

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Narrar la nación en clave cinematográfica latinoamericana

El Bildungsreise o viaje de formación en seis películas de carretera (1986-2008)

Marcelo Báez Meza

Tutor: Fernando Balseca Franco

Quito, 2017

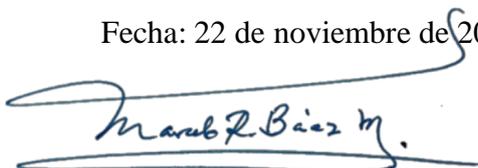


CLAÚSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Marcelo Báez Meza, autor de la tesis “Narrar la nación en clave cinematográfica latinoamericana: El *Bildungsreise* o viaje de formación en seis películas de carretera (1986-2008)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

Fecha: 22 de noviembre de 2017

A handwritten signature in blue ink, reading "Marcelo Báez M.", is written over a horizontal line. The signature is fluid and cursive.

Firma:

RESUMEN

En esta tesis, *Diarios de motocicleta*, *Cuestión de fe*, *Y tu mamá también*, *Qué tan lejos*, *El viajero inmóvil* y *Babel* son estudiadas en términos de su relación con las convenciones formales y temáticas de la película de carretera. Estas películas (*counter-road movies*, según la crítica Nadia Lie; *contra películas de carretera* del melorrealismo, según el investigador) son examinadas como reproducciones sociales de la nación latinoamericana (lo multiterritorial en el caso de *Babel*) y representaciones de la identidad.

En el capítulo uno se analizan *Diarios de motocicleta* (2001) y *Cuestión de fe* (1995). Ambos títulos tienen en común las referencias a Don Quijote que los convierten en paradigmas del viajero como antihéroe. El filme de Walter Salles resulta una especie de contra-conquista (o conquista al revés) de la nación latinoamericana vista a través de los ojos de Ernesto Guevara, un mochilero inmerso en un viaje de formación que lo convertirá en el arquetípico Che. El filme del boliviano Marcos Loayza es una parábola sobre la nación vista como una entelequia pagana. El pretexto de llevar un icono religioso de La Paz a un pueblo del interior resulta una peregrinación en la que el concepto de comunidad está en juego.

En el primer intermedio veremos el concepto de *Bildungsreise* o viaje de formación que proviene de la literatura y los relatos de viaje.

En el segundo capítulo se explora *Y tu mamá también* (2001) y *Qué tan lejos* (2006). Ambos títulos poseen una tríada de viajeros con un personaje femenino en común: una española que es parte del periplo y que tienen una especie de simbólica misión de re-conquista del continente. El encuentro con el Otro es la premisa de ambos guiones en los que los viajeros salen enriquecidos de un viaje dentro de la nación que los forma individualmente, pero los destruye como grupo.

En el segundo intermedio veremos un panorama histórico del nuevo cine latinoamericano que nos permita tener un marco operativo. Constataremos que es un cine no tan nuevo y lo presentaremos como un contra-cine o una contra-narrativa que es una respuesta al primer cine o cine del primer mundo.

El tercer capítulo es una disección de *El viajero inmóvil* (2008) de Tomás Piard y *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu. El filme cubano (con actores desconocidos y de escasa circulación en los canales internacionales) es un homenaje a un tipo de viaje erudito, inmóvil pero universal, libresco y completamente sedentario.

Es la Odisea imaginaria del poeta José Lezama Lima inmerso en una cubanía a la que él llama teleología insular. A este viaje estático se contraponen el periplo múltiple de *Babel* (título mercadeado globalmente y que ostenta con una pléyade de actores internacionales del *star system*) constituido por una serie de desplazamientos marcados por la globalización y las nuevas tecnologías. A través de la metáfora de un rifle, crucial en el desarrollo de las historias paralelas, *Babel* intentará derribar el mito de la desterritorialización y nos enseñará que hay múltiples territorialidades existentes que confluyen en un punto del globo. Queda por verse si son procesos de territorialización múltiples en el contexto de las nuevas formas de desplazamiento territorial de las sociedades actuales, sin minimizar el peso de los Estados-nación y de las agrupaciones regionales.

