* o espacio difuso que rodea a la ciudad —sea desierto, estepa o mar— como ámbito del nómada (1997: 359-384). Otra perspectiva, pero más de carácter histórico-cultural, la plantea Maffesoli, para quien la modernidad y todos los fantasmas del Siglo de las Luces remitían al

“encierro” del todo debe saberse, esclarecerse y controlarse, al encierro de la normalización y la doma, lo compacto y lo perfecto; muy al contrario, la contemporaneidad o la posmodernidad, nos remitiría al claroscuro y la “circulación”, al viaje y el vagabundeo que hoy en día regresan, como una marca del espíritu de nuestro tiempo, con fuerza inusitada y hasta desordenada, “adquiriendo incluso la forma de torbellino” (2004:26).

Por supuesto que las causas profundas de tales movilizaciones en la actualidad son de matiz muy diverso, y van desde las migraciones forzadas por resortes socio-políticos o económicos hasta por las búsquedas o fugas espirituales privadas, hasta llegar al puro placer y la diversión turística. Así, Paul Fuseell, en *Abroad. British Literary Traveling between the Wars* (1980), propone una tipología del viaje a partir de la evolución histórica de sus causas. Diacrónicamente señala la evolución desde una primera época del viaje como exploración y explotación, que da paso a una segunda época, la del viaje auténtico concebido como *experiencia vital y transformadora*; y, por último, la época actual, del viaje como turismo. A esta visión diacrónica, el historiador chileno Joaquín Fernandois le da un giro sincrónico, y mira más bien esos tres

momentos del viaje como tres “actitudes simultáneas” o “como fases de un ciclo siempre repetido” (2000).

El viaje interior o exterior: mismidad y otredad

Por supuesto no hemos olvidado la ya tópica y abarcadora idea de que la existencia humana misma es un *gran viaje*, con todas las aventuras y desventuras que el periplo de una frágil nave por mares turbulentos entraña, según la metáfora épica de Hiparco, el hedonista discípulo de Demócrito (470-340, a. C.). De la existencia como viaje propuesto por la filosofía deducimos el viaje empírico embebido de esa dimensión trascendental. Así, en los desplazamientos de la *road movie* norteamericana, el argentino Eduardo Russo detecta “implicaciones metafísicas” inherentes a un “viaje filosófico” (1998:206), aunque a veces los viajes que narra dicho género no tengan, como dice Ruffinelli, “otro propósito que el viaje mismo” (2001:31). No menos importantes son las concepciones que asimilan el conocimiento como una experiencia viajera. Lo anterior puede ser resumido en dos grandes paradigmas del viaje: el móvil y el inmóvil; que, como se ve, se implican e interactúan. Para Rafael Argullol, quien clasifica y clarifica esos dos modelos, tanto “la épica,

que nos introduce al modelo del viaje en movimiento, como la tragedia, que nos lleva al modelo del viaje inmóvil” (2000: 95), son parte de una experiencia global en la que participan tanto la dimensión física de *movilidad* como la espiritual del *conocimiento* —según Noël Burch, el espectador de cine participa también de esta particular forma de “viaje inmóvil”—. En resumen, el viaje como desplazamiento físico externo implica una experiencia espiritual interna.

Todo viaje es un viaje doble, horizontal y vertical. Un viaje es una errancia física que necesariamente depara una indagación sobre nosotros mismos, aunque, en la línea del matiz trágico, dicha indagación puede provocar “viajes al interior [que] no suelen ser felices” (Balló-Pérez, 1998:249). Pero la salida y abandono de la morada significa por añadidura enfrentar situaciones en las que necesariamente está *el otro*, hombre y mundo. De tal forma que si el viaje es una experiencia física, sensorial y espiritual que realizamos por el mundo para encontrarnos a nosotros mismos, y en la que el camino y el paisaje actúan como espejos, dicha experiencia forzosamente involucra a otros. Otredad y mismidad complementarias, que cierran su círculo tras la experiencia vital del viaje a la raíz, al origen desconocido —individual o colectivo—, de la búsqueda de

identidad —íntima o política—, del reencuentro con la matriz histórico cultural de personajes como el escéptico músico de *Los pasos perdidos* carpenteriano, algo alcohólico y sin fe en el sublime moderno, que emprende viaje hacia la selva en búsqueda de otredades y modos de vivir que el hombre contemporáneo ha perdido. *El viaje*, de Solanas y *Diarios de Motocicleta*, De Salles, van en esa línea formativo-revelatoria.

El viaje y la experiencia transformadora

Todo viaje móvil implica un viaje inmóvil; todo traslado es una experiencia de conocimiento de sí mismo y del mundo; en toda errancia hay un *cambio por traslado*, como dice Carpentier en *Los pasos perdidos*. Plantear así la noción de “experiencia” tiene solo parcialmente que ver con los enfoques filosóficos de la teoría general del conocimiento, que, dicho *grosso modo*, la define como la confirmación empírica de datos sobre el mundo exterior. Para la teoría del viaje cinematográfico y la vivencia traslaticia de sus personajes, interesa la perspectiva filosófica que postula *la experiencia* como una acción vital o un acontecimiento que vive un sujeto del que se sigue un aprendizaje y una, transformación. Dewey, en su *La experiencia y la naturaleza* (1948), matizaba esta noción de

experiencia al predicarla como la interacción de los individuos con su entorno físico y social, procesos que a su vez propiciaban un sistema objetivo de acciones y sufrimientos humanos, de reacciones y cambios. Así, el viajero, en su desplazamiento, particulariza y define un tipo especial de experiencia, fruto de la interacción con otros medios diferentes al de su morada.

Quizá la concepción más sugestiva y abarcadora, y ya en la contemporaneidad, la describe Martin Jay en su ensayo *La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva*. A partir de las variantes etimológicas alemanas de *Erfahrung* y *Erlebnis*, correspondientes ambas al concepto de “experiencia vital”, anota las siguientes connotaciones: la *experiencia* puede “implicar conocimiento empírico y experimentación; puede sugerir lo que nos sucede cuando somos pasivos y cuando estamos abiertos a nuevos estímulos... también puede connotar un viaje, a veces una travesía peligrosa y difícil, con obstáculos y riesgos, que acaso lleve a un resultado al final del día; al mismo tiempo puede connotar una interrupción dramática en el curso normal de nuestras vidas...” (2001: 11). El chileno Joaquín Fermendois identifica la experiencia del viaje con la educación o la *formación*, puesto que durante el traslado “el tiempo transcurrido no se refiere a un tiempo puramente

mecánico, sino a una transformación íntima que viene a ser una reedición de la ‘Bildungsroman’ en la persona, cualquiera sea su edad” (2000:351). Estas ideas del viaje como experiencia formativa y transformadora coinciden con lo decía Octavio Paz al comentar su viaje a la India: “Ha sido una educación sentimental, artística y espiritual” (1995:30); y también, felizmente, con la norma compositiva del guión clásico, que postula la necesidad de que un personaje, una vez superados su conflicto y obstáculo, necesariamente cambia: dicho en términos aristotélicos, de la felicidad a la infelicidad o viceversa.

Narración y dramática de la errancia

El principio tema-repetición-variaciones ha operado históricamente en la evolución de la composición narrativa. A este mecanismo, que también opera, como veremos, la dinámica de los géneros, se lo entiende como la “edificación de un sistema regulador entre repetición y diferencia” (Balló-Pérez, 2005:10), y es el que también explica las variaciones en la normativa de la composición dramática a lo largo de la historia de la narrativa. Se trata del juego creativo de aproximación-distanciamiento con respecto a una estructura matriz, la misma que para la

narración de viajes viene de muy atrás. En las culturas orales primarias y carentes de escritura, todo relato funcionaba en base a una estructura condicionada por la naturaleza *errante* y aventurera de un protagonista en movimiento, cuyos lances solo podían ser *tramados* en forma acumulativa y serial; pero, además, por ejemplo en la llamada epopeya oral, dicha linealidad anecdótica estaba condicionada por la naturaleza *verbal* de lo contado, la cual a su vez dependía de la *memoria* del contador, quien no se complicaba enredando excesivamente las acciones o intrigando con demasiado artificio, sino simplemente haciendo suceder acción tras acción (Ong, 2001:127-145). Este era el esquema de aquellas narraciones orales, naturales y desorganizadas, carentes de un código narrativo.

Al pasar a la escritura, la narración se organiza, va sumando reglas y complejizando un código —de hecho, la historia de la narrativa no es más que la historia de la sofisticación creativa de dicho código—. Así, Aristóteles, en su *Poética*, ya distinguía entre narración simple y narración compleja, heredera de la epopeya oral simple, la primera, y relacionada con el drama teatral complejo la segunda. La trama simple se caracterizaba por la relación causal laxa, o una intriga “casual” entre acciones dramáticas serialmente

acumuladas. Para Aristóteles, este modelo era imperfecto, y por ello otorgó más importancia a la trama compleja que contenía una historia contada como un sistema solidario de peripecias, anagnórisis y lances patéticos, imbricada por una fuerte causalidad, y desarrollada en una exposición, nudo y desenlace. Al contrario, el poeta épico sabía “que la estructura episódica era la única manera, y la manera del todo natural, de imaginarse y manejar una narración larga” (Ong: 2001:141) como es la de un viaje. Por lo tanto, la disposición acumulativa de acciones organizadas a la manera de la antigua trama episódica oral es una pseudotrama, pues carece de las complejidades de la narración lineal climática del drama teatral y sus códigos de enredo que serán capitales para el guión clásico —a la norteamericana—.

Hegel, a principios del siglo XIX, en su *Estética*, perfila el *carácter*, el personaje como centro de la representación dramática. Leyendo la literatura griega, Hegel descarta la determinación de dioses y fuerzas universales, y hace del individuo el protagonista de la acción. Aunque reconoce la dificultad de explicar si los dioses eran fuerzas exteriores o inmanentes al hombre, plantea que la tarea del artista griego fue meditar esa diferencia y unirlos en un vínculo sutil: en el alma humana se agitan y actúan los dioses.

Fueron Shakespeare y Goethe, según Hegel, quienes transformaron, humanizándolo, el sistema de los dioses, incluido el determinismo divino del cristianismo. Nace así el héroe como conjunto completo de propiedades y rasgos de carácter. Si la *acción*, decía Hegel, es un concentrado de fuerzas sustanciales universales, éstas demandan, para su cumplimiento, la *individualidad* humana. Esas fuerzas universales que viven en su pecho y mueven el ánimo humano son las *pasiones*, las potencias del alma. De esa totalidad del alma humana como *carácter*, la representación dramática recorta una *individualidad* acorde a la acción y sus conflictos para obtener una *figura* —el personaje— que actuará en el *reducido* dominio de los momentos *sustanciales* de la voluntad (1983: 195-210). El héroe viajero actúa así voluntariamente pero al hilo de determinantes: su viaje es motivado. El concepto de viaje que estamos manejando se debería ampliar así: es un experiencia física traslaticia y motivada que conlleva cambios fruto del aprendizaje que deriva del intercambio con el nuevo mundo que enfrenta el viajero.

¿Cómo comienza una historia? En la tradición narrativa se hablaba de un “malentendido permanente” según Barthes, o de la interpretación errada de un mensaje; por ello Carrière se refiere a los personajes de

ficción como “intérpretes”: “la realidad les dirige signos [...] a partir de lo cual la transforman con sus propias manos en destino y el azar en providencia” (2004: 123). En el terreno del guión cinematográfico, Carrière y Bonitzer hablan de un pérdida o incidente desencadenante entendido como la *Aparición*, como el *Suceso* o la ruptura espacio-temporal por la que el personaje es lanzado a esa zona oscura en la que todo le puede ocurrir: el evento desencadenante es “la fisura en el mundo tranquilo, que arrastra al personaje hacia la historia” (2004:125), y configura el conflicto, elemento clave de la teoría del “conflicto central” canónica, y que el brasileño Doc Comparato la resume en tres grupos: hombre *versus* hombre, hombre *versus* fuerza de la naturaleza y hombre *versus* sí mismo (1999:97). La idea compositiva es que un *mensaje* o *aparición* que irrumpe en el mundo del personaje y lo lanza a la acción.

El Gran Suceso inicial, el evento desencadenante, produce el primer cambio y es el motor que impulsa las acciones. El guión de viajes exige, demanda entonces que el personaje entre en acción motivado por causas, internas o externas, que lo ponen en acción porque le crean un conflicto, según el principio de *acción-reacción* de la dialéctica hegeliana. Recordemos que Hegel explicaba el drama estético a partir de una dialéctica de oposiciones, de

conflictos derivados del hecho de que a la *acción* se lo opone una *reacción*. Los móviles de la acción están dados, se desarrollan siempre como un juego de oposiciones lucha entre un individuo autoconsciente y pasional enfrentado a otros individuos también poseedores de caracteres y voluntades (1983: 237-242). De esta oposición de intereses surge el conflicto y la posibilidad de acción dramática viajera.

Las acciones de un viaje, las aventuras sucesivas del viajero, proveen la sustancia dramática que sólo es posible disponerla en episodios que se van acumulando laxamente. Esa tradición compositiva viene de la *Odisea*, sobrevive en los romances medievales, se afianza en el *Don Quijote* cervantino, y avanza hasta los romances viajeros de Dafoe y Dickens. Ya en los siglos XIX y XX, se canoniza con Stern y Conrad y toda la literatura de aventuras, tránsitos, traslados, organizada como una azarosa serialidad de acciones, hasta desembocar en esa especie de subgénero, el *travel writing*, al interior de la novela, sobre todo en la tradición literaria anglosajona. El cine registra un espectro amplísimo de argumentos cinematográficos de lo que Francis Vanoye llama las *odiseas horizontales*, en referencia a aquellas narraciones que relatan un viaje, un itinerario, una marcha motivada por algo, o a la búsqueda

de un objetivo, y cuyo tiempo es irreversible: los personajes son tomados en un punto y llevados a otro, ya no hay regreso; por donde se pasa ya no se vuelve, los lugares y personas se abandonan y el tiempo no regresa. Son *odiseas* también en el sentido de que no solo implican la aventura de vencer obstáculos para alcanzar un objetivo, sino que implican una experiencia espiritual en “búsqueda de sentido o identidad” (Vanoye, 1996:37).

El paisaje es la condición del viaje, y, como veremos, hay filmes que desde el primer plano toman a su personaje en exteriores y lo mantienen al aire libre hasta el final, con mínimas y breves paradas en interiores, describiendo un diagrama de la forma *odisea-odisea-odisea*. En el otro extremo, un viaje puede ser contado en el cine sólo con interiores y apelando a recursos metonímicos visuales que sugieran el desplazamiento del personaje; tal el caso de *Santitos*, *María llena eres de gracia* o *En la puta vida*, en las que el aire libre, la *puesta en camino* es elidida, y a lo mucho hay *insertos* que muestran el camino y el paisaje, como por ejemplo *Paraíso Travel*. Otra posibilidad es que se echa mano de planos en el interior del medio de transporte —autobús o avión— que metonimizan el viaje: su diagrama será una serie de *ilíadas* en movimiento traslático.

Los géneros del viaje

Continuador como es de la narración literaria, el cine ha visualizado y dado voz a los personajes viajeros de la tradición escrita. Ulises, Don Quijote, Lope de Aguirre, Cabeza de Vaca, Martín Fierro y un largo etcétera de héroes salidos del relato historiográfico y ficcional han revivido en el celuloide. Pero el cine ha creado sus propios arquetipos viajeros, inaugurados por *Viaje a la Luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904) de Georges Méliès. Al menos tres géneros se han especializado en la experiencia del traslado. Así, bebiendo de la imaginación y el exotismo de la novela de aventuras del siglo XIX, el *cine de aventuras* ha rodado sus más celebradas cintas, adaptando y refundiendo el tema del viaje épico, estableciendo subtemas y variaciones a los argumentos creados por Melville o Conrad. De esta manera, sacados de la letra de Kipling o Stevenson han pasado a la pantalla junglas inabarcables y valerosos exploradores. Su par terreno es el *western*, que prefirió viajar a caballo o en tren.

Pero es la *road movie* la que estaría más cerca del cine que nos ocupa. Pariente directo del *western*, el cine del camino, del auto y la carretera, de viajeros viviendo sus dramas en grandes avenidas o caminos secundarios, este

género aparece como la clave referencial para el cine latinoamericano de viajes. El argentino Eduardo A. Russo establece tres grandes etapas del *cine del camino* en la tradición euronorteamericana, inaugurado por la *road picture* del cine clásico, de matiz más bien gozoso, exótico y “ascendente”, en el que los personajes viajan del centro a las periferias y experimentan aventuras alegres y elegantes enredos, tipo *Road to Rio* (1947). Vendría luego la *road movie* “descendente”, metafísica y angustiosa, de fuga con fracaso asegurado o incertidumbre con perdición, como *Nazarín* (1956) o *Easy Rider* (1969) —en este grupo mi apuesta es por la nihilista *Sin techo ni ley* (1985), de Agnes Varda—. En la posmodernidad, dice Russo, asomarían los *tránsitos horizontales* caracterizados por su erraticidad pero sin angustia existencial, con Wenders como su paradigma. Y por allí vendría asociado el *tránsito paródico* y más relajado de la posmodernidad *queer* de la celebrada *Las Aventuras de Priscila, la reina del desierto* (1998:205-206).

Pero, ¿es factible asumir sin más las películas latinoamericanas de viaje como *road movies*, y por tanto la canónica noción de género cinematográfico? ¿Es posible encasillar a una película latinoamericana en ese patrón que modela y agrupa ficciones, que el espectador reconoce como perfilador de un género, y que serían, como indica

Russo, las claves definitorias del mismo? (1998:120). Sin hacerse mucho problema, Monsiváis dice que sí, puesto que el cine latinoamericano se ha hecho como *variantes nacionales* del omnímodo cine norteamericano y continúa en ese “eterno aprendizaje”, aunque reconoce que “no todos los géneros consiguen aclimatarse” a nuestra realidad (2000:73). Más cauto, Ruffinelli, al referirse a un grupo de “películas del camino” latinoamericanas de los noventa, cuyas historias narran el periplo de personajes que huyen o salen a buscar algo, no las llama *road movies*, sino categóricamente dice que habría “entonces que buscarle otra denominación al cine de viajes en América Latina” (2001:31); pero deja la cuestión en suspenso.

David Bordwell y Kristin Thompson, en *Arte cinematográfico*, al hablar del *género*, deslizan un sesgo geo-cultural que implicaría tal concepto, cuando en ese texto deciden analizar a profundidad el *western*, el *cine de terror* y el *musical*: “tres géneros cinematográficos de ficción *estadounidenses* particularmente significativos” (2003:101; mi subrayado). La noción de género no es inocente y se vuelve más discutible aún en la contemporaneidad, en la que la “mezcla genérica” es la pauta dominante. El problema es que si hay mezcla de *géneros* eso significa que *hay* géneros. Rick Altman

entiende un género cinematográfico como la conjunción, en un grupo de filmes, de una serie relativamente coherente y estable de componentes; o la adopción, por un grupo ya cohesionado de películas, de nuevos componentes. Así, un género se configuraría por la particularización conjunta y duradera de unos rasgos compartidos tales como temas, tramas, escenarios, vestuarios, escenas clave, tipos de personaje, objetos, planos, colores y sonidos. Un género se transformaría con el correr de los años por la asimilación grupal de un nuevo componente (2000:298-303). Bordwell y Thompson se refieren a los acuerdos tácitos entre directores, críticos y público con respecto a la *identidad* de un grupo de películas sobre la base de unas *convenciones* compartidas, sean argumentos, temas, técnicas fílmicas e iconografías recurrentes, que en conjunto le otorgarían cierta *familiaridad* y por tanto reconocimiento. Los géneros se transformarían merced a las incorrecciones creativas, a las variaciones, ligeras o radicales, dentro de la tradición de cada género: la “interacción entre la convención e innovación, es decir, entre familiaridad y novedad, es fundamental en la película de género” (2003:96-97).

Estos modelos explicativos de la formación, estabilización y evolución —y a veces del fin— de los géneros apuntan a una clasificación de unos objetos-

películas producidos en un contexto dado: el cine euronorteamericano. ¿Qué pasa cuando ese contexto cambia radicalmente? La producción latinoamericana, dada la singularidad de su contexto, introduce las variables históricas y geo-culturales de su cultura nacional en el debate genérico. Por ello, frente a los citados modelos explicativos preferimos la tesis más laxa, inestable, evolutiva, y sobre todo geopolítica, que postulan Liandrat-Guigues y Leutrat, que intenta explicar la ya reconocida *fragilidad* de los límites y la *fugacidad* de las *marcas* atribuidas, casi por costumbre, a los géneros desde que fueran usados en el Hollywood de los años cuarenta en adelante. Bajo la tesis general de que “la historia de los géneros cinematográficos es la de las continuas variaciones a velocidades variables, con encuentros, choques de frente, desapariciones, metamorfosis”, estos autores hablan de “códigos” —dramáticos y dramatúrgicos, de la historia y del relato— que serían comunes a varios géneros, y de otros que se especifican por un tiempo definido en un grupo. Esta capacidad *migratoria* de códigos explicaría el aspecto cambiante y *difuso* de los géneros: la vida de los géneros también está sometida al principio de *repetición y diferencia*. Toda repetición engendra *variaciones* o pequeños rasgos diferenciales que generan

nuevas versiones dentro de un género. Dichas variaciones se deben al aporte de componentes venidos de otros géneros, *de cines extranjeros*, de innovaciones autorales, etc.; mientras más rasgos sean renovados, los géneros mostrarán otra faz, y algunos cambian tanto que desaparecen o dan paso a uno nuevo (2003: 107).