Tanto el filme de Piard como el de González Iñárritu contienen viajes de autodescubrimiento que rompen con la estructura tradicional de las películas de carretera.

El tercer intermedio nos introduce en conceptos como road movie, counter-road movie, block road movie vistos desde una perspectiva histórica.

El bloque final al que hemos titulado “Perspectivas de una carretera múltiple” opera como un espacio donde se presentan las conclusiones.

DEDICATORIA

*A Gerard Raad Dibo y Jorge Suárez Ramírez,
filmotecarios de mi universo,
maestros que me enseñaron a ver el séptimo arte.
Al igual que yo, ellos no saben manejar automóviles o motocicletas,
pues somos viajeros inmóviles dentro de la penumbra de un cine.*

AGRADECIMIENTOS

La investigación académica se parece mucho al cine, ya sea al rodaje o a la escritura de un guion. Se parte de una hipótesis, se recolectan datos, se bosqueja una trama y se empieza el rodaje o la escritura. Posteriormente se recortan los fotogramas o las escenas y se realiza un montaje final acorde con las ideas que han primado en todo el proceso. Tania Hermida, en el *making of* de *Qué tan lejos*, lo dice de manera certera: “El proceso de hacer una película es complejo porque uno empieza con una cierta idea. A medida que se va escribiendo el guion, esa idea se va transformando y cuando está terminado, al menos uno mismo, desde mi experiencia, se sorprende al ver qué es lo que terminó siendo la historia. Cuando se empieza a ensayar, sigue transformándose; cuando se filma, aun más. Ya cuando está editada, cuando uno la ve por primera vez completa, uno mismo se da cuenta que ha habido una evolución tan grande. Finalmente, la historia cuenta lo que uno quiere contar, y al mismo tiempo cuenta muchas otras cosas”. Exactamente lo mismo sucede con una tesis. Esta, al menos, ha sido toda una aventura porque ha terminado convirtiéndose (sin planificarlo) en un libro que explora una parte de la historia del cine latinoamericano, un territorio tan vasto en el que jamás había pensado ingresar. Por todo esto, mi primer reconocimiento va para el séptimo arte a quien le debo mi forma de ver el mundo.

Como poeta y narrador, mi marco de acción siempre ha sido la ficción. Incluso veo la crítica de cine como una extensión de la literatura. No puedo dejar de ver una tesis doctoral como un texto que tiene un componente de ficción, en el mejor sentido del término. Hay que construir premisas, es preciso documentarse, los personajes son los teóricos consultados, los diálogos son los que se establecen entre los textos y los filmes. Hay que crear una escritura académica, es decir, hay que alejarse de un hablante lírico o de una voz novelesca y hay que asumir una dicción objetiva y analítica. En lo personal encuentro esto fascinante, un desafío que hace necesario mi segundo reconocimiento: a la literatura a quien debo mi forma de estar en el mundo.

Mi primer agradecimiento es para mi tutor Fernando Balseca Franco y para Christian León quien fungió como asesor bibliográfico.

Mi segundo agradecimiento es para los directivos de Edcom (Escuela de Comunicación Visual) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral sin los cuales no habría podido terminar mi investigación y escribir esta tesis. Gracias a una rebaja de la mitad de la carga horaria pude tener horarios fijos de investigación desde julio de 2012

hasta julio de 2014. Los exsubdirectores de Edcom, Luis Rodríguez Vélez y Freddy Veloz, siempre apoyaron los avances de esta investigación, al igual que la vicerrectora Cecilia Paredes Verduga (ahora rectora) que extendió el permiso por dos años más (del 2014 hasta el 2016).

Mi tercer agradecimiento es para las alumnas del curso de Cine (semestre A, 2016) de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil quienes, con las herramientas del análisis y crítica del discurso, desentrañaron los fotogramas más importantes de las seis películas. Los nombres de las jefas de grupo responsables del desglose son Melissa de la Vega y Tania Gómezcoello.

Los cineastas Marcos Loayza y Tania Hermida, cuyos filmes *Cuestión de fe* y *Qué tan lejos* también forman parte del corpus de estudio, merecen un agradecimiento especial. Ambos contestaron de manera prolija, vía electrónica, mis preguntas y lograron esclarecerme el contexto de producción de sus respectivas *road movies*.

El punto de giro más importante en esta investigación fue la obtención de una beca Fulbright de cuarenta y dos días en la Universidad de Louisville, Kentucky. Por lo menos una docena de libros (inconseguibles en Ecuador) fueron adquiridos en diversas ciudades norteamericanas para la bibliografía principal. Aunque fui a estudiar literatura norteamericana contemporánea aproveché para conversar con académicos que tenían un conocimiento cabal del cine latinoamericano. Agradezco al Dr. Aaron Jaffe de la Universidad de Louisville por las valiosas observaciones al material que le presenté y por depositar en mis manos *Driving Visions (Exploring the Road Movie)*, el clásico de David Laderman, y *The Road Movie Book* de Steven Cohan e Ina Rae Hark.

Un agradecimiento especial para Tomás Humberto Rodríguez Caguana, profesor de metodología de la investigación, quien supo guiarme en ese laberinto de variables dependientes e independientes y las consabidas preguntas de investigación. Sus consejos permitieron darme una brújula a la que en todo momento miraba cuando parecía alejarme de los objetivos específicos de la investigación.

Gratitudes también para Raúl Serrano Sánchez, un amigo generoso que leyó mi plan de tesis aportando valiosas sugerencias y certera bibliografía. Gracias a Serrano pude conseguir *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* de Tomás Pérez Vejo y *Dioses útiles (Naciones y nacionalismos)* de José Álvarez Junco. Los textos de ambos historiadores españoles me dieron un panorama completo de los conceptos de nación a través de la historia.

Quizo el azar que en la recta final de la investigación cayera de manera digital un libro titulado *The Latin American (Counter-) Road Movie* de Nadia Lie. Lanzado en febrero de 2017 en formato iBook resultó capital para clarificar toda la investigación. Enseguida me contacté con la autora, catedrática de la Universidad de Leuven en Bélgica, que respondió a una serie de inquietudes con una generosidad inusitada.

Ahora llega el momento de entregar este palimpsesto, manuscrito que ha sido reescrito una y otra vez. Como dice Paul Valéry, no hay un libro terminado, lo que existe es un libro abandonado. El estado del arte irá cambiando en los próximos años y este tema necesitará de otro tipo de enfoque. Como dijo Marcelino Menéndez Pelayo en las “Advertencias preliminares” de su *Historia de los heterodoxos españoles*:

Nada envejece tan pronto como un libro de historia. Es triste verdad, pero hay que confesarla. El que guste con dar ilimitada permanencia a sus obras y guste de las noticias y juicios estereotipados para siempre hará bien en dedicarse a otros géneros de la literatura, no a este tan penoso, en que cada día trae una rectificación o un nuevo documento.

Habrán más libros sobre las películas de carretera que seguirán apareciendo y, obviamente, más *road movies* de este lado del continente. Llega a su fin un proceso de cinco años en el que se da testimonio de una forma de estudiar la carretera cinematográfica. Como el viajero solitario que hace *autostop* movemos el dedo pulgar y nos entregamos a la travesía.