Tomás Gutiérrez Alea, decía, refiriéndose a su película *Guantanamera* (1995), que “es lo que en inglés se conoce por *road movie*, una película de carretera...De su anécdota se desprende la posibilidad de recorrer Cuba” (Forret, 1998:261). Su par cubano, Julio García Espinoza, a propósito del género en el cine cubano, afirmaba que “así como Hollywood ha desarrollado el *western* y los japoneses los filmes de Samurai, nosotros, aquí en el Caribe, justamente en estos mares antillanos, bien que podríamos desarrollar el género de las películas de piratas” (2002:237). Como se ve, la tentación genérica sigue allí, viene de muy atrás y llega a nuestros días, al punto de que es un tópico considerar que el cine latinoamericano tendría sus propios géneros, tales como las películas de cabaret o filmes de burdel del México de los 30; las películas de charros cantores de los 40, que Almendros no duda en llamar *western mexicano*, molde en el cual ocurre el “descubrimiento de una mitología propia” (1992:200-2001),

o la *chanchada*, “comedia musical” popular del Brasil de los 30-50, y el melodrama que se adapta tan bien a nuestras mitologías privadas que ha llegado a convertirse en el género nacional latinoamericano —o *melodrama nacional*, según la fórmula de Paranaguá—. Lo que ocurriría es que los géneros, dada su reconocibilidad, universalidad y capacidad para vehiculizar los grandes temas del alma humana, permitirían al cine latinoamericano y sus realizadores, en diferentes épocas, filtrar a través de la retórica del melodrama, por ejemplo, ciertos temas de nuestra historia y cultura nacional (D’Lugo, 2003:113-114). En este mismo sentido, Bordwell y Thompson usan el concepto de *aculturación* para referirse a las mezclas de los géneros clásicos con elementos de las culturas locales, y ponen el ejemplo del género japonés de samuráis y su dosis de *western*, aclarando que dicha dosis no desfigura el *género nacional* de samuráis. El crítico argentino Gonzalo Aguilar, coincide con la perspectiva anterior, y retomando la noción de *cultura internacional-popular* del brasileño Renato Ortiz, analiza la película *Juan Moreira* (1972) de Leonardo Favio, en la que encuentra estilemas o marcas del *western*, por esa capacidad del realizador para acoger los géneros populares nacionales e “incorporar lo extranjero, sobre todo lo asociado a lo norteamericano”, y

añade: “En el cine argentino, ya *Pampa Bárbara* (1945) de Lucas Demare y Hugo Fregonese, había utilizado tópicos del western para narrar la vida de fronteras en el siglo XIX” (2007).

Por ese espíritu de cita, mezcla o hibridación en la que eventualmente incurre un filme de América Latina que narra un viaje con respecto a la *road movie*, por esa *indisciplina creativa* en lo tocante a la normatividad de corte clásico que impera en la teoría y práctica del género, resulta complicado asumir sin más el encasillamiento genérico estricto, so pena de infructuosos forzamientos. La opción nominal es hablar de *filmes de viaje* u *odiseas abiertas* para englobar un grupo de películas que en efecto retoman componentes del cine de aventuras y la *road movie*, pero que no son filmes de aventuras ni *road movies* en sentido estricto y canónico, dada su inclinación histórica a la *desobediencia genérica*.

En general, ese elemento de *persecución*, clave en la *road movie*, está ausente en nuestros filmes. En este juego de acercamiento y distanciamiento, abarcamos aquellas películas que narran una *puesta-en-camino*, un desplazamiento físico intencionado, mayoritariamente sin persecución, entre dos puntos, que se efectúa sobre unos caminos, primarios o secundarios, con un lugar de salida y

de llegada, unos lugares de paso y unos intercambios con los lugareños, y que necesariamente exhiben un predominio de planos en exteriores y de paisaje. El o los personajes caminan o usan varios medios de movilización y transporte, anunciados a veces desde el título como *Diarios de motocicleta* o *Caballos salvajes*. Solo a partir de esa *desobediencia* y laxitud con que estos filmes citan al género es posible incluir en este estudio a aquellas películas de viaje sin *puesta-en-camino*, en las que paradójicamente no aparecen camino ni paisaje o asoman muy poco. En estos casos, el “aire libre” y el viaje se los *metonimiza* reemplazando breves planos de paisaje, vehículos en desplazamiento o equipajes en lugar de acciones de viaje, o, en otros casos, mostrando escenas en hoteles y lugares de paso para sugerir avances—: *Santitos* y *María llena eres de gracia*, son ejemplos. Y aún tendremos los casos más insólitos en los que el viajero no es un personaje sino la puesta en escena o la cámara, tal el caso de *El cobrador*, del mexicano Paul Leduc.

Viaje y paisaje cinematográfico

La cámara al aire libre y el drama a cielo abierto nos ponen frente a una particular forma de capturar la historia y la geografía: el documental y el directo, que a la vez

determina una iconografía propia de la que personaje y paisaje son sus ejes visuales. Dos películas de viaje, por ejemplo, la brasileña *Cine, buitres y aspirinas* y la chilena *Desierto sur*, son un buen ejemplo del hecho de que el encuadre que acompaña al viajero debe enmarcar también el paisaje, y, en ocasiones, quizá las menos, abandonar el drama y dejarnos solos frente al pasaje geográfico o histórico que rodea al camino. Este paisajismo abre un nuevo expediente en la configuración de una teoría del viaje. Y es que la relación personaje-camino-paisaje es compleja y rebasa las consideraciones puramente estéticas y dramáticas para alcanzar dimensiones sociológicas y políticas. El tema es tan viejo que *¡Qué viva México!* de Eisenstein tiene, entre otras cosas, fama de ser “folklórica y turística” (de los Reyes, 1987: 103). Si en el universo diegético del filme el drama ya no se lo coloca en un decorado sino en un paisaje, buscado y seleccionado es verdad, pero siempre prístino y natural, esto tiene consecuencias técnicas —dado su carácter documental y directo—, pero también en el guión, que deberá mantener el drama abierto a los efectos del medio ambiente y dramatizar sus efectos sobre el “paisaje del cuerpo”, así como la influencia del medio antropológico del camino sobre el drama del personaje.

El aire libre y su dimensión histórica o geográfica, plantea demandas específicas en la relación primer-plano y plano de conjunto, no menos que con relación a la panorámica. La irrupción del paisaje en el drama de viajes tiene consecuencias en la narración-descripción así como en la relación conflicto-carácter del personaje. Dicha dependencia es tan importante que ya Deleuze la detectaba en el cine naturalista, otorgándole casi un sentido determinista, dado que aquel cine estaría estrechamente ligado a lo que llama los *mundos originarios*: desierto, bosque, ciénaga, que por su carácter *informe* solo podía albergar personajes cercanos a lo animal, en razón de que sus actos “son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal” (1983:180). En el cine de viaje no habrá tal determinismo, puesto que el viajero ya trae su propio conflicto. No obstante, el medio ambiente que lo ve avanzar y cobija su drama no lo hace con indiferencia: la geografía —paisaje, clima, flora, fauna— y la historia —moradas de paso, habitantes del camino o de sus bordes, otros viajeros— abonarán el drama con oponentes, obstáculos y ayudantes.

Retratar el paisaje —natural y antropológico— latinoamericano nos coloca en el terreno de la relación entre el relato de viajes, la cultura nacional —su historia— y

el paisaje nacional —su geografía—. Ya desde *¡Qué viva México!* (1931) de Eisenstein y sus secuelas se abre el debate entre los contenidos meramente estéticos del paisaje fílmico —filmar la belleza mexicana— y su instrumentalización extraestética —filtrar lucha de clases según Eisenstein, o avivar el nacionalismo según el poder político de los revolucionarios de turno—. Marvin D'Lugo devela muy bien este vínculo a propósito de *El viaje* (1992) del argentino Fernando Solanas, en la que el realizador alegoriza su “solidaridad con la enorme comunidad de Latinoamérica” (2003:111). Si toda obra visual, en tanto inmersa en un momento histórico, está destinada a unas interpretaciones, paralelamente tiene unas funciones y unos usos. Sobre el paisaje cinematográfico, aparte de sus exigencias estéticas internas, parecen pesar ineludibles presiones externas que pasan por lo sociológico y lo político: el mercado, el estado y el gobierno, básicamente. Tendríamos entonces el nacionalismo fotográfico y el mercado, el paisaje nacional y su circulación o aceptación en otras latitudes —donde puedan reconocer una *marca* local en el magma de imágenes de lo global— como otros elementos claves a la hora de analizar un filme de viaje. Queda por determinar de qué manera un filme de estas características configura su “manierismo estilístico”, como

dice Jameson (1995:145), si persiste en la militancia o la *nostalgia nacionalista* que echa mano del plano general, la panorámica, el *insert* o la digresión descriptivos como mecanismos para prestigiar lugares emblemáticos, redundar en el dato identitario, mostrando señas y señales que identifican pueblos y ciudades, además de revelar costumbres, rostros, vestuarios y manifestaciones masivas típicas. También hay que establecer de qué manera se usa el primer plano, si hay un acento en la relación personaje-paisaje. Y por último, se impone señalar cómo estas películas manejan las señales del sistema socioeconómico y la política local.

Los trabajos del estilo

El paisaje es el escenario del viaje y el viajero, ya sea del campo o de la ciudad; y el camino, su línea de fuga. Consecuentemente, el camino como escenario del drama condiciona una estética y una estilística cinematográficas dominadas por lo documental y lo atmosférico. La caída abrupta en la demanda de decorados lleva aparejadas las tareas de manejar el ambiente, la población, la luz y el sonido directo. Es decir, el aire libre nos retrotrae a toda la práctica fílmica del neorrealismo, aquella estética que hace

del exterior la materia de su imagen. Llevada al cine de viajes, diremos que en su producción todo viaja, no solo el personaje sino el rodaje. Pero, como hemos dicho, el aire libre lo comparten varios géneros. El fotógrafo y crítico español-cubano Néstor Almendros, a propósito del “aire libre” del *western*, destacaba el papel protagónico de la naturaleza y la manera en que esa presencia en el drama planteaba exigencias en el estilo: grandes planos generales y panorámicas, alternados con *close-ups*; si en el drama narrado lo básico es la acción, a esta se suma el movimiento y el cambio constante de escenarios lo que determina una movilidad de la cámara así como un manejo creativo del intervalo, de los planos o distancias cámara-objeto; en resumen, del montaje (1992:86-87). El “aire libre” también trae aparejada una serie de desafíos en cuanto al tratamiento del sonido y ruidos directos. En este sentido, es clave el tema del presupuesto. Y aquellas películas de viaje con presupuesto reducido son las que más dificultades tienen para manejar el aire libre; pero, al mismo tiempo, como veremos, esas apreturas generan creatividad. Y muchos de los filmes latinoamericanos analizados juegan creativamente con la “suciedad” de la toma directa y el cielo abierto.

Narración de viajes como alegoría

En un filme de viajes, además de paisajes, hay historia. Junto al camino hay grupos humanos y culturales, con sus imaginarios y sus praxis, con sus psicologías individuales y colectivas. ¿Qué quiere decir exactamente Gonzalo Aguilar cuando dice que “la alegoría ha sido el modo privilegiado con que el cine argentino se ha referido al contexto” (2006:24)? ¿Cómo es que una escena registrada por una cámara y proyectada en la pantalla puede no ser solo una *puesta-en-escena* de personajes individuales, sino una *puesta-en-escena* de situaciones concretas y abstractas del mundo histórico social, de esos imaginarios y esas praxis? Néstor Almendros decía que existe “una realidad psicológica en el cine de ficción, que así mismo puede llegar a ser *reflejo* de una realidad psicológica generalizada” (1992:271). Aunque Almendros no usa el concepto de *alegoría*, es claro que lo que dice puede corresponder a lo que desde la dramaturgia del siglo XV se entiende por *alegoría*: aquellas imágenes que narran una historia, cuyos personajes y situaciones dramáticas

ponen en escena situaciones humanas concretas, vicios y virtudes, públicas o privadas, con intención moralizante — *allos*: otro; *agoreuein*: hablar; *allegoría*: representación que oculta un significado que envía a otra cosa.

El mexicano Carlos Monsiváis, al hablar sobre el melodrama como género capital del cine latinoamericano, no emplea la noción teatral de alegoría, sino que se refiere al melodrama como *emblema* —aquel grafismo o imagen pictórica de los siglos XV-XVIII que se acompaña de un breve texto escrito con sentido oculto y también moralizante—, que al igual que la *alegoría* escénica, *teatraliza* los males que provienen del mundo —el demonio y la carne—, que serían más de orden *sentimental* y afectan al mundo privado, individual, de pareja o familiar, entre los que se cuentan la compasión, el dolor, la maldad, la inocencia, la cobardía, etc.; y que, se quiera o no, otorgan al melodrama el rol de educador informal del espectador (1994:99-105). Es necesario decir de paso que ese *reflejo* del que habla Almendros no es transparente o directo como el del espejo; no es que un melodrama sea real —a pesar de su pretensiones realistas—, porque ya desde Aristóteles se sabe que la fábula representa el alma humana mejor o peor de lo que es pero nunca exactamente como es. Toda representación es más bien esquiva,

problemática, y se mueve en el juego de acercamiento-distanciamiento del mundo que representa, lo cual no desautoriza a una ficción y sus aspiraciones alegóricas; al contrario, la hace potencialmente más rica dado su multiperspectivismo.

La dimensión alegórica de una ficción potencia su capacidad de retratar individualidades y colectividades. Esta distinción entre alegorías privadas y públicas, de retratos psicológicos individuales y colectivos, es importante para una cinematografía como la nuestra que, como decía Jameson, no puede escapar, aún en aquellos relatos inclinados a lo intimista y personal, del orbe de lo público y lo nacional. El melodrama es una prueba de esa capacidad alegórica intimista. Además, ya Deleuze decía que toda narración necesariamente incluye las dos dimensiones, puesto que lo privado es una expresión de lo público (2005:89); y Paranaguá, hablando de la obra del venezolano Román Chalbaud, señala esa imbricación alegórica —usa la palabra “metáfora”— que opera el hombre detrás de la cámara —el autor— entre sus preocupaciones nacionalistas y sus anhelos expresivos personales a través de los múltiples comportamientos y mentalidades individuales de sus personajes (1997:169).

Así, las alegorías del cine latinoamericano parecen moverse alternativamente en situaciones ya de carácter público o privado. Es cierto que a veces ha privilegiado más los estados psíquicos colectivos, y otras veces se ha sentido atraído por los autobiográficos. Pero los dos han hallado en la imagen cinematográfica la posibilidad de una *puesta en imágenes*, aunque éstas, por las hipérboles y exageraciones de la ficción, puedan ser inconsistentes, como decía Monsiváis, a propósito del nacionalismo indigenista de las películas del *Indio* Emilio Fernández (2002:240). El viaje y sus variantes, la *puesta-en-camino* de personajes y sus dramas ¿serían también la respuesta alegórica a las diásporas, éxodos, migraciones, errancias y vagabundeos, públicos y privados de un habitante latinoamericano siempre *en tránsito*?

CAPÍTULO II

El viajero solitario

*...se fue dulcemente, ningún reproche,
nada que ocultar...*

MARI TRINI

La mayoría de viajes dramatizados se acogen la fórmula ya planteada de un desplazamiento físico motivado que desencadena transformaciones internas. El guión dramático recoge esta fórmula y la dispone en un argumento serial de acciones continuas laxamente unidas. Al principio hay una acción desencadenante que genera un conflicto ya sea porque se pierde algo y ese algo hay que recuperar, seguido de una serie de encuentros y desencuentros que conducen al hallazgo climático—de un lugar, unos objetos o personas— y la consecuente restauración de la situación inicial o vuelta al hogar, a la convivencia normal. Un viaje dramatizado puede incluir uno, dos, cuatro, cinco o toda una comunidad errante. La

narración de viajes con un solo personaje es la más consecuente con aquello que dice Julián Marías de que la “experiencia de la vida” es finalmente un acto en solitario “retirándose de la *convivencia*” (1960:133), a veces para conocer otro tipo de convivencias o para negarlas radicalmente. Así, un personaje, del que incluso terminado el filme no sabremos nombre ni causa que lo impulsa, va en busca de un lugar para morir, como los ancianos de ciertas tradiciones indígenas americanas. Desciende por un escarpado desfiladero, hasta que llega a un pueblo y una casa donde será redimido contra su voluntad. Pero el viaje que nos interesa, según lo planteado más arriba, en este maravilloso filme que es *Japón* (2002), del mexicano Carlos Reygadas, es parcial. Su disposición *odisea-ilíada-ilíada* hace que las acciones en la travesía sean menos extensas que las que vive el personaje una vez llegado a su meta: la casa de doña Ascensión, los caseríos aledaños. Diametralmente opuesta es la disposición argumental de *Los muertos* (2004), del argentino Lisandro Alonso, estructurada como una *ilíada-odisea-odisea*, es decir que la cámara primeramente toma al personaje en un lugar cerrado, la cárcel, para luego acompañarlo en su pírrico viaje de regreso a una incierta Ítaca: se trata de un Ulises

bastante mediocre al que no esperan ni Penélope ni Telémaco.

Con más o menos variaciones —omisiones y sustituciones según el principio de repetición-diferencia—, películas como *Cabeza de Vaca* y *Bajo California* dramatizan un viaje solitario, cuyas estructuras argumentales de tipo odiseico —que puede incluir secciones iliádicas— se inscriben en aquella tradición narrativa de viajes que Joseph Campbell llamaba el “itinerario heroico arquetípico”, en su libro *The Hero with a Thousand Faces*³; es decir, retoma la estructura aristotélica matriz que la tradición escrita —y luego fílmica— ha canonizado como la plantilla dramática de base para contar la historia de un héroe que se desplaza entre dos puntos, motivado siempre por algún suceso que le imponen la marcha y una búsqueda. Francis Vanoye describe así dicho itinerario: el héroe está en casa y escucha la *llamada* que lo llevará a un lugar desconocido; parte, pero enseguida aparece un *ayudante* que lo acompañará de cerca o a distancia y será el guía espiritual que lo oriente, le dé consejos y quizá hasta ciertos instrumentos de poder. Luego, el héroe enfrenta las primeras pruebas y *oponentes*, a los que les siguen otras ayudas y posiblemente otros

³ Citado por Francis Vanoye (1996:38).

oponentes. Finalmente llega al umbral del lugar de destino y allí debe luchar con un guardián; previsiblemente el héroe vence y entra al lugar; pero, una vez ingresado, debe enfrentar y superar la *prueba suprema*, para acto seguido ser *glorificado y recompensado*. Al final, abandona el lugar, sus instrumentos de poder, y emprende el regreso (1996:38).

Es sorprendente la manera en que ese esquema arquetípico sobrevive hasta la actualidad merced al principio de repetición-variación. Así, la teoría dramática contemporánea, tal como lo detallan Balló y Pérez, nos recuerda que ese esquema mítico de “un *encargo* previo, un *trayecto* largo y arriesgado, un *duelo* inevitable en el lugar de llegada, una *ayuda* inesperada y amorosa, una *huida* accidentada y un retorno victorioso” no es más que una repetición de un “itinerario que nos resulta familiar porque reaparece en la épica de todos los tiempos, en las epopeyas heroicas, en la literatura exótica o los filmes de aventuras” (1998:15). De todos los tiempos, incluido el nuestro y la filmografía latinoamericana de viajes.

Como complemento del esquema anterior, y ya en la narrativa fílmica, Carrière y Bonitzer consideran que hay dos clases de películas: aquellas en las que todo sucede *en la cabeza del público*, y aquellas en las que todo sucede

en la cabeza del personaje (2004:121). Esta partición corresponde a la clásica división entre conflicto externo y conflicto interno, generados por una pérdida o un encargo que condicionan los pretextos del viaje y los objetos de búsqueda. El tipo de objeto perdido o de objetivo dramático que pretende un personaje define el conflicto y también establece diferencias genéricas: el primero va para el *cine de aventuras* y el segundo para el *road movie*. Un objeto perdido y un objeto buscado son los dos ganchos de los que cuelga una ficción clásica de viajes. Su importancia dramática es tal que Carrière y Bonitzer hablan de esa pérdida o incidente desencadenante como la *Aparición*, como el *Suceso* o la ruptura espacio-temporal por la que el personaje es lanzado a esa zona oscura en la que todo le puede ocurrir: el evento desencadenante es “la fisura en el mundo tranquilo, que arrastra al personaje hacia la historia” (2004:125), y configura el conflicto, elemento clave de la teoría del “conflicto central” canónica, y que el brasileño Doc Comparato la resume en tres grupos: hombre *versus* hombre, hombre *versus* fuerza de la naturaleza y hombre *versus* sí mismo (1999:97).

Si algo se pierde hay que buscar y recuperarlo, y dicha búsqueda para el personaje que viaja siempre toma la forma de *experiencia vital y transformadora*, de un

periplo metafísico, moral, estético o religioso, que puede ser o de ascenso o de descenso, de gozo y fruición o de angustia y a veces fatalmente finalista. Al final del viaje como ascenso, el personaje puede alcanzar la gloria de la satisfacción externa o la gracia de una revelación interna. Al término del viaje como descenso, lo más seguro es que le aguarde una resolución infausta, de pérdida definitiva o caída inevitable, cuyo sello mayor será la muerte. En todas sus variantes, sea de un viaje expiatorio, salvífico, renunciatorio o de formación, el personaje atravesará esa doble dimensión del movimiento y el cambio, después de los que ya no será el mismo.