Hoja de ruta

Introducción	12
Capítulo uno.....	35
<i>Diarios de motocicleta y Cuestión de fe: de la contra-conquista continental del Che a la nación como fiesta pagana</i>	35
La construcción del héroe en la carretera de lo latinoamericano	35
El <i>Bildungsreise</i> incompleto del Che	55
<i>Cuestión de fe</i> o el <i>Bildungsreise</i> trunco de los compadres.....	65
Paréntesis pictórico	74
Punto de no retorno	78
El <i>Bildungsreise</i> completado en una nación ebria de fe.....	80
Intermedio uno	92
De la literatura de viajes al <i>Bildungsreise</i> como cronotopo	92
Capítulo dos.....	104
<i>Y tu mamá también</i> de Alfonso Cuarón y <i>Qué tan lejos</i> de Tania Hermida: dos fugas de iniciación	104
Dos <i>Bildungsreise</i> presentados como fugas.....	108
Los nombres como vestigios de la Conquista	113
La naturaleza como potencialidad de la nación.....	130
Intermedio dos.....	145
Panorama histórico del nuevo cine latinoamericano: de la fase militante al cine del melorrealismo	145
Capítulo tres.....	177
<i>El viajero inmóvil</i> de Tomás Piard y <i>Babel</i> de Alejandro González Iñárritu: de la posibilidad insular de Lezama a la nación multiterritorial	177
El viaje sin salir de la habitación de Lezama o la <i>contra película de carretera</i> en clave barroca.....	179
<i>Babel</i> o el rifle viajero en la era desterritorializada	205
Intermedio tres.....	232
De la <i>road movie</i> norteamericana como modelo hegemónico a la <i>contra película de carretera</i> latinoamericana como ruptura de los paradigmas	232
Perspectivas de una carretera múltiple	243
Ruta bibliográfica.....	257

TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura 1.....	58
Figura 2.....	59
Figura 3.....	61
Figura 4.....	76
Figura 5.....	76
Figura 6.....	115
Figura 7.....	134
Figura 8.....	139
Figura 9.....	140
Figura 10.....	187
Figura 11.....	200
Figura 12.....	226
Figura 13.....	227
Figura 14.....	228

It's where we go, and what we do when we get there, that tells us who we are

Joyce Carol Oates

Introducción

Este trabajo nace de un texto de Bolívar Echeverría sobre cine. Para quien firma estas líneas resultó revelador que un pensador como el riobambeño se dejara inquietar por un filme brasileño de 1963. El texto se titula “Los fusiles (comentario a una película de Ruy Guerra)” y, como bien lo dice el subtítulo entre paréntesis, es una reseña. No se trata de una crítica profesional en la que el ecuatoriano se explaya en captar minucias del discurso audiovisual. Más bien comete la tentación del principiante de contar la historia de opresión que tanto llega a fascinarle. Es un texto que surge de la inmediatez de haber visionado en Berlín la proyección de uno de los filmes quizá menos conocidos del director de *Eréndira*. Lo que le resultó revelador fue un par de ideas que parecen haber sido entresacadas de cualquiera de los manifiestos del llamado nuevo cine latinoamericano:

Esperando tiempos mejores, que rompan con el monopolio de las empresas norteamericanas sobre los instrumentos de divulgación cultural y que permitan a los latinoamericanos hablar entre sí en voz alta y discutir la forma que ellos quieran dar a su destino, no nos queda por ahora sino correr la voz por entre los intersticios dejados por los monopolios y dar a conocer, por lo menos a círculos estrechos, los argumentos que salen de las contradicciones latinoamericanas y se dirigen a ellas, proyectando superarlas. *¡Ah, si esta película pudiese ser vista por cualquiera!* Es una de las primeras pruebas absolutamente indiscutibles de que América Latina ha madurado ya hasta una situación auténticamente revolucionaria. (Echeverría, 1965, 8)

Nótese la primera frase de la cita que la he puesto en bastardillas. Es la espera de la utopía en la que el diálogo sea lo primario dentro de esa categoría llamada América Latina. El “hablar en voz alta” es para el pensador el objetivo fundamental y es algo que el cine hace por ser una expresión masiva. Al mismo tiempo hace una denuncia sobre el poder empresarial norteamericano en lo que tiene que ver con el circuito de comunicación: la información que circula (la concerniente a lo cultural) pertenece a un grupo hegemónico. La divulgación no es posible porque está monopolizada. El cine se convierte entonces en un medio de resistencia que permitirá difundir aquello que no está disponible en los canales usuales de información.