El viajero y sus ayudantes

El que camina está indefenso

HERZOG

Otro elemento a considerar en un argumento de viaje es lo concerniente a los *acompañantes*, la nueva convivencia del viajero que se encarna en aquellos personajes que se juntarán al protagonista desde el inicio, y

lo acompañarán, como Sancho, hasta el final; y los *ayudantes*, que acompañan al protagonista y estarán a su lado por períodos de variada duración, a fin de respaldarlo o prestar su contingente en la búsqueda, superación de obstáculos y derrota a los oponentes que asomarán en ruta: son los que aparecen y desaparecen. Estos elementos revisten especial importancia para este trabajo, porque es el número de personajes principales viajeros el que va a ir marcando los capítulos. Ocurre que la dramática del atormentado artista de *Baja California* o *Japón* no es la misma que la de la pareja de amantes viajeros de *Sólo dios sabe*, ni la del trío de *Y tu mamá también*, la que a su vez mantiene grandes diferencias con la de la flota de *La familia rodante* o *La estrategia del caracol*.

Como se verá, esta compartimentación —que no clasificación— tiene su origen en aspectos netamente narrativos y dramáticos, cuya raíz se remonta a la dramática del viajero solitario de la *Odisea*, y sus diferencias con los viajes grupales de Jasón o Moisés y sus secuelas; diferencias que llegan hasta los relatos cinematográficos grupales de *Stagecoach* de Ford —que incluye el componente de la *persecución*— y el viaje solitario —sin persecución— del astronauta David Bowman de *2001: Una Odisea del Espacio*, de Kubrick, a los que se

les une el sinnúmero de viajes colectivos, de familiares o comunidades, de que está llena la pantalla. La tesitura experiencial se amplía pero en la base se mantiene la dimensión individual de la vivencia. Lo que ocurre es que la cantidad de personajes viajeros condiciona la cantidad de hilos narrativos que debe trenzar el guión, respetando la relación jerárquica entre principales, acompañantes o ayudantes ocasionales; sus peripecias individuales o colectivas, la interacción dramática entre ellos y los impactos individuales de dichos intercambios. Un viaje sin persecución, por ejemplo, difiere del viaje con persecución, porque este último debe contar acciones que ocurren al mismo tiempo pero en lugares diferentes, por lo que debe recurrir al montaje alternado convergente. Es el caso muy particular del personaje de la colombiana *Bolívar soy yo*: el actor que se cree el Libertador perseguido por los productores de la novela que están filmando.

Solo ante el camino

Los dos personajes de la tradición mítica que dan tempranas noticias de un personaje que viaja solitario son el de Caín de la tradición judeo-hebraica, del que el texto bíblico nos deja saber las causas del abandono de su morada pero no revela nada acerca del periplo expiatorio

de su desdichado antihéroe; y el epopéyico Ulises, del que por el contrario, sabemos detalles sobre los motivos de su partida, pero mucho más sobre su regreso, puesto que el narrador se extiende en las acciones aventureras de la vuelta al hogar del héroe. Los dos héroes representan a esas tradiciones trágicas y épicas del viaje, las de los conflictos internos y las de las búsquedas externas. Es decir, en todos estos casos el viaje es *motivado*, a veces fuertemente motivado, porque el héroe viajero que se lanza al camino, en general, está aquejado por algún *pathos* profundo, según los imperativos románticos del clasicismo. Faltas graves, pérdidas relevantes o búsquedas trascendentales impulsan al héroe viajero a dejar su vida en “congregación” y salir a la “vida cósmica” (Durkheim, 1993:499). Aunque, en la modernidad y posmodernidad, como veremos, ese *pathos* impulsor suele ser puesto en cuestión.

Las sandalias del caminante

Desde su nacimiento, el cine ha estado hermanado con un medio de locomoción: el tren. Y los géneros clásicos del viaje igualmente han tenido como marca esencial un medio de transporte: canoa, barco, avión o globo para el cine de aventuras; al *western* le es inherente el caballo

como a la *road movie* el auto o la motocicleta. Esos medios son tan inseparables en la visualidad viajera que se han convertido en componentes dramáticos activos del personaje y sus lances. En el cine de aventuras, que amplía los escenarios de la acción, asoman otros medios de transporte acordes a la materialidad de la geografía, sea terrestre, plana o agreste, aérea o marítima. Todos estos relatos, de alguna forma, enlazan con la línea homérica, a cuyo héroe siempre se le dotó de una *nao*. Pero no ocurrió lo mismo que a Caín y sus hijos, o con Moisés y muchos otros viajeros primigenios y eminentes, cuyas figuras errantes no están asociadas ni a la carreta ni al caballo, sino a la sandalia, al paso, al andar. Ellos inauguran la narración del caminante individual y de la marcha tribal. Ellos son de la tribu de Caín, y no precisamente por su fratricidio —o quizás sí—, sino más a causa de ese anatema que pesa sobre ellos: *Cuando cultives la tierra, no te dará frutos. Andarás errante y vagabundo sobre la tierra*, que los empujó, y lo sigue haciendo, a la inexorable necesidad de *ponerse-en-camino*, ya sea a pie o apoyados por un instrumento de movilización —que a veces sirve de *morada-móvil*— como la diligencia de *Stagecoach*, o el “carrito” en el que viaja la penosa pareja de *Fando y Lis*. En

Diarios de motocicleta se alterna la moto, la caminata y el camión.

Los habitantes del camino

El camino es un lugar de paso, pero también de habitación. Lugar y no-lugar, lugar de tránsito momentáneo para el viajero protagonista, pero también lugar de permanencia móvil para el transportista de línea, así como hogar para el que vive en sus bordes. El camino y el paisaje se erigen como una comunidad de gentes que viven bajo el imperio de su propia ley. Pueblos diminutos, lugares de alimentación y abastecimiento para el camionero, el busero y otros viajeros, son, entre otros, los componentes de ese microcosmos humano que llamamos carretera y paisaje aledaño. Es la poblada línea de fuga del personaje que se desplaza bajo el horizonte natural – paisaje— e histórico —habitantes—, y ese trazo recto o sinuoso será también parte de su drama porque el personaje no puede sustraerse a ese microcosmos o pasarlo por encima, ya que ese fugaz interfaz puede muy bien significar un vuelco a la acción, un encuentro, una lección, un aliento. El cine de viajes latinoamericano está lleno de esos momentos de encuentro o desencuentro entre el habitante del camino y sus protagonistas: la historia

interactuando con el drama, un historia, una antropología sin la que los procesos de experiencia y aprendizaje no tendrían sentido. Las nuevas convivencias están allí en el camino o al borde del camino: esas nuevas cofradías son el *otro* de aquel que va de viaje. Como dice Maffesoli “el camino está pletórico de riquezas...la realidad consiste, en última instancia, en la aceptación de esas riquezas...”(2004:130).

El viaje iniciático de *La montaña sagrada*

Más bien deberíamos hablar del viaje total, puesto que la búsqueda que emprenden sus personajes entraña *experiencias* tanto físicas como espirituales, inmanentes y trascendentes, porque como dice Marías, la experiencia humana es “sistemática” porque la “vida humana es sistemática” (1960:133): aprendizajes y cambios resultan de la experiencia física y de sus consecuencias internas. Desde el título esta película anticipa que las experiencias estarán por el orden de lo místico y religioso. Y en efecto así será. Pero esta historia escapa a los dictados y rituales de la tradición judeo-cristiana; los incluye pero también

abrazo otros esoterismos. Curiosamente, la poco visitada obra de este ruso-chileno, al menos su trilogía mexicana — *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973)— están articuladas argumentalmente como *odiseas*. Ciertamente que su biografía personal es la baza que explica esa vena estilística viajera, ya que el director ha recorrido, escrito y filmado en varios lugares del mundo. Tal prolificidad y cosmopolitismo lo acerca a su compatriota Raúl Ruiz, quizá los dos latinoamericanos más universales del cine; y si bien es verdad que se podrían establecer poderosos puntos de contacto entre esas dos poéticas audiovisuales, es cierto también que una buena parte de marcas estilísticas los particularizan.

Si existe una auténtica *rara avis* en la historia del cine latinoamericano, ese es el chileno universal Alejandro Jodorowsky. Dotado de una proliferante sensibilidad artística —que puede llegar a la megalomanía, puesto que sus presupuestos son también internacionales—, su talento e imaginación le alcanzan para emigrar —cómodamente parece— de una geografía a otra del planeta y de un arte a otro: es también una *avis peregrina*, pues además de cineasta, es novelista, dramaturgo, guionista de cómics, marionetista, experto en tarot, y ¡sanador profesional! En limpio: siete películas, unas cuantas novelas y colecciones

de cómics, obras de teatro, puestas en escena y una fama transcontinental-generacional como shamán y psicomago. La poeta chilena Lila Calderón nos ha comentado, allá por 2007, sobre la enorme expansión de Jodorowsky en la joven generación chilena, fruto claro de su talento, pero no menos de la “mediatización” de sus performances esotéricos y sanadores.

Varios conceptos básicos son guía necesaria para entrar en su mundo viajero, alucinante y bizarro —como pocos—. *Pan*, la deidad total, dios de la potencia sexual, símbolo de la energía universal y la fertilidad; *Pánico*, movimiento nacido en 1962, fundado por Jodorowsky, Topor y Arrabal, bajo las premisas estéticas y éticas del terror, el humor, la ubicuidad y crítica a la razón pura; pero además, pandilla sin leyes ni mando, atenta a la explosión de Pan, que entona el himno al talento loco y rechaza la seriedad; o también, arte de vivir basado en la confusión, el azar y el principio de indeterminación y la memoria. *Inconsciente*: esfera mental en la cual están compendiados los deseos primitivos o reprimidos —y sus imágenes—, de los cuales el sujeto no tiene conocimiento pero que afloran a la conciencia por medios psicoterapéuticos, o un fuerte shock emocional —importantísimo para el militante pánico—. *Director de arte*: especialista que dirige el equipo

que fabrica objetos, acondiciona lugares y demás indumentaria para crear el mundo imaginario de un cine de saturación visual. *Cine arte*: concepto más difícil de establecer, pero digamos, en sentido amplio, de aquel que privilegia la composición de la imagen y reniega, como Ruiz, de la narratividad y su secuencialidad causa-efecto. *Símbolo*: objeto o imagen, que desoculta y vela, que dinamiza, organiza y pone en movimiento todo el psiquismo, que anima los grandes conjuntos de lo imaginario, los arquetipos y los mitos.

Bachelard, en *La poética del espacio*, hablaba de la memoria y la imaginación como instrumentos para evocar imágenes y recuperar la poesía perdida en la “casa de la infancia”, pero almacenada en el inconsciente —morada primitiva—, y que se actualiza en el recuerdo y los sueños por medio del “topoanálisis” o estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. Jodorowsky propone otro método para tal recuperación, promovido con fines estéticos y de catarsis terapéutica: convocar y aliviar al inconsciente construyendo imágenes parecidas a las que él produce: fuertes, irracionales, delirantes, exageradamente despiadadas a veces —el erotismo de Jodorowsky siempre tiene tintes sadomasoquistas—, pero dotadas de gran plasticidad y

poesía. Nada nuevo y sin embargo bastante nuevo. Porque en todo este ideario y praxis creadora es posible rastrear antecedentes que van del misticismo y ocultismo más variopinto; el gran guiñol y sus proclamas de crueldad; el surrealismo y su prédica de la poesía automática y azarosa; el barroco, que como decía Sarduy, se propone una página abundante, repleta, amazónica. Jodorowsky empluma, pinta, tatúa, desfigura, satura el plano, desincroniza el sonido y le da un aire circense con no pocos toques de acción artística, *performance* e *instalación*.

Todos estos elementos, a dosis más o menos azarosas, articulan una poética y un estilo ecléctico, desbordante, sulfuroso y sanguíneo, en cuyas imágenes conviven lo onírico y la crueldad, el erotismo y la abyección, el esoterismo con la crítica política, sazonados con un cristianismo irónico —de evidente ascendencia buñueliana—, además de budismo, cábala y shamanismo. De allí justamente las dificultades para aprehenderlo, puesto que sus películas exigen competencias informativas demasiado especializadas propia de iniciados. Así por ejemplo, Gurdjieff, Krishnamurti o Madame Blavastki, para la mayoría de nosotros, son apenas nombres que hemos escuchado por allí, pero para Jodorowsky son claves a la hora de viajar, guionizar y adornar la escena. Pero también

hay Jodorowsky para no iniciados, y al menos en lo que nos compete narratológicamente, *La montaña sagrada* es un viaje de *formación*, que primero narra un viaje individual para luego convertirse en un viaje grupal.

La montaña sagrada cuenta la historia del joven Ladrón que saliendo de la absoluta abyección se ve envuelto en una serie de aventuras callejeras, que tienen todo el aire de la Pasión de Cristo, pero escenificada de manera irreverente e irónica; así, justo cuando lo lapidan en la cruz, despierta e inicia un periplo en el cual se encontrará con soldados romanos, mexicanos y conquistadores españoles, además de prostitutas, turistas, policías, crucifijos y cientos de reproducciones del Mesías. Finalmente, este personaje asciende no al cielo sino hacia una torre en la que habita un alquimista capaz de convertir la mierda en oro y de fundir la pobreza con la inmortalidad. Al maestro y discípulo —núcleo de todo relato de *formación*— se les unen siete potentados de la banca, las armas, la industria, el placer y el comercio, quienes, renunciando a sus bienes, parten en búsqueda de la Montaña Sagrada, depositaria de la ansiada inmortalidad. Efectivamente, parten y llegan primero donde un campesino shamán —al que le huelen muy mal los pies—, luego son tentados —como Cristo— con las maravillas de

una sociedad que solo ofrece falsos valores. Luego el grupo viajero se embarca, viajan por el mar hasta la montaña, en donde en lugar de *inmortalidad* encuentran la *realidad*, y en un gesto de distanciamiento brechtiano, descubren que todo ha sido... ¡nada más que una película!

Dividida en tres secciones, primero el vagabundeo de matices cristológicos de El Ladrón⁴ y su acompañante *freak*, seguido del encierro en la torre del alquimista, y finalmente el viaje de los nueve elegidos en búsqueda de la Montaña Sagrada, la película está dispuesta como una *odisea-iliada-odisea*, aunque la primera odisea tiene más de vagabundeo citadino, dado el aire libre arquitectural en el que ocurre, y porque no hay causa inicial ni objeto de búsqueda explícitos. Recién en el segmento iliádico asoman las causas y objeto de búsquedas: acusaciones de avaricia y lujuria, robo y destrucción, que desembocan en la renuncia material y el inicio de la búsqueda de la inmortalidad de la tercera parte, lo que lo convierte en un *viaje renunciatorio* de corte franciscano. Si la primera odisea ocurre en un aire libre evidentemente citadino, en la segunda es totalmente campestre, marítima y montañosa. Por ello, la cámara debe abrir los planos, para moverse

⁴ La experiencia viajera del cine latinoamericano tiene una marcada influencia religiosa, ya como referencia simbólica o como referencia documental. En este caso la cita bíblica alude a la crucifixión y resurrección.

entre el plano general o la panorámica y los planos medios que le permite abarcar al grupo viajero e integrarlo al paisaje.

¿Cómo se relaciona este filme con su contexto? ¿Qué tiene que ver tanto derroche performático y simbólico con la realidad? Sea por el tema, por la dramática que maneja, tan alejada de los imperativos político-nacionalistas que animaban a los cineastas del Nuevo Cine de los sesenta y setenta, o ya por su particular visualidad, tan deudora de los altos presupuestos, este filme no tiene los rasgos que normalmente identifican un producto visual de América Latina. Evidentemente la co-producción afecta al guión y la puesta en escena. La película está hablada en italiano por un reparto básicamente extranjero. Salvo la secuencia de la Conquista de México, que en lugar de ser escenificada por humanos está cargo de sapos, enormes sapos, y la del shamán, que a todas luces se trata de un campesino mexicano, lo demás es pura cita a referentes de la cultura universal.

Es decir, si hay algo más apropiado a lo que se pueda aplicar la noción de hibridación⁵, es a esta película, que ya en los tempranos setentas no se hizo problemas con el

⁵ Hibridación en el sentido de García Canclini, pero más matizado aún por el tema de la co-producción, la participación de capitales extranjeros en la producción del filme. La co-producción evidentemente pone en tensión los temas de lo local, lo regional y global, como afirma D'Lugo (2003:104).

proyecto antropofágico de un latinoamericano bebiendo Occidente sin perder de vista su origen. Es evidente que toda la crudeza y crueldad de estas imágenes le deben mucho a la pulsión de muerte mexicana, a su vez deudora, como dice Almendros, de la herencia española y azteca que cargan la mano en lo sangriento, lo macabro y lo grotesco de Goya a Guadalupe Posada y los sacrificios humanos en las pirámides (1992:203).

***Cabeza de Vaca* o el viaje revelatorio**

Si Balló y Pérez refieren al mítico Jasón y los argonautas como paradigma ficcional del personaje viajero, que parte en busca de un objeto precioso, el vellocino de oro (1998:15), símbolo de riqueza y poder, este motivo dramático fácilmente puede equipararse a los imperativos de la conquista española y toda su secuela de violencia y rapiña. Como dice Carlos Fuentes, es verdad que de esa conquista no nació un orden justo, pero paradójicamente dio origen a la lucha universal por la justicia, ya que “España es la única potencia colonial que debate consigo misma sobre la justicia o la injusticia sobre sus actos”; y ese debate lo inician los frailes Antonio de Montesinos y Bartolomé de las Casas (2008:138).

Fuentes, como José Lezama Lima, pertenecen a esa línea latinoamericanista que afirma su iberoamericanismo y, por extensión, su occidentalismo. Así, Lezama, al hablar de Fray Servando Tereza de Mier, aquel cura que “sentía como americano”, destaca las “ocultas sorpresas muy americanas” que animaban al fraile. Pero no solo a él, pues en ese “manifestar con pureza un recto espíritu evangélico”, y expresar una “protesta antihispánica en su colonización”, que podía llegar hasta ciertos rasgos separatistas, hay otros nombres como el cura Hidalgo o el Padre Varela (1993: 59-63). Estas son algunas referencias de una línea de pensamiento, que sin desconocer los horrores de la conquista y sus catástrofes, es capaz de ver algo más, de separar los matices del gris en todo ese proceso de mezcla cultural que propició la conquista. En ese orden, la tesis que guía el filme de Echeverría es que la recepción y transmutación de códigos culturales no ocurrió en una sola dirección: también lo indígena le aportó a la occidentalidad española⁶.

Cabeza de Vaca (México, 1999), de Nicolás Echeverría, es una película que reconstruye visualmente un

⁶ El filme entra de lleno en el debate, polémico y encendido, del pensamiento descolonizador. La línea dura de tal pensamiento plantea, en términos de Edgardo Lander, que la conquista ibérica comienza “no solo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario” (2003:16).

fragmento de la historia de la conquista, a partir de los datos historiográficos de un libro de viajes conocido como *Naufragios* (1543), en el que su autor, el tesorero Alvar Núñez Cabeza de Vaca, narra su periplo de *formación*, en el sentido del aprendizaje de otra cultura, por el Golfo de México. Este último elemento, con el subrayado revelatorio e iniciático que realiza el filme, ubica a esta obra en la línea de un iberoamericanismo alegórico conciliador, ya que retomando el siempre álgido problema identitario del *origen*, y cuidándose mucho de no recaer en el discurso victimológico y de la culpa, trata de metaforizar lo que lo americano pudo aportar al español.

Debido a ese gesto conciliador, el guión no recae en excesos maniqueístas, aunque es cierto que no logra controlar cierto idealismo mitificante en la representación de lo indígena: hay una buena dosis de la visión del buen salvaje que se concreta en una imagen positiva e idílica, muy en la tradición del cine mexicano desde los filmes de Emilio Fernández. Y es que la coyuntura de los 500 años o del Quinto Centenario en la que surgió, fue un período en que revivieron los viejos debates entre vernaculistas-originalistas versus occidentalistas a secas, las disputas entre el latinoamericanismo de tintes telúrico-autóctonos, y el iberoamericanismo cosmopolita. El motivo dramático del

conquistador conquistado abre resquicios para que se cuele la nostalgia por la raza cósmica, todopoderosa y ecologista.

El filme es un largo flash-back que comienza en tiempo presente, 1936, con planos del Alvar, el protagonista, el que en estado de semi-enajenación delira sobre los ocho años que ha errado por las tierras del Golfo. Un corte nos retrotrae hasta la escena en que comienzan esos ochos años, 1528, en la costa del Pacífico, concretamente en las aguas de San Miguel de Cullacán, momentos en que dos destartaladas naves, llenas de españoles hambrientos y moribundos, al mando del Capitán Pánfilo de Narváez, se separan, y son abandonadas a su aventura. Los siguientes planos muestran a Alvar y un puñado de compañeros que han logrado sobrevivir, presumiblemente de un naufragio, y se internan en la selva hasta que son asesinados. Sobreviven cuatro, pero lo hacen como cautivos. Vemos las primeras imágenes de indígenas que se reparten a los sobrevivientes, y destinan a Alvar como esclavo de un extraño dúo indígena de *chamanes-viajeros*, que son los que lo conducirán, no sin arduos enfrentamientos y roces entre ellos, por una serie de experiencias formativas de sanación,

curas mágicas y resurrecciones, que el español va asumiendo.

Alvar terminará convertido también en sanador y separándose de sus preceptores. Luego, como si el filme se partiera en dos, el viaje de descenso da paso a otro de ascenso que narra el ejercicio shamánico del español, quien, a fuerza de convivir con varias tribus indígenas, establece con ellos vínculos muy estrechos. Hacia el final, y transcurridos los ocho años, Alvar reencuentra a una adelantada española que se anuncia tétricamente por una bala de arcabuz incrustada en el cuerpo de un moribundo indígena, destrozos y actos violentos que prefiguran la crueldad española, la cual se hace verdad horrenda cuando, ya en un campamento español, Alvar encuentra jaulas repletas de nativos destinados al trabajo forzado; visión de horror que se hace extrema con la llegada del cadáver del joven indígena Araino, a quien Alvar salvó la vida, y al que llamaba su “hermano menor”. Una gran cruz cargada por decenas de indígenas cierra el filme.