La situación histórica a la que hace referencia Echeverría es la revolución cubana que encuentra en la década de los sesenta su mayor punto de ebullición. Esa revolución da fe de madurez, según el filósofo, que clama por una recepción mayoritaria

del cine entre signos de admiración: “¡Ah, si esta película pudiese ser vista por cualquiera!”.

Echeverría escribe con pasión sobre lo que ha visto y sigue la regla número uno de la crítica cinematográfica que es invitar al lector a ver el filme; sin embargo, se permite la debilidad de los signos de admiración que siempre corren el riesgo de ser declamatorios y de incluir una palabra vital no sólo en la política de la época sino fundamental en el cine de la década de 1960. Consciente de estar caminando sobre un campo minado de tópicos, el filósofo se pregunta si no está incurriendo en una verdad de Perogrullo.

Al igual que Echeverría, creemos que el comentario de un filme debe servir como un puente entre el espectador y una película. En una investigación como la que se va a emprender hay que replantear la crítica de cine como una mediación entre una película y los procesos históricos y socioculturales que la engendraron. En otras palabras, está la obligación de explicar la puesta en escena conceptual, es decir, las ideas que pululan en el filme.

La mejor forma de aproximarse a un texto cinematográfico es entendiendo que un filme no es una ilustración o un reportaje audiovisual; es, ante todo, un objeto, fruto de un trabajo colectivo que se enmarca dentro de una industria. El cine como constructo es un dispositivo que pone en escena una realidad colectiva, a través de una mimesis especular en la que los sujetos no sólo se reconocen a sí mismos (los viajeros en el caso de los filmes que vamos a analizar), sino que también reconocen al Otro (los locales de cada país al que arriban).

Pero el cine no sólo es construcción; es representación, una tecnología de la comunicación que capta la cultura de una época, sus relaciones sociales, políticas y culturales. El cine nos permite, por tanto, captar la o las estructuras de los periodos históricos y sus respectivos procesos. Es un dispositivo en términos foucaultianos, o sea, “una red de relaciones entre cosas, hombres y prácticas sociales. No es una idea, sino una máquina” (Agamben 2011, 250) que refleja –mejor o peor– las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia (Caparrós 1998, 5). La noción “cine como expresión de la realidad” no sólo transmite el imperativo de exponer la realidad sin simulacros, sino que es una puesta en escena con producción de un sentido sociocultural y de las mentalidades colectivas: “al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial,

el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia” (Ferro, 1995, 17).

Unos de los primeros en abordar la relación cine e historia es el sociólogo Pierre Sorlin quien utiliza los términos “visión del mundo” y “mentalidad”. El concepto de mentalidad, para Sorlin, designa un material conceptual como “un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales (se habla a veces de “bagaje mental”) comunes a un grupo; se trata, en seguida, de las nociones que permiten delimitar los conjuntos sociales, del más próximo al más lejano, situarlos, considerar sus relaciones (Sorlin, 1985, 14). El cine y las ciencias sociales, en la perspectiva de los análisis críticos y metodológicos, es una relación poco explorada, es un terreno comprensivo que cambiaría perspectivas analíticas del presente, es decir, el cine como expresión estética analítica facilita nuevas formas de comprensión crítica en el mundo moderno.

El cine representa para las ciencias sociales una nueva ruta de interpretación social y política para los análisis históricos de los últimos dos siglos. Desde el punto de vista de la reflexión sociopolítica, los primeros movimientos cinematográficos entre los años 1900 y 1930 del siglo XX como lo fueron el Expresionismo alemán, el impresionismo francés y la escuela soviética, construyeron los primeros paradigmas analíticos. De igual forma, surgieron los primeros analistas del cine como hecho social. Sigfried Kraucuer (1889-1966) destaca el significado sociopolítico de las primeras narrativas estéticas del cine alemán, como lo argumenta en su libro *De Caligari a Hitler* (1947), cuyos planteamientos expresan el comienzo y la premonición de una estructura de poder que cambiaría el rumbo de la política en Occidente, como aconteció con el nacimiento del nazismo.