En este filme todo envía al viaje. El guión, escrito por el realizador y por Guillermo Sheridan, ha dispuesto varias escenas introductorias de establecimiento hasta llegar al flash-back. Ya en 1928, algunos planos demoran la aparición del evento que desencadenará el viaje: la

matanza de la tropa española, la captura de los cuatro sobrevivientes y destino servil de Alvar. En adelante, las acciones se van acumulando para dar cuenta de la tensa pero creciente aproximación entre dos bandos en conflicto: Alvar contra la pareja de shamanes trashumantes. Hasta ahora no sabemos hacia dónde van los personajes ni qué persiguen. El viaje parece ser bastante azaroso, pues está guiado por las demandas terapéuticas que encuentran. Al hilo de disputas y jaleos, los nativos sanadores pasan a convertirse en guías, pedagogos y ayudantes que le prodigan un precioso instrumento de poder: el arte curativo. Son ellos los que lo inician, casi involuntariamente, en el proceso de aprendizaje, hasta que llega el momento de su prueba suprema, hacia la mitad del filme, cuando Alvar, bajo la atenta mirada de sus maestros, sana a un indígena. Dicha escena está repleta del dramatismo que conlleva una experiencia iniciática: tratar con el cuerpo enfermo es ya entrar en contacto con la muerte; viajar hacia sus dominios es enfrentar a sus demonios. Ese combate, físico y mental, lleva a Alvar hasta el horror y la casi desintegración, estado visionario que nos es mostrado por medio de planos subjetivos y movimientos circulares de la cámara que sugieren delirios interiores que se cierran con el desplome del personaje.

Como señala Argullol, una vez superada esta “ceremonia de paso”, se llega a un estado superior (2000:104) de consagración y legitimación. Apenas repuesto de su éxtasis sanatorio, el español recibe una marca en la frente y un collar con una cruz y una pluma, y como despedida, un morral con la indumentaria shamánica. En adelante, Alvar viaja solo, entregado a un crecimiento exploratorio y otras experiencias, únicamente cobijado por el paisaje y sus estaciones, hasta que llegan los encuentros con tribus nativas, jalonadas siempre por el gancho terapéutico, pero que llega al terreno de los afectos. Así, el encuentro decisivo, y clave para los significados del filme, es la extracción de una punta de lanza del pecho de un joven indígena nómada, Araino. Junto a la tribu viajera de este último, Alvar continuará su viaje hasta el reencuentro con los adelantados españoles.

En *Cabeza de Vaca* todo sugiere viaje y aire libre: las naves españolas al borde del naufragio del inicio, y la enorme cruz plateada del final, que al ritmo de un atabal es cargada por indígenas, y funciona como símbolo de los horrores que amenazan el Nuevo Mundo. Los indígenas con los que Alvar traba conocimiento, tanto los shamanes como las tribus, son nómadas. Por ello, la cámara se ve obligada a seguir esas acciones y cambios constantes de

escenario, de un héroe que describe un viaje de ida y vuelta, en el sentido de que regresa a su morada —el mundo español—. Pero a su regreso habrá cambiado, porque ha recibido otra educación; de allí su disputa y choque hacia el final del filme con sus pares españoles: el conquistador ha sido conquistado. Y como suponemos que lo que estamos viendo lo hacemos desde la mirada del conquistador conquistado, acaso es esa mirada, enamorada y delirante, la que explicaría y justificaría la dirección artística del filme, marcada por una factura barroca y colorista. Vestuario y objetos están brillantemente diseñados y manufacturados; el maquillaje y la pintura sobre los cuerpos indígenas es extremadamente estilizado, al igual que las coreografías, lo cual, más allá de aportarle plasticidad al filme, apunta esa línea nacionalista de un indigenismo idealizado que roza al lirismo telúrico de la consabida raza cósmica.

Para dimensionar los significados de esta estilización de trazos y cromatismo, solo hay que compararla con la visualidad de lo indígena de otros filmes latinoamericanos: los fragmentos en que aparecen indígenas en el *Martín Fierro* (1968), de Torre Nilson, o en *Cómo me gusta mi francés* (1979), de Pereira dos Santos. La cosmética de *Cabeza de Vaca* aspira a prestigiar la imagen nativa. El

contexto histórico de los avances del movimiento indígena continental es el pretexto del filme, y la tendencia *deformadora* que tiene toda mitología —que en México tiene una sobrada tradición—, explican esta reconstrucción fílmica de la que no interesa el documento sino el mito como sustancia plástica.

El motivo narrativo del conquistador conquistado es la forma fílmica de explicar la conquista como códigofagia, de devorar los restos de la cultura dominada por los códigos de la dominadora —y suponemos que viceversa— según la noción del ecuatoriano Bolívar Echeverría (1995:61), de la que resulta la experiencia transformativa del personaje, a partir de la cual el filme contrasta dos perspectivas de ver América desde la visión española. En las escenas finales, Dorantes “deforma” avariciosamente sus recuerdos cuando afirma que durante su travesía ha visto ciudades de oro, mujeres de oro, ríos de miel, etc. Cerca, Alvar mueve la cabeza y lamenta que su amigo no diga la verdad sobre los verdaderos hallazgos que él vivió, conoció y experimentó, y que lo han colocado en un mirador opuesto al de su amigo. Dorantes no asumió nada y después de tanta experiencia recae en los tópicos ilusorios del vellocino de oro. Alvar ha sufrido una transformación como consecuencia de su experiencia viajera, de la convivencia y acercamiento que

ha pasado por un paisaje, por los usos doméstico-cotidianos y los curativo-shamánicos, y que han desembocado en la experiencia afectiva: en el momento en que Alvar logra extraer la punta de la flecha del pecho de Araino dice: “En la vida de este indio va la nuestra”; y un segundo gesto: cuando descubre que ya la española, en una faz más horrenda, comienza a mostrar sus garras, Alvar aleja a su amigos indígenas y él mismo toma distancia a fin de protegerlos; pero el intento es vano, la enorme cruz plateada del final avanza tenebrosa...

Esta cámara es pródiga en un paisaje que cambia según el desplazamiento del personaje. Pero, en general, hay una tendencia al calor y al agua, y una vegetación invasiva que encierra al personaje, por lo que el marco no se abre demasiado, acaso lo suficiente como para dejar entrar personajes en prístina compenetración, evocadora de una vida primitiva demasiado líricamente pacífica entre hombre y naturaleza. Hay en esta fotografía, una vez más, un lirismo prestigiante del origen, una nostalgia por el paraíso perdido.

Bajo California o el viaje expiatorio

*...nos vemos obligados a morir
para, eventualmente, renacer...*

MAFFESOLI

Vamos a recorrer un viaje filosófico por excelencia, en la doble vía de movimiento y cambio, de lo externo condicionando lo interno, que nuevamente combina descenso con ascenso final, y en el que hay un sesgo místico religioso que anuda el pecado y el perdón. Pero esta experiencia purificadora no está exenta de una dimensión estética que también aporta su lado terapéutico⁷. Como dice Maffesoli, de lo se trata es de “curar el alma a través de la vida errante” (2004:172). La expiación de una culpa, consecutiva a un error o a una elección equivocada, por medio de un viaje esforzado y padecido que otorgará la redención y el derecho al retorno, es el tema de *Bajo California, el límite del tiempo* (1998), del mexicano Carlos Bolado Muñoz. El carácter penitente que resume esta historia, la superación de obstáculos o pruebas físicas extremas, que mucho tienen de autoflagelación, anticipan una narración de claro sustrato religioso, misticismo al que se le adhiere una buena dosis de mitología indigenista y un componente de estética laica. Estos elementos están dispuesto sobre un guión más disciplinado, según los

⁷ La relación ascesis y estética fue ya establecida por Filodemo de Gadara (110 a. JC). Ver Michel Onfray (2006:244:246). En este filme varias obras aparecen como expresión del estado interno del protagonista, en un proceso narrativo que nos lleva de la ascesis al cambio situacional, de la culpa a la expiación.

cánones clásicos del viaje, que el de *Cabeza de vaca*, dada su linealidad y serialidad acumulativa estricta de *odisea-odisea-ilíada*, que relata las incidencias de un viaje de descenso con absolución final: desde el inicio, el evento desencadenante es explícito, así como el conflicto y el objetivo que guían al personaje.

El artista plástico Damián Ojeda, inicia en San Diego California un viaje en solitario. La narración comienza *in media res*, dado que desde el primer plano el personaje es captado *en route*. Dicho viaje es consecutivo a un accidente de tránsito en el que aparentemente Damián atropella y mata a una mujer embarazada, en un contexto personal en el que también su esposa espera un hijo. Dos embarazos y una muerte abren una grieta en la vida de Damián, que lo obligan a buscar el medio para restañarla. Desesperado y en pos de alivio decide buscarlo, pero no rastreando a la víctima para compensarla, o intentado clarificar lo sucedido, sino, una vez asumida su culpa, emprendiendo un viaje hacia el Sur, hacia San Francisco de la Sierra, en México, en búsqueda de la tumba de su abuela. Sin embargo, ya en ruta, se entera de que por esos lares se hallan unas cuevas con vestigios de pinturas rupestres, cuya visión, se le dice, “le van a cambiar la vida”. El viaje lo hace en su camioneta, y mientras se desplaza va

haciendo obras, esculturas, instalaciones al aire libre o *land art*, que las documenta fotográficamente.

A un tercio del camino, performática y literalmente quema su nave, y de allí sigue a pie. Sometiéndose a los rigores físicos propios del penitente, continúa haciendo obras hasta que se cruza con un *caminante*, que con cierto aire de *aparición* le desea buen viaje. Sigue su recorrido hasta que llega a la casa de Arce, el guía que lo conducirá a la tumba de su abuela y a las pinturas, y que resulta ser pariente lejano del protagonista. Ahora los viajeros son dos y sus mulas. Llegan a las cuevas, y aquí se nos muestra la fascinación del encuentro con Arce, con las cuevas y las pinturas, que es acompañado por un relato historiográfico sobre la cultura indígena del lugar. Al llegar al segmento donde clásicamente se ubica el clímax, Damián es mordido por una serpiente, lo que lo lleva al borde de la muerte. Es asistido y se salva. De esta experiencia sale transformado y limpio, *catarsis por catábasis*, y con la fuerza para regresar y enterarse de que ya es padre de una niña.

El primer plano del filme muestra un mapa de México trazado en la arena y un auto que se aleja —este recurso metonímico de mostrar el mapa por la extensión real lo usará en varios pasajes del filme—. Siguen los planos de Damián, en su carro, que escucha un cassette con la voz

de su esposa que le repite *It was an accident*. Viene luego la mostración, en forma de *inserts* —plano único y breve—, del accidente. Como tendremos oportunidad de ver en otras películas, el componente de la *persecución*, tan ligada a la *road movie*, no aparece con frecuencia en nuestro cine de viajes, pero en este filme es posible asumir, para remitirnos a la vieja fórmula cristiana, que es la culpa la que persigue inexorable a Damián.

La riqueza dramática y visual del filme deriva entonces de su capacidad para ir trenzando varios hilos. Junto al intimista de la culpa-penitencia-absolución está el de la creación artística, cuyas obras van marcando el *tempo* del filme —como ocurre con la canción y el baile del *musical*—, junto a la que se desarrolla una tercera línea plástico-histórico-cultural, porque el objetivo “sanguíneo” —de identidad personal— de ir a Baja California en búsqueda de la raíz familiar se conjuga con el objetivo “plástico” de llegar hasta las pinturas. La identidad privada se mezcla con la cultural en un personaje que en su infancia viajó a EEUU. Esta *experiencia expiatoria* intimista, junto a la *experiencia formativa* histórico-cultural, está contada en presente y con *insertos* del accidente, la esposa embarazada y “visiones” de lo indígena. El desplazamiento y el encuentro con su guía son la ocasión para igualmente “decir” o “mostrar”, en

los diálogos o con imágenes, datos de la historia personal y de la historia nacional, pues establecer el “árbol genealógico” familiar necesariamente implica, se nos sugiere, adentrarse en la historiografía general. Como corolario, la relación de guía y guiado, primero se resuelve en una línea pedagógica mediante la que los dos se “informan” sobre los datos pasados y presentes del lugar, las pinturas, las tribus; para terminar en la previsible confesión, en la que Damián le cuenta a Arce el motivo de su viaje.

El recurso a términos como *expiación* y *penitencia* sugiere un filme de profundas resonancias religiosas que están bien subrayadas. En primer lugar, se destaca la *ascesis*. Si la culpa es el motor y perseguidor del viaje, la penitencia autoinfligida, la soledad, la exposición a los rigores del clima, el cansancio y el hambre remiten al autosacrificio de raigambre judeo-cristiana como medios para la purificación y expiación. La *ascesis* como conjunto de rigurosas exigencias penitenciales explican el esfuerzo físico, la incomodidad, el dolor, el cansancio, que comienzan a ser puestos en escena desde el momento en que el personaje quema su auto y se obliga a caminar, sometiendo su cuerpo al castigo de las inclemencias del camino. La confesión redondea la tendencia mística

general del filme; Arce juega el rol de ayudante-confesor que ayuda a aliviar la carga culposa. Este proceso de absolución simbólica se completa con el gesto mítico de la *catábasis*⁸, el descenso al infierno, proceso en el cual el individuo libra la gran batalla contra sus demonios interiores: la mordedura de una serpiente es la acción que pone a Damián al borde de la muerte.

Nuevamente una película mexicana vuelve sobre el complejo tema identitario del *origen*, pero ahora ligado al tema de la migración y la creación artística. El filme se asienta sobre la tesis de que es dentro del torbellino de una crisis interior que a un sujeto, entre otras cosas, se le impone búsquedas de tipo identitario. La ruptura espacio-temporal, como concibe Carrière al evento desencadenante, se la podría plantear también en términos de desarraigo. Al personaje creado por Bolado Muñoz se le mueve el mundo luego del accidente; y su reacción es buscar la tumba de su abuela, indagación que se convierte en búsqueda de pertenencia a una cultura: rearmando su árbol genealógico se enraiza. Las cuevas y las pinturas rupestres que le interesan como artista son también el referente simbólico que lo ancla a una comunidad, por más

⁸ Argullol refiere la *catábasis* o viaje a los infiernos, presente en todas las tradiciones míticas, como viajes de horror o viajes hacia el horror que implican una fragmentación que una vez superada conduce a un estado superior (2000: 103-104).

difusa que esta sea. El guión ha juntado, con mucha imaginación, la errancia ascética y purificadora a la dimensión identitaria y estética de un viaje creador. Por supuesto que al aire libre de un viaje no le correspondían sino los procesos creativos de *land art*, el recurso al *desecho* y al *objet trouvé*. El resultado son esas obras dominadas por el círculo y el laberinto que acaso remiten al encierro de la culpa: el círculo de fuego que rodea al auto en llamas es quizá una de las obras más poderosamente expresivas —el alma en llamas que busca salvación— de un filme que continúa la tradición alegórica del cine mexicano, pero que ahora pone el acento, sin descuidar el referente de la cultura nacional e indigenista, en el drama íntimo y privado.

El viaje sin aventura de *Los muertos*

El personaje de *Japón* (2002), únicamente viaja a pie durante la primera parte del filme; luego, su finalidad fatalista es contada como una *ilíada*, pero en la que, a pesar de sus deficiencias físicas, sigue caminando, vagabundeando al aire libre, entre pueblos y escarpados. Su estructura es la de una *odisea-iliada-iliada*. Al contrario, otro héroe, esta vez argentino y desprovisto de la

dimensión patética y las angustias finalistas del anterior, viaja también a pie pero su aventura es argumentada en un dispositivo de tipo *ilíada-odisea-odisea*. Por lo que hemos visto ya en algunos viajes, el desplazamiento a pie puede dar cuenta de un nomadismo penitencial o sino de una falta de prisa por llegar, ya sea porque el personaje no sabe lo que busca o no se sabe a dónde se dirige —Alvar y si viaje circular—, o porque hay cosas que hacer en la ruta —Damián y sus obras—. Muy al contrario, Argentino Vargas, el viajero solitario de *Los muertos* (2004), de Lisandro Alonso, parece aquejado de una ausencia total de prisa. Lo que ocurre es que estamos frente a un Ulises sin odisea, porque viene ya de vivirla, y se dirige a una Ítaca incierta, y aún peor, en la que no le esperan ni Penélope ni Telémaco, y menos todavía pretendientes a quienes expulsar.

A Argentino Vargas, campesino de alrededor de cuarenta años, la cámara lo encuentra en su celda, durante su último día en prisión. Viene de purgar veinte años de encierro por un crimen doble. Lo seguimos en sus actividades de rutina carcelaria, de aseo personal, su trabajo, sus amigos y compañeros, sus pasatiempos y comidas; pero ya en el ambiente flotan aires de despedida. Sale definitivamente del edificio con la única posibilidad de buscar a su hija. Viaja en el balde de una camioneta, luego

a pie, posteriormente en canoa y nuevamente a pie. En una tienda del camino compra algún regalo para su hija. Luego tiene un encuentro sexual con una prostituta, cuyos hijos juegan en el patio. La persona que le entrega la canoa le hace algún comentario —medio en sordina— sobre el asesinato de sus hermanos. En el camino se alimenta con panales de miel y mata un cabrito. Cuando llega a la morada prescrita, su hija no está, y solo encuentra a su nieto.

La primera parte remite a la *ilíada* por excelencia que es una prisión. El personaje pasa del bodegón interiorista como escenario de su cotidianidad carcelaria al paisaje rural, al aire libre donde se van a imponer el camino secundario, el río y el verde. ¿Qué es lo que activa al personaje? Pues es el fin de la condena y la consecuente puesta en libertad lo que provoca su *puesta-en-camino*. ¿Y el objetivo? Llegar a la morada de su hija y reencontrarse con ella. Pero este viaje, a todas luces desangelado o de derrota, lento y solitario, no aporta mayores acontecimientos ni aventuras, en el sentido clásico. Puestos a buscar un clímax o algo que se le parezca vemos que es difícil encontrarlo. Al final, cuando llega a su destino, tampoco encuentra a quien busca. Es decir, que a nivel argumental hay algunas anormalidades e

incorrecciones con respecto a la doxa narrativa de viajes y su itinerario épico, epopéyico o simplemente dramático, a las que, contrariamente, las películas mexicanas se adherían sin dificultad y con gozo. La razón profunda de esta *rarefacción* narrativa estriba en que, efectivamente, el filme argentino se distancia del patetismo y la disciplina compositiva del viaje, para suscribirse de lleno en la tradición del cine posmoderno que deconstruye la norma clásica y genérica, además de que recicla componentes rupturistas modernos. El resultado es un guión plano, sin sobresalto, sin picos emocionales. Lo suyo es la desdramatización radical.

A propósito de esto, y como si tuviera en mente al Sófocles de *Edipo en Colono*, Antonioni solía decir que cuando ya “se dijo todo, cuando la escena capital parece terminada, está lo que viene después”, y Deleuze explica precisamente las consecuencias de esa frase en el cine del propio Antonioni, tan abogado a “sacar todas las consecuencias de una experiencia decisiva del pasado, pues ya todo sucedió y todo fue dicho” (2007:19). Este mismo principio puede aplicarse a esa *ilíada* fundamental del Nuevo Cine de entresiglos argentino que es *La ciénaga* de Lucrecia Martel.

En el filme que nos ocupa, la escena capital, el acontecimiento —el crimen, el juicio, la condena, el castigo—, todo el *pathos* de la historia de Argentino Vargas ha quedado atrás, fuera de campo, y lo que nos muestra Alonso es justamente “lo que viene después”. Es cierto que el filme inicia con el plano-secuencia de los cadáveres, pero, y esto es importante —y es lo que lo pone a buen recaudo del realismo sucio— no vemos el crimen, sino apenas las manos del criminal y el arma homicida. Las escenas capitales del acontecimiento dramático según la doxa narrativa han sido elididas. Del encarcelamiento se nos muestra el último día. Es que ya todo sucedió y fue dicho. ¿Por qué contar, poner en escena el trayecto de la cárcel a la morada? *Los muertos*, como he planteado en otra parte, se acogen a la estética del Neorrealismo cotidiano, cuyo núcleo central es la *desdramatización* de todos los componentes dramáticos del *pathos* o grandes pasiones y la opción por lo menor, lo pequeño, por las escenas secundarias o terciarias, por mostrar lo que despreciaron u olvidaron los discursos mayores, tan llenos, como hemos visto y veremos, de épica y dramatismo. Acaso estamos frente a un cine que ha comprendido que lo cotidiano, aquello que está antes y después de la acción, tiene también su epopeya, la de la vida.

Este neorrealismo cinematografía “lo que viene después” de la catástrofe. En *Los muertos* el componente dramático ya fue, ya se consumó, y entonces a la *odisea* le queda muy poco, el desdrama de una aventura sin aventura: ni celebración de despedida ni celebración de bienvenida, solo la serialización de hechos absolutamente normales, banales incluso, de un regreso a casa que se queda en regreso porque no hay ni casa, que posiblemente toma unas horas, sin sobresaltos, salvo el grotesco encuentro sexual con la prostituta y el diestro descuartizamiento del cabrito. ¿Y dónde está la gracia de este filme, que la tiene y en gran medida? Primero, justamente allí, en la construcción de una mirada sobre lo cotidiano y su importancia; luego, la detención, la pausa, en una época en que la aceleración es la norma, dentro y fuera del cine —las velocidades de edición, consecuentes al video-clip, hacen imposible construir la mirada—. Filmes como este son una invitación a mirar y contemplar el mundo en su más amplia contextura —lo mayor, lo medio y lo menor—. Alonso filtra elementos de la cultura nacional en los moldes del cine contemplativo y se adhiere a esa vertiente que viene de Ozu, pasa por Antonioni y que por el puente de Kiarostami llega a nuestro continente. ¿Cuánto

le debe el personaje de Alonso al personaje viajero y suicida de *El árbol de cerezos*?

Ellas viajan solas

Dos filmes, el mexicano *Santitos* (1999), de Alejandro Springall, y la colombo-norteamericana *María llena eres de gracia* (2004), de Joshua Marston, *ponen-en-camino* a una mujer, pero a diferencia de otros filmes de viaje, su *puesta-en-escena* no es precisamente la del aire libre o la errancia por exteriores, sino, al contrario, la sucesión de interiores que lo sugieren. Es claro que hay un viaje, pero su construcción no privilegia el camino o el paisaje, sino el bodegón o la cadena de pequeñas *ilíadas*, cuya serialidad narra una *odisea*. Hay viaje, y para sugerirlo se muestran caminos, hoteles, lugares de paso, interiores de medios de transporte, pero en general el aire libre es de poca monta, y básicamente predominan los planos interiores, por lo que el nivel documental —camino y paisaje— baja abruptamente y se potencia el decorado, el color y el sonido de interiores.

En el cine clásico ya era posible contar un viaje sin viaje, sin paisaje ni caminos. El método era la *back projection*, procedimiento mediante el cual la acción viajera se desarrolla delante de una pantalla sobre la cual un

proyector plasma la imagen de un ambiente fijo o móvil, del paisaje y del camino. De tal forma que todos los componentes visuales y sonoros del aire libre documental son reemplazados por un escenario paisaje-camino artificial. Así, en *It Happened One Night* (1934), de Franck Capra, vemos varios segmentos del viaje —de Miami a New York— de la pareja Colbert-Gable, en autobús o camioneta, cuyo movimiento se simula sobre un fondo de *back projection*. Incluso Buñuel, en *Subida al cielo* (1951), filme de viajes de su período mexicano, se apoya en el recurso de la *back projection*, pero es más generoso que Capra con los exteriores por los que transcurre el viaje grupal en un autobús.

Hay otro grupo de filmes de viajes en los que el aire libre sufre los efectos de la elipsis; puede ocurrir que el tránsito no nos sea *mostrado* (showing), sino *dicho* (telling), anunciado en los diálogos; y en otras es sugerido mediante metonimias, signos por medio de los cuales nombres de ciudades u hoteles significan desplazamiento, o en otros casos las tomas interiores en los medios de transporte cumplen esa función. De tal forma que el paisaje, el camino, el horizonte y el diálogo frente a una fogata se cambian por el rostro, el bodegón y la chimenea. Lo documental da paso al decorado. La cámara se mete

dentro, dejando fuera de campo el camino y el paisaje. Deleuze ya había destacado las consecuencias de esta interacción entre espacio cerrado y abierto en la dramática del *western* (1994:209). Esta dialéctica es importante para los viajes grupales y los medios de transporte de considerable tamaño que permiten rodajes interiores.

El caso más radical de elipsis la vemos en *Historias mínimas* (2002), de Carlos Sorín, en una de cuyas tres historias se nos cuenta, al inicio del filme, que María Flores acaba de ganar un premio en un programa de tv., y debe *viajar* hasta la televisora para reclamarlo; pero no se nos muestra el viaje sino que el personaje, hacia el final de la película, es mostrado ya en la televisora; su diagrama sería *ilíada...ilíada*, con una larga elipsis espacio-temporal de por medio. La escena final del filme muestra a María en un autobús, de regreso a casa. Lo mismo ocurre con *Santitos* y *María llena eres de gracia*: se elide mayoritariamente el aire libre, aunque hay fragmentos de sesgo documental en que se *muestra* al personaje en desplazamiento. Pero aclaremos que las escenas y planos que ocurren en interiores, y que marcan los avances del viaje, se complementan con otro tipo de interior, ya sea de autobús, auto, tren o avión.

El drama viaja en el decorado. En *Santitos*, Esperanza, una madre soltera que vive con su comadre, acaba de perder a su hija adolescente, muerta misteriosamente en un hospital público. Muy creyente y devota, al punto que su confidente es un sacerdote, cree recibir mensajes de San Judas Tadeo, que le dice que su hija está viva, posiblemente en un prostíbulo especializado en jovencitas. Entre angustiada y delirante, Esperanza inicia un viaje que la lleva de Veracruz a California, pero haciendo accidentadas escalas en ciudades y lugares del vicio. Una *ilíada* de exposición del evento desencadenante y del conflicto, armada con escenas que ocurren en su casa y en el templo parroquial, da paso a una larga *odisea* con apenas aire libre y una abrumadora cantidad de interiores. Igual disposición tiene *María, llena eres de gracia*: a una *ilíada* expositiva le sigue la *odisea* de llevar un cargamento de narcóticos de Bogotá a Nueva York —el título siempre nos ha parecido de un ironía demasiado cruel—.

Según hemos visto, el objetivo o el objeto que busca el personaje es clave para caracterizar un drama. Ese objeto del deseo tiene al menos dos variantes: unos son inmateriales, espirituales, generadores de conflictos internos, y otros son objetos materiales concretos, que en

general propician conflictos externos. Esos objetos del deseo que persigue el personaje de ficción, vienen de una pérdida que debe reparar o de una carga que debe aliviar. Por supuesto que estas convenciones de la teoría y práctica del guión sirven para guiar la estructura narrativa y dramática, y a lo mejor, para clasificar los dramas fílmicos. Porque interioridad y exterioridad están íntimamente unidas e interactúan. *Santitos y María...* nos vienen a probar esa interrelación. Octavio Paz comprende esto magníficamente cuando a propósito de *Los olvidados* dice que “la colisión entre la conciencia humana y la fatalidad externa es la esencia de la tragedia... La vieja fatalidad vuelve a funcionar, solo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica” (1984:182). Esperanza, que no se resigna a la muerte de su hija, y María, que debe llevar en sus entrañas un cargamento de droga, han sido golpeadas desde afuera. No hay falta inicial, ni pecado original, ni elección equivocada. El dolor de la primera, reforzado por la sospecha de secuestro, y la desocupación de la segunda, crean la condición externa social que remueve el interior de los personajes y los lanzan a la acción.

Es probable que los dos objetos dramáticos, la adolescente secuestrada y el cargamento de droga, estén

simbólicamente más cerca de las búsquedas externas del *cine de aventuras* y sus eternas búsquedas de tesoros — herederos dramáticos del vellocino mítico— en sus dos variante simbólicas: la espiritual afectiva y la material económica (Balló-Pérez, 1998:17). María, luego de vencer obstáculos, enfrentar oponentes peligrosos y recibir las ayudas oportunas, logra su cometido y cobra su dinero; es decir, la tragedia no se consuma. Y en el caso de Esperanza de *Santitos*, la fatalidad es desde el principio desplazada por cierto aire de comedia disparatada, que incluye destrozos e inverosimilitudes que no ayudan mucho a “suspender la incredulidad”, dada la facilidad con que una mujer penetra en los secretos del erotismo público mexicano. Es más, el dolor de Esperanza va a ser aliviado por el “desplazamiento”, ya que en el viaje conoce a un hombre al que finalmente se unirá.

Las dos mujeres son golpeadas desde fuera, ellas son víctimas del secuestro y el narcotráfico, los males, entre otros, de México y Colombia. Y su situación general remite a realidades muy concretas: el clima de violencia de la realidad está en el filme. Si Monsiváis decía que el melodrama cinematográfico tiene la capacidad alegórica de “teatralizar los males del siglo”, estas dos películas, un drama y una comedia, viajeras las dos, teatralizan

situaciones que atraviesan no solo a países sino a toda Latinoamérica. Estas dos mujeres emblematizan la situación de miles de mujeres y de hombres que a diario someten sus vidas a esas realidades sociales que imponen sobre sus vidas un riesgo mortal. En *María...* dos de las mujeres logran su cometido, pero de las otras dos, la una es aprehendida y la otra brutalmente destazada... Por fortuna, el filme apela mucho al fuera de campo y escapa milagrosamente a las groserías de cierto realismo que se engolosina con la pornomiseria. Por supuesto, a este tipo de cine no hay que pedirle más, ya que estilísticamente no hacen más que cumplir con el estándar de realización: la crónica de una aventura.

Tres viajes minimalistas o *Historias mínimas*

Es posible que Carlos Sorin sea el realizador *viajero* por excelencia del cine latinoamericano, en el sentido de que ha hecho del viaje la sustancia dramática básica de su poética, en esa línea inaugurada por Buñuel, figura clave a la hora de pensar el cine de encierros físicos y metafísicos, así como de desplazamientos laicos y místicos tales como *Subida al cielo* (1951), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Nazarín* (1958) o *La Vía Láctea* (1969). Si Buñuel, español

y mexicano, se las ingenió igual con *puestas-en-camino* en paisajes montañosos y planos, con todas sus consecuencias simbólicas, Sorin, argentino, tiene el espacio plano de la pampa. Esta diferencia paisajística reviste particulares matices, pues la montaña, sus hoyas y encajonamientos encierran la mirada y coartan la posibilidad de que *el espíritu se tienda* y se expanda. En ella, el desplazamiento es más exigente, puesto que el viajero debe imponerse a una verticalidad que disuade su mirada: debe levantar la mirada para mirar el cielo; debe subir-bajar para escapar de ella. La montaña, la altura y el frío oprimen y coartan la expansión. No es casual que la música popular de las alturas tenga ese aire lamentoso y esté siempre refiriendo a la muerte y al cielo como dos polos de infranqueable y pavorosa verticalidad. Al contrario, en la pampa, sin parapetos y choques de visión, el espíritu se tiende, se expande. Opuesto al vértigo de lo lleno y profundo montañoso, en la pampa se vive el vértigo de lo vacío. La escala de suelo-montaña-cielo de la sierra, en la extensión se funde en un solo horizonte que no distingue arriba-abajo. Evidentemente estas observaciones respecto al paisaje rebotan en el camino, curvado, ascendente y descendente de la sierra, que prolonga la duración de todo traslado, frente a la línea recta, casi infinita de la pampa. Ya

en *Subida al cielo*, Buñuel demostraba la dificultad de filmar un autobús subiendo la montaña y bajo una pertinaz lluvia.

De 1985 data el primer aviso del cine de viajes de Sorin. En *La película del rey*, cuenta dos viajes en un mismo relato: uno, el de un delirante viajero francés que viaja por la Patagonia con aspiraciones de fundar su propio reino, y la otra, metacinematográfica, que cuenta las peripecias de filmar un viaje. Pero *Historias mínimas*, acaso es la película con la que se da a conocer internacionalmente, a pesar de que ya con *La película del rey* ganó en Venecia, en 1986, el premio a mejor dirección.

En *Historias mínimas*, anunciada desde el título, en lo concerniente al argumento del viaje, ocurren cosas interesantes, dado que las tres historias contadas incluyen las variantes argumentales del cine de viajes. En efecto, los tres desplazamientos: el viaje de Don Justo, que sale a recuperar a su perro en un pueblo distante; el de María, que viaja a reclamar un premio en una televisora, también distante; y el de Roberto, el viajante de comercio que se dirige, pastel en mano, a visitar a una viuda que viene cortejando tiempo atrás, para nada son narrados de la misma manera. La historia de Roberto comienza *in media res*, pues ya está en el hotel, que es solo una parada de viaje, mientras que las otras dos toman a sus personajes

desde sus moradas. Luego viene lo que nos incumbe. El viaje propiamente dicho de María está elidido, no se muestra, solo se sugiere en los diálogos, es una *ilíada...ilíada*, sin aire libre. La cámara sorprende a Roberto en una habitación de hotel, y esa marca interiorista, salvo alguna toma en exteriores y el aventón que ofrece a don Justo, será la tónica del registro de su viaje de cortejo. Don Justo, cuya historia, no obstante comenzar en un lugar cerrado e incluir planos interiores, ya en su desarrollo ocupa la mayor parte del aire libre del filme, cuantificación que incluye escenas en el interior del medio de transporte. Y esto es importante porque el filme nos permite asistir a la dinámica englobante externo-drama interno, a los condicionamientos del aire libre en la conducta de los personajes: es conmovedor acompañar a ese anciano caminando en plena Patagonia atrapado entre la belleza fotográfica del paisaje y los efectos físicos del ambiente sobre su cuerpo. El guionista, como en ningún otro filme, ha sabido manejar con simpleza y efectividad la interacción entre los personajes viajeros —que finalmente forman parte del microcosmos del camino—, así como la interacción de los protagonistas con la población del camino.

Desde el título, el filme se anuncia como un relato poblado de héroes menores, involucrados en aventuras

pequeñas reñidas con la tradición del *pathos* magno o magnífico de los héroes mayores, envueltos de dramas y pasiones extremas, metafísicas y trascendentales, formativas y revelatorias, cuyas versiones viajeras, como hemos visto, dramatizan búsquedas espirituales profundas y decisivas. Frente al viaje de experiencias transformativas de los filmes mexicanos, que se revelan por las causales del viaje y objetos de búsqueda que ponen en acción al personaje, ahora, en un gesto de ironía posmoderna, todo aquel aparataje dramático mayor es deconstruido. Así, María va a reclamar un premio que ha ganado en un concurso de tv; don Justo sale en busca de su perro, y Roberto viaja para conseguir apenas su reconocimiento como pretendiente. Todo ordinario, cotidiano, sin sobresaltos. Y si en la vida de estos personajes ha existido o hay un gran acontecimiento, éste no se *muestra* sino que se lo *dice*. Don Justo, en efecto, vive aquejado por una culpa y eso abona su búsqueda de Mala Cara, su perro-testigo del accidente en el que aparentemente atropelló a alguien en la carretera; pero ese hecho es contado elípticamente, no se lo ve; sabemos que ocurrió, que está por allí en el fuera de campo mediato —temporal—, pero jamás asoma en cuadro. Estos son los recursos de desdramatización a los que recurre mucho cine

contemporáneo latinoamericano —sobre todo del sur—, como respuesta de franco distanciamiento al plano sangriento y explícito de, por ejemplo, el realismo sucio y sus regodeos en la visualización de la herida, la carne lastimada y el reguero de sangre, y que bajo el viejo pretexto de la denuncia social no duda en llegar a la abyección de las escenas, del personaje y del plano: es lo que algunos no dudan en llamar la pornomiseria o miserabilismo, tan enraizado en las cinematografías del norte —México y Colombia. Estimamos que este miserabilismo —con no pocos matices de exotismo morboso— es la versión más cruda y despiadada del discurso victimológico.

La peregrinación e ídolos de barro: *El camino de San Diego*

Varios filmes de Emilio Fernández, posiblemente toda la obra de Buñuel, la del venezolano Román Chalbaud, o la del chileno Jodorowsky, son cuota suficiente para ejemplificar la idea de que el tema religioso, en todas sus doctrinas y no solamente la cristiana, es uno de los grandes *ritornellos* del cine latinoamericano. Uno de los seis *sarapes* de Einsenstein que componen *¡Qué viva México!*,

recoge fragmentos del culto guadalupano. Pero, concretamente, el *peregrinaje*, entendido como viaje a un lugar santo por devoción o cumplimiento de un voto, para pagar una *manda* o seguir a un iluminado, está ya en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, en las versiones escritas o fílmicas de la historia de Canudos, o en *La Vía Láctea* buñueliana —una peregrinación más bien irreverente justamente porque pone en cuestión los fundamentos mismos de la romería—. Esos filmes acaso reeditan en clave contemporánea la vieja noción agustiniana de la *peregrinatio* en tanto experiencia de la distancia que lleva aparejada una experiencia interior: la búsqueda de la Ciudad de Dios es un viaje a las profundidades del espíritu, viaje sagrado que como todo traslado está lleno de caídas sucesivas (Maffesoli, 2004:172).

Lejos de lo misterico y la búsqueda de lo sagrado, la peregrinación que Sorin cuenta en *El camino de San Diego* participa más de la ironía y humor negro del maestro aragonés que del aliento teológico agustiniano. Aunque finalmente, estimamos que lo suyo más bien es un intento de comprender el mundo interior de los anónimos devotos y el exterior de los dioses que ha creado en la contemporaneidad. Sí. El *peregrinaje* del argentino es condescendiente pero resulta conmovedor y muy en las

líneas del Nuevo Cine de entresiglos, de acercarse a lo menor y comprender a Tati Benítez, el hincha-romeriante, y por medio de él retratar cierta porción del alma popular argentina, mediante este viaje a un nada ortodoxo santuario para reverenciar a su *ídolo*.

En efecto, Tati Benítez es un joven campesino de la provincia de Misiones, padre de familia, cuyos hijos llevan los nombres de la familia Maradona. Él mismo lleva tatuado el número “10” en la piel de su espalda y el perfil del ídolo en su brazo. Un día de lluvia y tormenta, un árbol es derribado de raíz, y, para su regocijo, dicha raíz sugiere la forma del ídolo —cantando un gol—. No obstante su pobreza y estrechez de medios, se le ocurre viajar a Buenos Aires para regalar dicha escultura, en circunstancias en que Maradona agoniza en algún policlínico, víctima de sus excesos —nada etéreos por supuesto—. En el camino, como es previsible, encontrará varios acompañantes y ayudantes que lo socorren en tan descomunal proyecto. Vamos descubriendo el paisaje, la gente del camino y la que viaja —otra vez la capacidad de Sorin para decirnos que el camino está repleto y lleno de vida—, hasta que en una escena se juntan —pintura y escultura— la Santísima Trinidad de Argentina: el Gauchito Gil, el Che Guevara y Diego Maradona —religión, política y

deporte—. Al final del viaje, sin mayores contratiempos ni lances patéticos, sino la infaltable puesta en escena de la *álgida* disputa con Brasil sobre la supremacía de Pelé o Maradona, Tati llega a su destino, pero como los dioses — mayores y menores— son esquivos, nuestro protagonista se conforma con una imagen de tv y la dudosa posibilidad de que su regalo haya llegado a manos de la divinidad — nosotros sabemos eso, pero Tati no—.

Como se ve, se trata de un film menor, pero que alegóricamente nos pone frente a situaciones que pueden parecer cómicas, pero no, la cosa va en serio. Si no, que se lo pregunten a un hincha de Boca o River, o a un miembro de la iglesia maradoniana, que finalmente, como dice el epígrafe del filme, a lo mejor se parecen mucho a Tati. Hoy, enero de 2010, Diego Armando Maradona es el seleccionador del equipo nacional de fútbol. Si la leyenda es el relato de los hombres-héroes, y la mitología es el relato sobre los dioses y semidioses, cómo llamar al relato de un hombre-dios, esa extraña invención de la era mediática y la globalización del capitalismo tardío. Y es que el fenómeno Maradona no puede ser visto sino como el producto más acabado y supremo de la idolización e idolatría de una figura pública en la historia de la humanidad. Si el cine inventó, en el siglo XX, el *panteón de*

celuloide, poblado de divos y divas que también poblaron el *tabloide*, construidas a base de luces, sombras, poses, brochazos de vida privada y *biblias* de circulación semanal con las imágenes de esos dioses y sus credos; y si el deporte y la figura del deportista, si bien se fue posicionando a lo largo del siglo XX hasta alcanzar en el XXI cotizaciones que ya quisiera algún divo californiano, nunca alcanzaron, ni divo ni deportista, el estatus no solo de Profeta capaz de fundar una iglesia y, lo que es más, el de “10” (Dios). El ídolo de barro ha subido a los altares, ha sido canonizado por obra y gracia del alma popular, el noticiero de las ocho y las primeras planas.

Entre la sorna y la gravedad, el fenómeno ha generado mucha tinta y también *celuloide* —que lo diga Kusturica—, todos eslabones del largo culebrón que es la vida del ídolo de barro, cuya idolatría acaso viene de la profunda identificación y cercanía de una buena fracción del pueblo argentino con el periplo vital, teñido de magia y de miseria, de grandezas y bajezas, de un chico de barrio que desde allí hasta hoy no deja de batirse. Esas subidas y bajadas hacen de su vida un relato con elementos mediáticos, épicos, dramáticos, melodramáticos y trágicos: es decir, el de Maradona es el relato total que todos quieren ver y escuchar. Sorin construye su alegoría de este

estado religioso del hincha argentino, y sin ironía, sin el menor asomo socarrón, sino acaso con sorpresa, con respeto y hasta con una buena dosis de complicidad para con ese hincha —no con el ídolo, al que lo muestra en su más bajo perfil—; con ese héroe menor que reverencia a un dios menor. Sorin sabe que el panteón contemporáneo es más politeísta que nunca en la historia del imaginario humano, y que por ello, junto a los héroes historiográficos del altar patrio, oficial y bronceíneo, hay que hacerle un altar —cinematográfico— al dios del pueblo.

CAPÍTULO III

Dos por el camino

*Siempre habrá aquí dentro
un viaje y una ascensión.*

NIETSCHE

A los imperativos dramáticos de un viaje solitario, sea en la línea de Caín o Ulises, del culpable en busca de purificación o del sediento de revelaciones y descubrimientos, basado sobre todo en la interacción del héroe consigo mismo, pero que no descarta el intercambio con el otro que abona su estado espiritual resultado de causales que lo han puesto en camino, se oponen las formas dramáticas del viaje en tándem, de la pareja que se fuga o pesquisa. Desde el paradigma literario de Don Quijote y Sancho Panza, o de don Pablo y su lazarillo, se observa una dramática que ya no es el de la soledad errante sino de la experiencia viajera compartida. En estas narraciones que movilizan al protagonista y su acompañante es donde se despliega la dialéctica interior-

exterior, en el sentido de que el guión teje la doble línea de conflicto, una que encara a los dos viajeros, y otra que consigna los enfrentamientos entre el dúo errante con los otros y con el medio por el que se desplazan. *Easy Rider* (1969), de Denis Hoper, y *Thelma and Louis* (1991), de Ridley Scott, están allí como referentes históricos. Pero están además dos películas que tienen que ver con el cine latinoamericano, no obstante ser producciones europeas: *La vuelta al mundo en 80 días* (1956), del británico Michael Anderson, en la que como dice Cabrera Infante, “Cantinflas entre tanta estrella es *la* estrella” (1997:195), y David Niven es un Filias Foog al que no le queda más que aplaudir los arrestos toreros de su cantinflesco Paspartout; y *La Vía Láctea* (1969), de Luis Buñuel, en la que un hombre joven y otro maduro van en irreverente peregrinación hacia Santiago de Compostela. En las dos, el tándem viajero, aparte de librar sucesivos duelos con la historia y la geografía de los lugares de paso, tienen que dramatizar la experiencia de vivir juntos, con toda la carga pedagógica, dramática o trágica que conlleva, siempre al hilo de las causas del viaje y los objetivos a alcanzar. Y es que una cosa es la errancia de Caín y otra la de Adán y Eva, de dos Evas, o de dos Adanes huyendo del paraíso o en búsqueda de respuestas, involucrados en una convivencia que puede

ser pacífica o beligerante, que al final resultan gozosas y dignas de celebración, o que, al contrario, conducen a finales infaustos, cuyo plano final suele recrear *La piedad* de Miguel Ángel.

Así huele el mundo lejos de las ciudades: *Caballos salvajes*

En ese brillante texto titulado *SOUTH OF THE BORDER, DOWN MEXICO'S WAY*, el cine latinoamericano y Hollywood que Carlos Monsiváis incluye en *Aires de familia* (2000), el mexicano, además de insistir en la tesis de la ineludible *americanización* del cine latinoamericano y subrayar nuestra pobre tradición guionística, destaca la dependencia genérica y la persistente aspiración de muchas de nuestras películas por adscribir sus narraciones a las exigencias del *filme noir*, el *western*, el *thriller*, el *cine de horror*, la *comedia* y el *melodrama*, género este último que asoma, por adaptación y adopción, como la marca de fábrica del cine latinoamericano de los 30-60, y que todavía echa a correr celuloide y lágrimas a principios del siglo XXI (2000:73-78). Curiosamente, como ya hemos dicho, el cine de viajes en general y su estrella más luminosa, la *road movie*, no aparece comentada ni ejemplificada; es como si

hasta los setenta —fecha hasta la que llega el análisis de Monsiváis— ese género no hubiese logrado *aclimatarse* a nuestras condiciones nacionales.

No ha sido fácil encasillar a los filmes que vamos analizando como *road movies*, quizá porque les falta ese elemento clave de las odiseas que cuenta toda *road movie* norteamericana —aunque no las versiones nacionales—: la *persecución* consecutiva al error inicial del personaje, lo que los convierte en fugitivos. *Bonny and Clyde*, *Thelma and Louis* y la pareja asesina de *Natural Born Killers* (1994), de Oliver Stone, son fugitivos cuyo drama lo viven en el camino. Sin embargo, llegados a *Caballos salvajes* (1995), del argentino Marcelo Piñeyro, sentimos que el sello *road movie* le viene como a ningún otro filme de los aquí visitados.

Ocurre que en esta película hay un error inicial, fugas, autos, patrullas, persecuciones, choques, caminos primarios y secundarios, y paisaje, mucho paisaje que acoge la fuga de dos presuntos asaltantes de un banco, a los que a medio metraje se une una muchacha. Pero son el septuagenario José y el joven Pedro Javier los que llevan por el camino el drama, luego de que el primero entra un lunes a medio día, pistola en su propio cuello, a un banco a reclamar \$ 15.344 que hace años dicha entidad bancaria le

estafó. Pedro Xavier es el cajero que atiende la solicitud escrita a mano por José. Y allí surge el enredo por sorpresa: Xavier, al intentar demostrar que no hay dinero en el escritorio, abre los cajones y se encuentra con —lo sabremos después— \$ 500.000. El chico, medio confundido y asustado, y sobre todo comprendiendo la fragilidad de su asaltante, se presta como escudo. Logran salir del banco y huyen... hacia el sur naturalmente — vamos a ver que casi todos los personajes viajeros van al sur, como obedeciendo a Rafaela Carra—, porque José — lo sabremos después— debe pagar un dinero para salvar a una caballada que caso contrario será enviada al matadero. En el trayecto, persecución y aventuras a granel, órdenes de asesinato e intervención de la prensa, ayudantes y solidarios a lo largo del camino, pero también asesinos a sueldo. Y por allí asoma Ana, una muchacha *punk*, salida de nadie sabe dónde, pero que hará la tercera voz al dúo fugitivo, e incluso al final seguirá viaje, más allá de la frontera Sur, con Xavier; mientras José recibe ineludiblemente un tiro por la espalda.

Esta es una odisea de principio a fin que va de Buenos Aires a la frontera sur: Treberin. Los primeros planos interiores del banco, que corresponden al evento desencadenante, son breves, y toda la acción ocurre al aire

libre, con los necesarios interludios interiores para el descanso de los personajes durante los cinco días —cuyo curso es marcado en la pantalla— que dura la fuga. El aire libre, el camino y el paisaje contrapunteados con la música de Andrés Calamaro y León Gieco dominan la extensión de una cámara que no duda en enmarcar, junto a sus personajes, la pampa, el cielo, el mar y la montaña. Ya en este filme asoma la intención, que se acentuará en otros filmes de viaje, de subrayar el paisaje nacional, con fines turísticos apenas disimulados de *marcar* identidades geográficas capaces de estimular la respuesta: “yo quiero estar allí”.

Pero esta película, a pesar de los excesos de terneza y cierto matiz melodramático, es también de lo más combativa y crítica. No en la línea dura de un Birri, Gettino o Solanas, que de hecho son sardonizados en algún momento —Xavier le dice a José: usted es marxista; y José le responde, no, soy más antiguo que eso, soy anarquista—; sino en la línea moderada de una crítica más amplia que lo meramente social y político. Siendo radical, no llega a los llamados revolucionarios de sus antepasados del Nuevo Cine de los sesenta y setenta. Este alegorismo nacional es más direccionado y concreto, pues no dice que todo está mal y que hay que echarlo abajo. El tema tan

delicado de las pensiones jubilares, junto con el de la corrupción bancaria —dos cuernos del menemismo— le sirven a Piñeyro para emplazar este dispositivo crítico que, sin embargo, tiene ya su buena dosis de intimismo o alegorismo privado. Se insiste en la vida personal de los protagonistas. Y de allí se exploran los vínculos que hay necesariamente entre lo colectivo y lo familiar. En ese sentido, deja claro que la banca y sus maniobras —lavado de dólares y perjuicios a clientes— condicionan ciertas parcelas de la vida personal. Pero no solamente la banca, sino cierta prensa que es capaz de “hacer sus propias películas”, dirigidas por sus jefes de noticieros, con la vida de la gente. Este giro crítico *direccionado* otorga al filme un aire optimista, porque reconoce que hay hechos y personas que valen la pena, y que no pasa solo por el individuo, sus circunstancia y su mundo —el grito de “Putá, que vale la pena vivir”, en boca de un José, feliz y danzante, así lo dice— sino por la comunidad, o el grupo, que en el filme lo pone en evidencia por medio de la “ruta solidaria” que se establece entre los pobladores del camino para defender a los fugitivos de las amenazas de muerte de los banqueros.

En este viaje de fuga, hay elementos de formación recíproca —y esto es importante—, en el sentido de que al contrario de la canónica fórmula clásica de un maestro que

enseña al aprendiz, en este filme ocurre un proceso de ida y vuelta: el joven es liberado de su modorra burocrática y puede mirar, oler y saborear otros mundos —el campo—, y también otros valores y creencias: un caballo o una caballada valen la pena. Pero el presunto maestro también recibe, se alimenta de la energía joven: el pasado se alimenta de futuro. No, no es una gran película. Pero tiene sutileza política. Eso, hoy se valora. Quizá en su tiempo no.

Estación central de Brasil: el retorno al hogar

Una larga *ilíada*, que ocupa casi el primer tercio de la película, sirve como preparación a la *odisea* que emprenderán, de Río de Janeiro hasta el nordestino estado de Espírito Santo, atravesando el *sertón*, los dos personajes de *Estación Central de Brasil* (1998), del brasileño Walter Salles Jr. El filme ganó el Oso de Berlín en 1998 a mejor película, el premio a mejor actriz para su protagonista Fernanda Montenegro, y además, una nominación al Oscar a mejor película extranjera en 1999, y nominación al exigente BAFTA británico.

¿Qué más *iliádico* que una estación de trenes, con su intrincado tejido humano de negociantes y pasajeros, con su plétora vital citadina de llegadas y partidas, sus muertos,

contrabandistas, ladrones y crímenes a sangre fría? Y es que, entre varias opciones, el retrato de Salles apunta a establecer el contraste casi maniqueísta entre la violenta y trágica atmósfera citadina que contrasta con la visión plácida, acogedora, amistosa y mística del campo y la provincia brasileños. ¿Estamos acaso frente a la versión brasileña de la *nostalgia*, o mejor, *saudade* por el paraíso perdido, esa otra cara del exotismo del citadino en la versión de cine de viajes?

El guión se toma un tercio del filme para presentar el enredo. Lo que pone en acción a los personajes es la muerte de la madre de Josué, el niño de 9 años, a la salida del terminal, y del que, contra su voluntad, se hace cargo la ya madura Dora, medio alcohólica, profesora jubilada, estafadora, que vive de un puesto en el que redacta cartas, o mejor, ayuda a escribirlas: a Dios y sus Santos, a la novia ida, al hijo que escapó, al esposo infiel o al enemigo. El objetivo del viaje es claro: buscar al padre de Josué y entregar la carta que su fallecida esposa ha hecho redactar a Dora para él, padre que aparentemente vive en Bom Jesus do Norte. Queda así establecido el itinerario que los dos personajes habrán de seguir dentro de una estructura dramática que retoma la tradición narrativa del *buddy filme* —cine de parejas—, y los mezcla con

elementos de *road movie*, pero sin persecución ni fugitivos. *Estación Central* se alinea así con la cinematografía que hizo de la relación niño-adulto su columna vertebral desde la fundacional *The Kid* (Chaplin, 1921), hasta las ilustres muestras de la década de los ochenta y noventa: *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988), *El profesional* (Besson, 1994), *La vida es bella* (Benigni, 1998), y más aún con *Gloria* (1980), de Cassavetes; pero se distancia cuando los pone en camino bajo el itinerario viajero del retorno al hogar, un retorno que va a ser glorioso.

Sin desconocer el drama que se establece entre los dos personajes, indudablemente el filme funda su encanto mayor en el personaje femenino, pues es Dora la que focaliza el relato, con sus contradicciones de exprofesora devenida escribana, alcohólica, solitaria —solo tiene a Irene, su vecina—, convertida momentáneamente en vendedora de niños para el tráfico ilegal. La adornan y enriquecen toda la ambigüedad, moral si se quiere, de ser al mismo tiempo la depositaria y administradora de ilusiones, pero también estafadora que a último momento se arrepiente de haber vendido al niño. Sí, ella escribe cartas, pero sus ingenuos y analfabetos remitentes ignoran el incierto destino de las mismas, pues de la escritura al envío, de la redacción al buzón media la eternidad que

administran los dioses; es decir, Dora, diosa menor, la maga truculenta de tan asfixiante Iliada es la que decidirá qué cartas partirán y cuáles padecerán el “purgatorio” de su gaveta. Mas, si este retrato del encierro citadino arroja varios planos de extrema dureza —como la del horroroso asesinato a sangre fría del ratero en las rieles—, tal visión no llega a la total denigración. De un lado, Irene, que llama a Dora a la cordura, y por otro, esas dosis de poesía que tienen ciertos hechos: los momentos cumbres de la primera parte del filme son aquellos en los que la nominada Fernanda Montenegro es calígrafa, confidente y cómplice de cada uno de esos anónimos remitentes que, como un ritual frente al oráculo, vienen a ella para confesarse y derramarse en una carta de tan dudoso porvenir. Si hay un filme con el que dialoga *Estación Central* es con *Fabricante de Ilusiones* (1994) de Giuseppe Tornatore: en los dos, mirando a la cámara o dictando la carta, los personajes se desocultan, florecen y ponen en escena su más alta pureza, aunque la cámara y la carta —¿el cine y la literatura?— a veces no den la talla.

En su segunda y tercera parte, el filme sale al aire libre siguiendo a sus personajes que van en busca del lejano padre de Josué. En autobús, caminando o en el cajón de un camión, Dora y el niño realizan un viaje que

básicamente se centra en el conflicto entre ellos, y en menor medida en la interacción de la pareja con el paisaje natural y antropológico de la ruta. A causa de su alcoholismo e intento de entregar al niño al tráfico, Josué desconfía de Dora. Pero el viaje se encargará de restañar las heridas y madurar la relación hasta que se volverá entrañable. Hay, como es previsible, transformación por aprendizaje. Dora, en el lapso de su experiencia viajera, asume cosas que solo dicha experiencia le han posibilitado. La dureza del viaje, los contratiempos, la abstinencia y las vicisitudes que comparte con el niño funcionan como purificadores, como fuentes de renovación. Lo definitivo no es lo que encuentran, sino la convivencia en el camino de un viaje de *recuperación* de la maternidad perdida.

La presencia constante, como telón de fondo, de elementos religiosos otorga a este viaje leves matices penitenciales y expiatorios. Aunque no se trate de una peregrinación, las manifestaciones religiosas acosan al drama. Desde el inicio hay planos en los que algún detalle piadoso está presente. Pero es el encuentro con un camionero el que subraya esta constante, pues él es un practicante “evangélico”. La cota máxima de lo piadoso ocurre en la escena en que Dora, durante las celebraciones

de La Fiesta de la Candela (Candelaria), atraviesa la aglomeración de los romeriantes y entra a la Tienda de los Milagros —el lugar de los exvotos—, sitio en el que, sofocada por la llenura barroca, los rezos, cánticos y olores, además del cansancio y la búsqueda del niño que momentáneamente ha perdido de vista, se desmaya, hecho que no sería ocioso emparentarlo con el éxtasis místico de alguien que hasta ahora se había mostrado como distante testigo de rezos y rogativas —al fin y al cabo es un alma de ciudad—.

La pregunta se impone con urgencia: ¿acaso esa terminal, el tráfico, el crimen a sangre fría, el camionero, las manifestaciones religiosas, etc. son el *reflejo* de un país? ¿De qué manera los inveterados imperativos de la identidad y la cultura nacional comandan este filme? Es evidente que hay componentes de la sociedad y la cultura nacional, pero estos son colocados en segundo plano y sirven de telón de fondo en el que ocurre una historia más bien interiorista y privada, que ciertamente está atravesada por lo público —social y cultural—. Como en otros filmes de los noventa, se nota la toma de distancias con respecto al alegorismo nacional de aquellos autores latinoamericanos de los setenta que se propusieron hacer de cada personaje el depositario de un drama colectivo real, y de su

circunstancia ficcional el correlato, teatral y pictográfico, de ciertas *circunstancias sociales*. Este tipo de referencialidad comprometida en este filme ya no funciona, porque su guión pone el acento en el drama familiar y privado, al que difícilmente se le puede sacar una partida política y menos reivindicativa-revolucionaria.

Si hay alegoría, esta es privada, porque no obstante todo su aliento neorrealista y sus pinceladas de paisaje nacional y costumbrista, el filme jamás llega a la militancia y la denuncia *per se*. El sesgo político está manejado con tanta sutileza, que el film es una muestra de cómo cierto cine de los noventa se desligó de su muletilla “denunciante” de la *alegoría revolucionaria*, para optar por la idea más amplia de la *alegoría crítica* indirecta: no es que se haya eludido la realidad social, sino que hay la búsqueda de otras formas de verla y mostrarla fílmicamente.

Salles equilibra sus propósitos, sin subordinar la eficacia estética a la política: ¿el fenómeno de la escribanía no habla *indirectamente* del analfabetismo?; la ejecución a sangre fría en las vías del tren del ladrón adolescente, ¿no son todos elementos realistas? Pero Salles los desborda, los coloca como fondo ineludible de dramas individuales, y vuelve sobre lo que le importa y quiere retratar de la gente: el *pathos* de la orfandad, la soledad, la vejez, la fe, que

vibran sobre los escenarios de la ciudad; así como cierta bondad del poblador provinciano, o una serenidad que crece a la luz de los desiertos y se afianza en los colores y melodías de sus creencias, tan magníficamente resaltados por Walter Carvalho.

Para abundar en otra heredad latinoamericana, hay en el filme un apenas perceptible rasgo melodramático — refrendado por el lacrimoso final—, pero colocado en el contexto de un viaje con todas las experiencias gozosas y desgarradoras que este implica. El camionero que, en algún momento del periplo, echa un aventón a la mujer y al niño, aparte de afirmar que la carretera es su mujer, añade que su vida es conocer gente que solo verá una vez... Dora y Josué, al separarse dan fe de que los códigos del camino son ineludibles.

Diarios de motocicleta: el héroe antes de aura

De entre los héroes del panteón nacional latinoamericano, la última década ha sido pródiga, cinematográficamente hablando, en la figura del Che. Allí están la ficción *Hasta la victoria siempre* (1997), de Juan Carlos Desanzo; *Che, un hombre de este mundo* (1999), de Marcelo Shaples; *Di buen día a papá* (2005), del boliviano

Fernando Vargas, *Che* (2008), del norteamericano Steven Soderbergh. Y todas, por razones básicamente ideológicas, apuntan la *construcción del héroe* en la línea del inveterado nacionalismo, que atraviesa nuestras construcciones de la Historia Nacional, que propone y obliga a mantener vivo el altar patrio fundacional.

Es evidente, la figura del Che y su mitificación como el guerrillero heroico, tiene alcances continentales y viene propiciado por las doctrinas de la izquierda marxista. En este proceso de mitificación heroica, de secularización de su imagen idealizada, superior y cercana a lo sagrado, capaz de arraigar en la conciencia colectiva, la imagen cinematográfica juega un rol importante. Además, el alcance de dicho proceso constructivo de un aura ha sido potenciado por otro componente clave en las enconadas batallas por erigir e imponer panteones: el de lo propagandístico. Como la historia nos enseña, todo mito, en tanto construcción, está sujeto a manipulación según los intereses de los devotos. Tras la figura del héroe siempre hay una doctrina. La persistencia del Che en el imaginario latinoamericano —y quizá mundial—, a cuatro décadas de su muerte, se explica por estos dos resortes, mítico y propagandístico, que además se nutren en la necesidad de enfrentar la contrapropaganda, aquella que denigra al

héroe. Las particulares condiciones geopolíticas del subcontinente en la primera década del siglo XXI, marcadas por la llegada de gobiernos de izquierda al poder, definen el fuego en el que se siguen cocinando héroes y heroínas a gusto de los patriotas de turno.

Pero, ¿qué tipo de imagen del héroe repone *Diarios de Motocicleta* (2004), del brasileño Walter Salles? La película opera un giro, aunque sea breve, con respecto a la tradición broncínea e idealizante del héroe perfecto, con la que normalmente ha procedido la narrativa historiográfica, incluida la cinematográfica de *biopic*. No es un giro radical porque no tiene el atrevimiento deconstructivo de la irreverencia desacralizante, cuestionadora y corrosiva que desde hace varias décadas ha guiado a la Nueva Novela Histórica latinoamericana; sino más bien ha enfocado en esa otra línea narrativa, como dice Ainsa, que también deconstructivamente procedió a revisar los grandes acontecimientos y personajes para destacar en ellos aquello que el texto historiográfico —sobre todo el mitificante— había olvidado: lo pequeño y lo pequeño de lo grande; esto es, personajes secundarios, aspectos ocultos de la vida privada de héroes y antihéroes, aspectos a los que se suma *lo inventado*, tan presente en la narrativa

histórica de Uslar Pietri, Carpentier, Fuentes, del Paso o Vargas Llosa (2003:10-11).

No se trata de un filme que problematice radicalmente al héroe, sino que enfoca aspectos que igualmente abonan el afán *constructivo*, pero lo hacen desde el margen de los tópicos de la boina, el puro y el fusil. La fórmula “el héroe antes del héroe” permite mirar lo anterior, la etapa de formación, de educación, para explicar la génesis, las circunstancias que llevaron al marxismo al joven estudiante de medicina Ernesto Guevara de la Serna, 23 años, y su amigo Alberto Granados, 29 años.

Todo viaje cinematográfico tiene su sección iliádica, en la que los planos de establecimiento muestran los preparativos y despedidas —incluso hay una Penélope que se quedará esperando—. *Diarios* comienza así, mostrando en breves planos los prolegómenos de la futura odisea, mientras la voz en off del joven Ernesto hace la declaración de principios y objetivos: salir el 4 de enero de 1952, desde Buenos Aires, recorrer 8.000 kms. explorando el continente en moto, durante cuatro meses, hasta llegar a la Guajira, Venezuela. Los personajes han planificado lo que han podido, pero básicamente su método será la improvisación. Todo apunta a clasificar este viaje como *formativo* de educación emocional y política, de dos personajes entre los

que tampoco hay la jerarquía que suelen demandar los relatos de *formación*, tipo *Don Quijote* o *La educación sentimental* flaubertiana, en la que siempre hay un maestro y un discípulo. En este filme la cosa es más democrática, y, por supuesto, el relato avanza atento a los dos frentes dramáticos: interno, entre los dos personajes y su convivencia, y externo, el intercambio de los personajes con lo otro, habitantes y paisajes.

Una vez en ruta, el cielo abierto alterna con secciones de encierro o tomas interiores, pero con dominio de exteriores y de camino, al menos hasta la llegada al leproario de San Pedro, en Perú. Durante el viaje —cuyos avances nos son informados por fechas y kilometraje—, los personajes son sometidos al intercambio que imponen las vicisitudes de la convivencia. Pero, y en función de la declaración de principios con que comienza el filme, la interacción con el microcosmos de la ruta es otro de los hilos que teje el guión. Y los encuentros son de varios tipos, agradables y desagradables, pero todos ayudan a ir estableciendo el retrato de unos asentamientos y sus pobladores, disímiles pero parecidos, a partir de breves registros de rostros y usos, dialectos y lenguas, oficios y labores, alimentos y bebidas. No falta el toque de humor, cuyas fuentes son la eterna búsqueda de lo femenino, que

principalmente desvelan a Alberto, y cierto apresurado y riesgoso ejercicio médico sin licencia.

Salles abre la cámara, lo más que puede, para capturar las extensiones; aunque nunca privilegia el paisaje a la situación de los personajes, logra un equilibrio entre las dos dimensiones. De esta manera, nos va informando sobre la evolución paulatina del camino y el paisaje por los que pasa la acción educativa de los viajeros, que han salido de la recta horizontalidad de la pampa, y avanzan en una doble subida topográfica de Sur a Norte y de tierras bajas a tierras altas, así como en una doble experiencia de ascenso corporal y espiritual que implica el paso de la recta horizontalidad de la pampa hasta la verticalidad espiralada de la montaña, devorando un camino —una recta infinita— que al principio se abre entre el suelo y el cielo, y, de pronto, cuando aparece la montaña, se torna una curva infinita, cuyo verdor y blancas cumbres van templando y cambiando el espíritu.

Gente y paisaje como maestras de la vida, de educación informal. Y aquí es donde el filme discretamente, sin subrayados, va filtrando las marcas socioeconómicas del camino, que son las de una ciudad, una región, un país y un continente: pobreza, explotación y enfermedad, elementos que están en la base de la *educación médica*

que desembocará en la *educación política*, sobre todo después de la experiencia fundamental en el leprocomio de San Pablo, lugar donde ocurre una especie de “viaje dentro del viaje”, pero esta vez a nado por las aguas peligrosas del río que separa a los pacientes leprosos de sus celadores, escena que está colocada allí donde va el clímax. Ernesto se lanza a las frías aguas como una prueba de amor y como reto a su propia capacidad física. Evidentemente el final es feliz.

***Cine, aspirinas y buitres* o el regreso a la tierra madre**

El primer plano de *Cine, aspirinas y buitres* (2005), del brasileño Marcelo Gomes, muestra a Johann, joven de origen alemán que conduce un camión pequeño por alguna árida zona del sertón nordestino. Estamos en 1942, y según sabremos después, Johann es un viajero consumado, un nómada por excelencia, que dejó Alemania para huir de la guerra y conoce todo Brasil. Ahora mismo lleva ya tres meses en camino y se dispone a regresar a Río de Janeiro. Se desplaza en un camioncito equipado con todos los menesteres inherentes a su vocación nómada. Su única compañía es el radio del auto. Johann es un vendedor ambulante de aspirinas; su método es

llegar a un pueblo, montar su carpa y por las noches proyectar películas de reportajes —*Brasil maravilloso*— y *spots* publicitarios que anuncian las bondades de su producto. Su siguiente parada es El Triunfo. Al borde del camino recoge a Ranulpho, un nativo inconforme con su situación y con sueños de irse a Río, la capital, cansado de la sequía y la pobreza nordestina. Llegan a un acuerdo, y el alemán lo contrata como ayudante.

Hay algunos datos historiográficos con los que cuenta la película: el mundo asiste al curso de la Segunda Guerra Mundial, y en Brasil gobierna Getulio Vargas, quien por esos años ordena que “andariegos y miserables”, o simplemente todas las víctimas de la sequía y la pobreza, vayan al Amazonas a extraer el caucho que los aliados requieren para abastecer al conflicto bélico, ofreciéndoles un viaje gratis en tren. La radio del camión es la que va informando sobre lo que ocurre en el frente de batalla. Nuestros viajeros trabajan juntos y discuten sobre sus situaciones personales. Al alemán le muerde una serpiente y el brasileño lo asiste, y a cambio de salvarle la vida le pide que le enseñe a manejar el camión. Una vez llegados a El Triunfo, y luego de que la amistad entre los dos se ha fortalecido al hilo de encuentros con campesinos —la cámara es generosa en planos del sertón y su sequedad—,

un comerciante y político les compra toda la mercadería, luego de lo cual se ofrecen un festejo en un burdel. Apenas reiniciado el viaje —estamos en agosto 31 de 1942—, la radio anuncia que Brasil ha declarado la guerra a Alemania, y que consecuentemente ha intervenido las empresas alemanas y apresado a sus propietarios. A Johann le llega la orden de dejar el país o entregarse. Pero él opta por escapar, esconde sus documentos y decide ir al Amazonas. A fin de parecer un campesino cambia sus ropas con Ranulpho y le entrega las llaves del camión. El filme, que abrió con un plano interior del conductor alemán, cierra con un plano parecido pero con el brasileño al volante.

Lo que hay que lamentar es que el filme, que prometía ser un homenaje al cine y su relación con el espectador, abandone ese hilo narrativo y se concentre exclusivamente en el drama entre los dos viajeros, y el drama externo de la guerra que va determinando las acciones. Y es que visitar la historia nacional a través de la ficción, no por un simple prurito de revivirla, sino con el proyecto claro de echar luces sobre el presente, suele ser otra variante del gesto alegórico en que puede incurrir una narración cinematográfica. Dicha variante alegórica retoma el conocido procedimiento mediante el cual los padres del

cristianismo solían leer el Viejo Testamento para encontrar pistas interpretativas del Nuevo. Hay en el filme de Gomes la intención de colocar entre líneas de la historia que cuenta, ambientada en el pasado brasileño, temas actuales de la cultura nacional. Por supuesto, está el de la pobreza y la migración interna, el endémico fenómeno del abandono del campo que no solo afecta al Brasil sino a toda la región. Pero también está el tema de la hibridación y mezcla racial, de su inevitabilidad y necesidad en tanto motores económicos y culturales, y más todavía en nuestra época tan condicionada por los intercambios acelerados dada la globalización ambiente. Lo del cine y su difusión, de imaginar cómo sus imágenes llegaron —o siguen llegando— a los lugares más apartados, es parte de ese diálogo económico y cultural.

Pero el filme también opera otro llamado: conocer el Brasil y devolverse al lugar natal justamente en contra del torbellino globalizador. Y en el filme, el que representa ese llamado es Johann, el extranjero, que es presentado como el enamorado que halla interesante todo lo que ve. Y al contrario, Ranulpho parece encarnar la mirada ciega del nativo que no puede distinguir interés alguno en lo que le rodea y por eso decide irse. He aquí entonces que el cine puede operar como agente de un nacionalismo que

convoca al autoreconocimiento, a quedarse y desgastar las olas migratorias. No se puede decir que el filme sea optimista o pesimista. Más bien intenta manejar con prudencia los datos de la realidad. No recae en lirismo de la imagen nacional positiva, pero tampoco se inclina por el negativismo descarnado. La cámara encuadra las difíciles condiciones de la vida en el campo. Pero acaso, la escena final de un campesino motorizado sea la imagen que más sugiere un llamado a la modernización del campo. Sin dejar de ser una película pequeña, con desbalances como el anotado más arriba, tiene la gracia de hacernos ver la otra cara de un país también desbalanceado. Ni setentero ni agente promotor, este es un retrato, honesto y sin tregua, de esa otra cara del campo, donde el verdor es una utopía y a donde el turista, el aventurero o espectador seguramente no querrán ir. La tierra madre tiene también ciertos rasgos de acogedora hostilidad.

CAPÍTULO IV

Ellas viajan solas

Resulta una verdadera rareza encontrar una narración audiovisual que cuente una historia de mujeres viajeras. En el cine, solo hay dos referentes, y poderosos además, con tal contenido: ya hemos citado el caso de una mujer lanzada a un viaje fatalista y *finalista* de *Sin techo ni ley* (1985), de Agnes Varda, sin continuadores memorables, y el otro, de dos mujeres en viaje igualmente nihilista de *Thelma and Louise* (1991), de Ridley Scott, cuya única secuela ha sido la *road-porno* francesa, *Baise-moi* (1999) de Virginie Despentes, porno no solo por los planos genitales sino por ese infértil recurso al plano sangriento y la escena asesina. Por lo que hemos podido ver, y ya en el medio latinoamericano, la película uruguaya *En la puta vida* (2001), de Beatriz Flores Silva, cuenta el periplo migratorio de una joven mujer que en su intento por escapar de la

miseria se lanza a un viaje por los submundos de la prostitución y el chulerío, instituciones básicamente citadinas que ya sugieren un relato cerrado y de alcoba. Y en efecto, la película se demora en los interiores. Como en *Santitos* y *María Llena eres de gracia*, el argumento está dispuesto en una serie de ilíadas que sugieren una odisea. El aire libre como morada de paso no está en el espíritu de este filme, puesto que le interesa el personaje y su drama económico migratorio entre ciudades y continentes. Un filme menor que, de tan ingenuo, recae en un triunfalismo rosa, y termina llamando a la unión a todas las prostitutas del mundo.

Dos filmes latinoamericanos se entregan francamente al relato de un viaje que involucra a dos mujeres, aunque el guión de ambas se ve en la necesidad de recurrir al auxilio de un personaje masculino. *Qué tan lejos* (2006), de la ecuatoriana Tania Hermida, y *Desierto Sur* (2008), del chileno Shawn Garry coinciden en varios aspectos. En ambas, dos mujeres, una nativa y otra española, inician un viaje por sus territorios nacionales. Parten solas y por separado, pero a cierta altura del periplo se encuentran. Más adelante, para dar continuidad a sus dramas, se les unen uno o varios personajes masculinos. Si embargo, lo que más acerca a estos dos filmes es su evidente y nada

disimulado nacionalismo fotográfico, que incluye no pocos toques de costumbrismo e incluso algún brochazo de folklorismo. Esta profunda pulsión identitaria —comprensible en la cinematografía ecuatoriana que trae una sed atrasada de autorreflejo— se delata por el persistente afán de *señalización*: el espectador es guiado, casi turísticamente, por ciudades y poblados, montaña y desierto, respectivamente. Si la película ecuatoriana encuadra a los personajes tratando siempre de hacerles espacio a lugares claves de la geografía y el turismo nacional —sierra y costa—, incluso ofreciendo información histórica —mediante una voz en off—, la chilena abre mucho más el lente para reducir al personaje, y aplastarlo casi, bajo el imponente peso del desierto, la arena, el lago o el horizonte. El extremo de este patriotismo fotográfico —del tipo ¡qué lindo es mi país!— es el de la ecuatoriana que al menos en dos ocasiones abandona a sus personajes, y con un paneo de 360° nos enseña los emblemas del paisaje patrio.

Como es previsible, este afán paisajístico nacional se complementa en *Qué tan lejos* con el giro alegórico de varios tipos. Esperanza —la española— y Tristeza —la ecuatoriana— son nombres por demás alegóricos. Y en adelante, el filme pone en escena y subraya hasta la

exasperación el costumbrismo negativo —vicios y tragedias de lo ecuatoriano—: la española representa todo lo nefasto de la conquista y la migración actual; y Tristeza, la ecuatoriana, es víctima de timos, robos, decepciones de todo tipo —incluso el camino es obstaculizado por un levantamiento indígena—. Si *Desierto sur*, además de protagonistas y paisajes, incluye en su encuadre al cosmos del camino —individuos, pueblos y ciudades— hasta el extremo folk de incluir una “diablada” en Antofagasta, *Qué tan lejos* vacía sus planos.

Todos estos elementos extradramáticos en que se ocupan estos filmes hacen que sus guiones hayan descuidado a sus personajes, y las historias asomen tan frágiles y fracturadas. Es que tanto peso alegórico, histórico y público, terminan por reducir al mínimo los conflictos internos de los personajes. No se puede admitir que un personaje que lee a Paz —pez de alto calado— haga un viaje para impedir un matrimonio. Eso ocurre cuando la alegoría privada e íntima es devorada, como en los setenta marxistas, por la alegorización de lo nacional, sea historiográfico, político, económico, sociológico, o lo que está muy de moda: lo turístico, lo cual en una filmografía como la chilena es incomprensible.

Viaje de bodas: ¿luna de miel o luna de hiel?

El rastreo por la narración del viaje de una pareja, hombre-mujer, nos lleva ineludiblemente a la pareja fundante del relato bíblico, aunque de su periplo tras la expulsión dicho texto no refiera precisamente lo que nos interesa: sus aventuras *en route*. Solo nos resta imaginar lo que vino luego. Pero la narrativa posterior tampoco ha sido prolífica en las aventuras de una pareja errante, previamente vinculada o en ciernes de entablar una relación. La imagen estereotipada que el cine ha ofrecido es la del chico que conoce a una chica durante un viaje y regresan felices. No olvidemos a la pareja aventurera Hepburn-Bogar, que en *The African Queen* (1951), de John Huston, van río abajo, solitarios, luchando entre ellos y contra la naturaleza, hasta que se reconcilian, se casan y hacen explotar un barco nazi para luego dirigirse a Kenia.

Dos *road-movies* norteamericanas le dieron la vuelta al cliché: *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn, que pone en camino y bajo una lluvia de balas a dos parejas, y *Natural Born Killer* (1994), del norteamericano Oliver Stone, que tiñe de sangre, excesivamente, a una pareja profundamente enamorada. El cine latinoamericano tiene sus propias parejas viajeras, algunas de ellas también con

balaceras y sangre en el camino. Otras son más benignas, y se arriesgan en otros sentidos. La chilena *Turistas* (2009), de Alicia Scherson, no es sino a medias una odisea. Una pareja emprende un viaje de vacaciones, pero las cosas no van bien. Carla, la esposa, posiblemente embarazada, se apea del carro y sigue sola. En la carretera encuentra a un mochilero —que como los camioneros, son habitantes referenciales del microcosmos caminero—, aparentemente noruego. Los dos llegan a un parque nacional. Allí el filme se vuelve una *ilíada*, previsiblemente de *formación*: la mujer casada inicia al joven, que resultará ser un chilenito fugitivo, en las artes amatorias. Si la sección del viaje no enseña un paisaje desvaído —acaso sugerencias del malestar matrimonial—, la sección más larga del encierro en el parque es luminosa: la naturaleza envolvente, invasiva pero acogedora, es apta no solo para la contemplación y la serenidad sino para las pasiones del cuerpo.

Fando y Lis: Adán y Eva en busca del paraíso

Aunque los planos finales de este filme no reproducen exactamente *La piedad* típica de las balaceras climáticas de una *road movie*, sí muestran una variación de aquel motivo visual: el joven Fando, en un arrebató final, mata a

puntapiés a Lis, su joven amante y compañera de viaje, y luego la carga espalda con espalda para conducirla hasta su tumba. En función de la maquinaria simbólica con que trabaja Jodorowsky, la lectura de esta escena nos dice que Fando “devora” a Lis para tenerla definitivamente: allí está la metáfora teatral de las complejas y tensas condiciones que vive la pareja humana que se acoge al recetario judeo-cristiano. El realizador, que constantemente está poniendo en juicio y desprestigiando, desde su estética y ética pánica, todo ideario establecido, lleva a sus últimas consecuencias el espíritu crítico e irreverente iniciado por Buñuel, a quien el chileno universal debe mucho —por algo también vivió y filmó en México—. A los dos les une una profunda simpatía por la rarefacción de la imagen narrativa, y a los dos les afecta un marcado sentido religioso-místico pero visto desde lo laico.

Lo que les separa es el psicologismo y el simbolismo con que Jodorowsky resuelve sus *odiseas*, porque como vamos viendo, la mayoría de sus proliferantes películas están dispuestas como viajes: *Fando y Lis* (1968), su primera película, es prueba de la pulsión viajera que impulsa a la vida y obra del realizador. La película narra un viaje, con historia de amor-odio incluida, en el que lo que menos cuenta, aunque sí cuenta, es la historia y el amor;

es decir, el argumento y el singular drama amo-esclava que vive la pareja es apenas un pretexto, un hilo que sirve para sostener el peso y la densidad de las acciones no dramáticas sino plásticas que se van seriando y a las que asisten los viajeros.

Los planos iniciales no toman a la pareja ya en viaje, sino refieren el encierro de los dos por separado, en los que rememoran pasajes de su infancia. Luego los hallamos juntos. Ella va en un carrito, ya que simbólicamente es paralítica, y es empujada por Fando. Van a Tar, nos dicen sus voces en off, la ciudad maravillosa, eterna y encantada, la única ciudad que ha sobrevivido al Apocalipsis —he aquí el eterno retorno del tema de la Utopía—, porque allí la pareja devendrá un cuerpo con dos cabezas —otra vuelta de tuerca a la utopía del Amor Eterno—: en Tar los amantes obtendrán una corona de oro líquido y la llave de todos los laberintos. El viaje lo hacen solos, sin perseguidores ni ayudantes. En el camino tienen que resolver conflictos entre ellos: el macho intemperante y la hembra sumisa. Pero lo más importante son los encuentros con la más bizarra sucesión de performances e instalaciones, que claramente son visiones que remiten a su interioridad o su pasado: si bien hay paisajes, abruptos,

resecos y agrestes, estamos ante un universo interior, pues “Tar está dentro de tu cabeza”.

Nótese que este interiorismo subconsciente, onírico y estetizante, está muy lejos de las preocupaciones más materialistas e inmediatas de sus pares latinoamericanos que por los comprometidos años sesenta estaban exclusivamente entregados a asuntos tan terrenos y públicos como la cultura nacional, el antiimperialismo, la descolonización y la revolución.

Declarar que en realidad Tar es un lugar que está dentro de la cabeza de sus personajes tiene otras consecuencias. Primero, que el aire libre no remitiría a ningún paisaje físico reconocible sino a un paisaje mental, a esa geografía que guarda la memoria y que es el escenario de sueños y recuerdos. La cámara abunda en los planos generales, pero rara vez se llega a la panorámica que sobrepasa las cumbres, indicadores de paisajes locales o nacionales, como se ha dicho para otros filmes de viaje. El escenario escarpado, seco, quebrado, rocoso, cortante y polvoriento que sirve de nicho para el drama que aqueja a esta pareja viajera no distrae a la cámara, que básicamente enfoca las disputas, la tortura casi, del macho sobre una hembra desvalida y dependiente —¿velada crítica al machismo latinoamericano?—, y principalmente

los encuentros con individuos y grupos que ponen en escena plástica y simbólicamente los miedos, terrores y fantasmas del inconsciente de los personajes. De allí el aspecto de sueño o pesadilla de estas estaciones o vía crucis por las que avanza Lis. Es común que mientras avanza el filme asomen flash-backs e insertos que también remiten a interiores oníricos, sueños, recuerdos y paisajes mentales. Este es un viaje que mostrado como externo y horizontal, es en realidad *interno* y *vertical* que no lleva a sus personajes a ninguna parte, a ningún jardín de las maravillas, sino al fondo de sí mismos, a ese basto territorio de la memoria y lo no dicho, donde la muerte se funde con la vida, donde más allá de la muerte veremos, mediante un rápido *insert* final, a Adán y Eva corriendo por el paraíso.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

El cine de viaje en paralaje

*Las palabras que pueda cantar o escribir
no son bastantes para decir lo que allí vi...*

MARI TRINI

Una *película de viaje* latinoamericana, que recicla en su guión algunos rasgos estilísticos del *cine de aventuras* y la *road movie* norteamericanas, tiene como componente esencial la *puesta-en-camino*. Esto significa que uno, dos, tres o más personajes son tomados en un punto y llevados a otro sin posibilidad de regreso; sitios y habitantes del borde del camino se abandonan, quedan atrás: el tiempo de esos viajes es irreversible. Estas películas son, por un lado, odiseas horizontales dada la acumulación de experiencias en el camino y el paisaje, y lo son también en

el sentido de que dichas acciones errantes arrojan como saldo revueltas y crecimiento espirituales —*metabole*—: un viaje es también una odisea vertical, justo en esa línea conceptual del viaje que hemos planteado más arriba: un viaje es una experiencia física traslaticia que conlleva cambios fruto del aprendizaje que deriva del intercambio con el nuevo mundo que enfrenta el viajero, que a veces puede ser un intento de terapia en la distancia o la solución final. Pero un traslado de los perfiles aquí planteados es siempre un traslado motivado: el personaje ha perdido algo —la paz, el amor, el trabajo, el saber, un objeto— o va en busca de algo —la serenidad, el perdón, una recompensa, un ser amado—. Es lanzado a la acción como reacción a una causal —el Suceso— de orden interno o externo. Esta es la estructura básica de un guión de viajes según la tradición aristotélico-hegeliana, y vuelto molde clásico por el cine euronorteamericano.

Estas *puestas-en-camino* en tanto experiencias vitales y no pocos matices de “terapia de la distancia” muestran desplazamientos físicos intencionados, a veces como persecución o fuga, otras veces como búsqueda, que se efectúa sobre caminos, primarios o secundarios —*Caballos salvajes*—, paisaje virgen —*Cabeza de Vaca* o *La Milagrosa*—, incluso ríos o rieles —*El último tren*—. En

general, la historia contada tiene un lugar de salida y de llegada, unos lugares de paso y unos intercambios con el microcosmos de la ruta. El o los personajes caminan o usan varios medios de movilización y transporte. El diagrama maestro que se puede aplicar es: *odisea-odisea-odisea*. Pero este modelo compositivo no es generalizable y funciona como referencia. Hay, en efecto, odiseas puras como la brasileña *Cine, aspirinas y buitres*, cuyo primer y último plano son exteriores. Pero pocas se le parecen punto a punto. Más bien, es palpable que el mecanismo de repetición-variación funciona también en este tipo de narrativas seriales y su *pathos* traslaticio o *pora*. De tal forma que hay películas con secciones minoritarias de *linealidad* odiseica, que rápidamente se vuelven *ilíadas* de drama desarrollado en lugares cerrados, como el caso de la mexicana *Japón*. En el extremo opuesto, muchos filmes comienzan con una breve circularidad, continúan con un largo viaje y rematan nuevamente en un lugar cerrado. *Diarios de motocicleta* o *Y tu mamá también*, son buenos ejemplos. La mayoría de películas repiten esta plantilla. El caso más extraño de hibridación argumental es el de *Bolívar soy yo*, que comienza en un lugar cerrado, viene luego un viaje seguido de un vagabundeo ciudadano, que dan

paso a un largo viaje colectivo por un río y termina en un encierro.

La noción de *cine de viajes* nos ha permitido incluir en esta *odisea latinoamericana*, aquellas películas que cuentan un viaje pero que no recurren a la puesta-en-camino precisamente. En *Santitos*, *María llena eres de gracia* o *En la puta vida*, no aparecen ni camino ni paisaje, o asoman a muy cicatera dosis. Se trata de películas de viaje en las que el “aire libre” y la acción de desplazamiento es sometido a metonimización, es decir, se reemplaza el medio de transporte por el viaje, se muestran planos al interior del medio de transporte o se filman escenas —pequeñas *ilíadas*— en hoteles y lugares de paso, cada vez diferentes, para sugerir los avances. Pero, igual, en estos filmes no se abandona la pulsión errante.

Un filme de viajes que hace argumentalmente de la *puesta-en camino* y el *pathos* errante de un viaje su columna vertebral, necesariamente se acoge a una estética condicionada por el aire libre o el cielo abierto. Además de los condicionamientos logísticos de producción y rodaje, el *aire libre* o la dramatización a cielo abierto implican un sesgo *documental* en sus imágenes, no solo en el sentido del aprovechamiento escenográfico de locaciones prístinas, sino del inevitable y a veces deseable trato con el *hábitat*

—natural y cultural— de esas locaciones de paso. Decir cielo abierto equivale a decir *atmósferas* —paisajes naturales— y *ambientes* —paisajes culturales— que la cámara debe recortar y elegir, abriendo o cerrando el lente para resolver el tema del *intervalo*, de la elección de planos abiertos o cerrados. Elección que ha dependido no solo de consideraciones de orden estrictamente estético-cinematográfico, sino de presiones extra-estéticas que condicionan los contenidos y forma de estas películas. En este sentido, dos elementos han pesado y siguen pesando sobre la apariencia final de una película de viajes: la cultura nacional y el mercado, con sus variantes histórico-culturales y socio-económicas.

La odisea latinoamericana

Es en la década de los 50' que el cine latinoamericano inaugura su tradición odiseica. En esa década, Luis Buñuel, durante su estadía mexicana, rueda tres películas que, si bien no son enteramente de viajes en el sentido que hemos planteado, sí narran la historia de personajes que se desplazan de un punto a otro, y en ellas es perceptible un asomo de *puesta-en-camino*, de aire libre, paisaje, carretera y vehículos. Las películas *Subida al cielo* (1951),

La ilusión viaja en tranvía (1953) y *Nazarín* (1958), guiadas por el impulso neorrealista, abandonan los estudios y salen a la calle, y más todavía, la primera y la tercera, dejan el paisaje arquitectural de la ciudad y sus ínfulas modernizadoras, llevan sus dramas por caminos y paisajes del campo, y desarrollan un estructura argumental que narra un viaje.

Es verdad que el camino y el paisaje están presentes desde los inicios del cine latinoamericano, y que el aire libre es ineludible en el plano de los cines nacionales eternamente ligados al paisaje, las costumbres y el folklor —Lezama dice que lo que América Latina le aportó al barroco fue precisamente el paisaje—. En las más disímiles películas producidas desde el período silente, 1897-1929, signado por el conocimiento, la asimilación y ejercicios de aprendizaje, pasando por la década de 1930-1940, tan generosa en musicales populares —rancheras, chanchadas y tanguedías—, hasta llegar a los 40-50, la etapa del Cine de Oro mexicano, se pueden hallar planos exteriores, de caminos y medios de transporte, pero en el contexto de dramas complejos, circulares o de encierros iliádicos, mas no como *puestas-en-camino*. Por ejemplo, *El día que me quieras* (1935), de John Hess, drama musical protagonizado por Carlos Gardel —otro viajero insigne,

que, para colmo, murió en un accidente aéreo—, cuenta un viaje, pero salvo unas escenas en barco, todo el periplo se lo narra con tomas interiores.

La explicación a esta relativa ausencia de *odiseas* en estos períodos de nuestro cine hay que buscarla en el contexto de la historia del cine, ya que allí también no será sino hasta los 30-40' que las *puestas en camino* se canonizan como *cine de aventuras*, y en la década de los 60' como *road movies*. Ciertamente que el tema del viaje comenzó temprano y con mucha fortuna en la cinematografía universal. Los Lumière ya habían bautizado a su cinematógrafo como el “gran viajero”. *Viaje a la Luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904) de Georges Méliès, así como el *documental exótico* de los pioneros Mesguish, Promio o de la pareja Martin y Osa Johnson, dan cuenta de los albores de un *viaje* que no ha terminado. En el sonoro, y ya en ficción, se continúa con el feliz y rentable matrimonio de una narración audiovisual centrada en dramas de traslado. Los guiones de ficción se estabilizan en un canon que genera el *cine de aventuras*, heredero de la literatura de viajes, aferrado siempre a la acción y búsquedas externas, que como buen heredero del viaje de exploración y conquista, lanza a sus personajes en búsqueda de El Dorado, paraísos perdidos y objetos raros,

o la excitación que solo la lejanía y el abandono de los problemas cotidianos ofrecen. Las películas exóticas y las epopeyas colonialistas que van de 1931-1949, de Henry Hathaway, Michael Curtiz, George Stevens, William Wellman o Howard Hawks alimentan ese pathos viajero externalista, ascendente y triunfal que se desplaza por aire, tierra o mar (Gubern, 2000:216-217).

La vertiente viajera internalista tiene tan ilustres antecedentes como *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carrol, o, ya en el cine, *El mago de Oz* (1939), de Víctor Fleming, vertiente que se prolonga y se esencializa en la *road movie* y sus imágenes de la vida en el camino. Este género dramatiza la pasión por el traslado, pero estrictamente ceñido a la carretera y a un vehículo, de unos personajes activados por motivaciones privadas o socioeconómicas. Estos personajes, que para cambiar sus situaciones se entregan a la movilidad, creen que el camino les ofrece una nueva oportunidad de encontrar un sentido a sus vidas, que hasta ahora parecía desesperanzada y sofocante. Puestos en camino y respirando aire libre, descubren que tienen fortalezas, que a su vez les ayudan a vencer nuevos obstáculos que el camino nuevamente levanta frente a ellos (North,1999). Pero estos desplazamientos, con o sin persecución, no siempre son

ascendentes y gozosos; al contrario, muchos de ellos son trágicos y finalistas. Desde *Las uvas de la ira* (1940), pasando por *Bonnie and Clayde* (1969) e *Easy Rider* (1969), hasta *Thieves Like Us* (1963), de Robert Altman, la *road movie* y sus dramas del camino constituyen un filón cinematográfico, que más allá de los debates del agrupamiento genérico, son las fuentes de las que se ha alimentado el cine de viajes de América Latina.

Así, durante los 50', y salvo las mentadas películas de Buñuel, la tendencia general de los dramas circulares o *ilíadas* citadinas se mantiene en el cine de América latina. Aunque existen películas que dramatizan y filman *a campo abierto* y lejos de la urbe, estos filmes siguen sin apostarle a la *puesta-en-camino* horizontal. En los 60', con el advenimiento del cine comprometido, se acentúa la tendencia anterior. *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *Antonio das Mortes* (1968) de Glauber Rocha, *Vidas secas* (1962-63) de Nelson Pereira Dos Santos o *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1968) de Julio García Espinoza, son películas totalmente filmadas en exteriores, e incluso en las dos últimas hay personajes que se desplazan de un lugar a otro, pero su argumento no está planteado como un viaje, ni sus desplazamientos sugieren el pathos del camino. Se diría que en todo ese grupo de

películas del Nuevo Cine de los 60-70, de Santiago Alvarez, Jorge Sanjinés, García Espinoza, Solanas, Birri o Alea, no hallamos sino estructuras argumentales circulares, *ilíadas* ciudadinas o campestres en el auténtico sentido épico de que narran historias marcadas por el imperativo bélico, puesto que sus acciones y personajes alegorizan la rapiña, la explotación, la toma de conciencia, la resistencia, la organización, el ataque y la defensa de una fortaleza — Latinoamérica contra el colonizador yanqui, o las masas populares contra las oligarquías nacionales—. La pulsión errante, el dejarse ir o irse, dado su rasgo epopéyico y por tanto más propicio a la visualización de experiencias íntimas y privadas, no aparece como modelo narrativo del nacionalismo y el compromiso. Fernando Solanas, por ejemplo, para contar la condición del exilio en *Tangos, el exilio de Gardel*, no echa mano de elementos alegóricos del viaje, y recién en 1992 se aproxima a la odisea latinoamericanista con *El viaje*.

Pero junto a este alegorismo público de la denuncia y la toma de conciencia, Jorodowsky sigue otra línea, o más bien continúa el alegorismo privado que Buñuel ya había inaugurado en los 50', siempre en el orden de teatralizar temas y hechos del contexto para reflexionar y criticarlos, teatralizándolos de acuerdo a los códigos narrativos del

relato de viajes. Y es la vertiente que siguen las películas de los 80' hasta nuestros días. Aunque en todas ellas esté latente la tensión que parece aquejar a nuestra narrativa desde los inicios del cine: el dilema de inclinarse por la alegoría privada o pública, de decidir si se pone el acento en el drama individual o en el colectivo.

Un continente en tránsito

Son causales de orden económico-social las que explican la movilidad humana de Latinoamérica. Irse de viaje, temporal o definitivamente, pero siempre *irse*, se ha convertido en la lotería para una nueva vida. *Moverse*, en ciertas circunstancias vitales, es sinónimo de salvar la vida, de cambiar la fortuna y encontrar un futuro mejor. La *fuga* o huida de la pobreza, el desempleo o la guerra han convertido al viaje latinoamericano en una *forma de vida* con repercusiones en todos los órdenes de la existencia. Lo dicho podría resumirse en la fórmula del realizador Walter Salles, de que hay dos grandes tipos de viajeros: aquellos urgentemente necesitados y aquellos que voluntariamente eligen irse. El imparable traslado campo-ciudad, ciudad provincial-ciudad capital, pasando por el desplazamiento entre países de la región, hasta llegar a los viajes allende,

es el itinerario de los viajeros involuntarios que alimentan la pulsión nómada de un *continente en tránsito*. Junto a esos migrantes y desplazados externalistas, que viajan en busca de El Dorado o el paraíso perdido, está la otra clase de nómadas, de aquellos impulsados por motivaciones de orden interno y espiritual: son los auténticos aquejados por la “sed de infinito”. Un lugar, una idea, un estado espiritual o un objeto, que vienen a ser la versión actualizada de las atávicas necesidades y búsquedas de la Utopía, la Piedra filosofal o el Santo Grial, son los ansiados objetos del deseo que darían sentido a las movilizaciones que por investigación, curiosidad, aventura, romerías, peregrinajes, descanso o turismo emprenden los habitantes de esta parte del mundo, y cuyo resultado es la *odisea latinoamericana*. La literatura y el cine hallan allí un rico material narrativo. Han metaforizado y alegorizado esa *odisea* en forma de retornos a casa o regresos a la raíz, de viajes formativos, iniciáticos, salvíficos, revelatorios, renunciatorios, o, cuando la pulsión de muerte impera, de nihilistas viajes al fin de la noche.

La vuelta al continente en treinta películas

El viaje es el espíritu de nuestro tiempo, expandido ahora por la globalización y el imperio del Internet, fenómeno este último que ha generado su propia tipología de viajero: los inmóviles de red audiovisual, de aquellos que han cambiado “el vehículo tradicional del siglo XX (el automóvil) por el vehículo ciber” (Fajardo Fajardo:2001:114). Este *espíritu viajero* se expresa además por medios términos y tópicos tales como la “sed de infinito”, “nomadología”, “aventura”, la “pulsión migrante”, “deseo de evasión”, *on the road, without stopping* o “nomadismo”, que circulan como categorías o metáforas del mundo contemporáneo.

Y el cine de la región no ha sido indiferente a esas formulaciones. La década de los ochenta parece ser decisiva en este sentido, pues es en la que definitivamente nuestro cine acusa recibo de los flujos narrativos y simbólicos del *cine de aventuras y road movie* norteamericanas. Retomando sus moldes y algunos de sus principios estilísticos, las *películas de viaje* filtran en esas estructuras su propia mitología nacional y alegorizan su realidad. Si ya en los 70' comienzan a aparecer títulos cuya estructura adopta definitivamente el argumento serial que narra un viaje, básicamente en la obra de Jodorowky y Ruiz, o en la brasileña *Iracema* (1976), de Jorge Bodansky

y Orlando Senna, es con la boliviana *Mi socio* (1982) de Paolo Agazzi y la argentina *La película del Rey* (1986) que ya se puede hablar de *cine de viajes*.

Entonces, los 70' fueron los del despegue, los 80' del despliegue y los años noventa fueron los de la expansión definitiva de un tipo de película que es y no es *cine de aventura* o *road movie*, pero que cita, adopta, adapta y prolonga esos géneros; que los nacionaliza, y lo hace en general siendo creativamente indisciplinada con esos cánones. Las opiniones al respecto están divididas. Por ejemplo, Walter Salles se refiere a sus películas como *road movies* (2008). Nosotros hemos optado por el término *películas de viaje*, dado el contexto geocultural al que pertenecen, pero sobre todo por la peculiar forma de nuestras *puestas en camino*, en las que las secciones *iliádicas* suelen ser extensas. Más allá de este problema nominal, las películas analizadas en los diferentes apartados dan cuenta del auge y explosión de esta variación argumental, y son suficientes como para que haya valido la pena realizar esta *Vuelta al continente en treinta películas*.

De cualquier forma, esas películas de viaje son alegorías que resultan más interesantes, como dice Salles, “cuando la crisis de identidad del protagonista refleja la

crisis de identidad de su propia cultura” (2008). Esta formulación es prolífica en dos aspectos: primero, porque pone en relación la inevitable dependencia del cine con su contexto, y segundo, porque pone en relación de dependencia la vida privada con respecto a la vida pública. Pero, al mismo tiempo, recoge el viejo dilema de inclinarse o subrayar la alegoría privada o la pública. Creemos que la dinámica histórica ha sido cierta alternancia de épocas que subrayaron lo privado y otras lo público. Salles parece escoger un equilibrio entre las dos. Pero no parece que él y todos los *ruteros* del cine actual hayan decidido distanciarse de sus padres de los setenta y ochenta y su vocación por hacer del personaje y su drama el *reflejo* de dramas colectivos. En el cine de viajes hay más bien una franca tendencia hacia los dramas individuales, privados o psicológicos puestos en ruta.

No obstante lo anterior, temas como lo político, la identidad y la cultura nacional no han sido eliminados del plano, sino que son tratados de otra forma, acaso más sutil, direccionada, indirecta, sin subrayados. Se los pone en tercer plano o como telón de fondo. Hay excepciones, sobre todo en ciertas cinematografías pequeñas, que aún sienten que deben pasar cuentas atrasadas con la cultura nacional. Y el aire libre de las *puestas en camino* ofrece

aspectos muy concretos para elegir matices de representación alegórica. Básicamente porque aparte de las presiones de lo nacional, con la expansión de los fondos concursables internacionales y la coproducción, asoma otro condicionante: el mercado —¿cuándo ha estado ausente?—. De allí que no ha sido ocioso decir algo sobre el manierismo fotográfico de nuestro *cine de viajes*. El paisaje de las orillas del camino, tanto humano como natural, hace que en la mayoría de filmes sea palpable un nacionalismo fotográfico, que a veces roza con el costumbrismo y el folklorismo. Muy pocas películas logran disimular ese afán de insistir en marcas y señas de lugares, sitios, pueblos y ciudades, como una necesidad de *reconocimiento* por otras miradas. Si los dramas y personajes son alegóricos y básicamente privados, el paisajismo es enteramente inclinado al nacionalismo identitario.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, Biblioteca Km 111, 2006.

_____. *Juan Moreira de Leonardo Favio*. 2007.

Internet: <http://www.lafuga.cl/dossier-festivales>.

Acceso: 20 enero 2008.

Ainsa, Fernando. *Reescribir el pasado*. Venezuela, CERLAG, Ediciones El otro, el mismo, 2003.

Almendros, Néstor. *Cinemanía*. España, Seix Barral, 1992.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. España, Paidós, 2000.

Argullol, Rafael. *Aventura. Una filosofía nómada*. España, Plaza & Janés, 2000.

Balló, Jordi; Pérez, Xavier. *La semilla inmortal. Argumentos universales en el cine*. España, Anagrama, 1998.

_____. *Yo ya he estado aquí*. Barcelona, Anagrama, 2005.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*. España, Taurus, 1980.

Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. España, Paidós, 2000.

- Bordwell, David. *El significado del filme*. España, Paidós, 1995.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin. *Arte cinematográfico*. Sexta Edición, México, McGraw Hill, Interamericana, 2003.
- Burch, Noel. *El tragaluz del infinito*. España, Cátedra, 1999.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o Sardina*. España, Alfaguara, 1997.
- Carrière, Jean; Bonitzer, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico* (1991). España, Paidós, 2004.
- Comparato, Doc. *De la creación al guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires, La Crujía, 2005.
- Chambers, Ian. *Migración, cultura, identidad*. Argentina, Amorrortu, 1994.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. España, Paidós, tercera edición, 1994.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-textos, 1997.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Argentina, Paidós, primera reimpresión, 2007.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio Siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Editorial Trillas, 1987.

- D'Lugo, Marvin. "Authorship, globalization, and the new indentity of Latin American cinema. From the Mexican 'ranchera' to Argentinian 'exile'", en *Rethinking Third Cinema*. New York-London, Montledge, 2003.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza, 1993.
- Echeverría, Bolívar. "La identidad evanescente". En *Las ilusiones de la modernidad*. México, UNAM, El equilibrista, 1995.
- Fajardo Fajardo, Carlos. *Estética y posmodernidad*. Ecuador, Abya-Yala, 2001.
- Fernandois, Joaquín. *El fin del viaje: ¿una pérdida irrecuperable?* 2000. Internet.
www.cepchile.cl/dms/archivo_183_837/rev77-fernandois.pdf
- Forret, Ambrosio. *Alea. Una retrospectiva crítica*. Edición de Rinaldo Acosta. Cuba, Letras Cubanas, 1998.
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. México, Alfaguara, 2008.
- García Espinosa, Julio. *Un largo camino hacia la luz*. Cuba, Casa de las Américas, 2002.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. España, Lumen, Sexta edición, 2000.
- Hegel, Georg W. *Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.

- *Estética 8. La poesía.* Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.
- Jameson, Fredric. *La estética geopolítica.* España, Paidós, 1995.
- Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. 2001. Internet, www.saavedrafajardo.um.es. Acceso: 20 marzo 2009.
- Lander, Edgardo. "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 9-40. Buenos Aires, CLACSO, 2003.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana.* La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Liandrat-Guigues, Suzanne; Leutrat, Jean-Louis. *Cómo pensar el cine.* Madrid, Cátedra, 2003.
- Maffesoli, Michel. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos.* México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Monsiváis, Carlos. "Se sufre pero se aprende", en *A través del espejo.* México D.F., IMCine, 1994.
- _____. *Aires de familia.* Barcelona, Anagrama, 2000.

- _____. *Escenas de pudor y liviandad*. México, Grijalbo, 2002.
- North, Sam. *The road movie*. 1999. Internet: <http://www.hackwriters.com/roadone.htm>. Acceso: 20 febrero 2010.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Paranaguá, Paulo Antonio. "Roman Chalbaud: The "National Melodrama" on an Air of Bolero", en *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Paz, Octavio. "El poeta Buñuel", en *Las peras del Olmo* (1957). Colombia, Sexi Barral, 1984.
- _____. *Vislumbres de la India*. Colombia, Seix Barral, 1995.
- Ruffinelli, Jorge. "El nuevo cine latinoamericano". *Nuevo Cine Latinoamericano*, N° 3, 2001, 29-38.
- Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Chile, Editorial Sudamericana, 2000.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Argentina, Paidós, 1998.

Salles, Walter. *Notes for a Theory of the Road Movie*. 2008.

Internet: <http://intermedias.wordpress.com.2008/01/21/notes>. Acceso: 30 febrero 2010.

Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. España, Paidós, 1996.