El semiólogo Robert Stam dice que el cine para Kraucuer podía ayudar a que los espectadores “leyesen las superficies fenoménicas de la vida contemporánea. Las películas también expresan las ensoñaciones de la sociedad” (Stam, 2001, 82). La investigación realizada por el sociólogo Pierre Sorlin en *Sociología del cine* lo define como instrumento válido para la comprensión del mundo cultural y político. Argumenta que en la narrativa cinematográfica están ligadas las preocupaciones, tendencias y aspiraciones de una época, que cada filme plantea problemas y circunstancias adscritas a una ideología predominante, y ubica como ejemplo el cine del neorrealismo italiano que, al utilizar los escenarios propios de la Segunda Guerra Mundial, como *Roma*, *Ciudad Abierta* (1945), de Roberto Rosellini, y *El ladrón de bicicletas* (1948), de

Vitorio de Sica, reflejaron la crisis política en el marco de las relaciones y mentalidades sociales. Para Sorlin, el cine es la reconstrucción de la memoria colectiva.

Dentro de esta línea de trabajo trataremos de adentrarnos en el nuevo cine latinoamericano y cómo este ha proyectado la idea de nación como construcción de una identidad colectiva y la posibilidad o imposibilidad de lograr esa identidad. Tanto el cine como la literatura han narrativizado estas tensiones con sus estrategias de resistencia que se despliegan en el llamado nuevo cine latinoamericano, en una especie de coreografía conceptual de contradicciones y tensiones sociales. En la realidad que late en la pantalla suelen aflorar indicios de las relaciones de poder y contrapoder o la manera cómo se organiza el orden social.

Aparte de Echeverría, el arranque de esta investigación le debe mucho a los ensayos de Homi Bhabha. Este pensador hindú surge en los años noventa en el contexto académico norteamericano. Desde una visión posestructuralista y posmoderna, definía a la nación como un acto narrativo alrededor de una comunidad que progresa hasta convertirse en una entidad independiente. Lo esencial para ese grupo es poder explicar narrativamente los mitos o ficciones fundacionales para descubrir en qué momento una comunidad se convierte en un pueblo. El texto de Bhabha que, empujó el arranque de esta investigación, fue “El compromiso con la teoría”, ensayo que, según nos explica el pensador originario de la India, surge a partir de una invitación que recibe para ir a un festival de cine en Edinburgo. En ese texto, Bhabha ve el festival del séptimo arte de manera triple: como un sitio de discusión pública y exhibición, como lugar de juicio y como mercado. Y señala que los que hacen “el tercer cine” (categoría a la que pertenece el nuevo cine latinoamericano) son, por lo general, los exiliados (Bhabha 2002).

Habría que añadir lo siguiente: todo exilio necesita de una carretera donde se pone en escena un drama. El cine toma esa historia y la proyecta en un festival de cine. El festival es un espacio de difusión internacional donde se exhibe, se enjuicia y se difunde la imagen de nación expresada en cada filme participante. No es sólo un espacio para hacer negocios (los productores y distribuidores consiguen los filmes que habrán de poner dentro de los circuitos de exhibición), sino que es la única plataforma que permite visibilizar lo que se filma en cada nación. El viaje de cada película empieza en su país de procedencia y termina en cualquier festival del mundo al que puede ingresar. De hecho, todas las películas que forman parte del corpus fueron parte de algunos festivales de cine que difundieron esas historias de desarraigo. Los mejores festivales hacen suyo el “Efecto Rotterdam” que hace referencia al concurso alemán que pone a

competir, desde 1995, únicamente óperas primas o segundas películas. Todo certamen cinematográfico debería tomar como modelo este festival alemán que se dedica a difundir productos audiovisuales de países emergentes de Asia, Medio Oriente, América Latina, África y Europa del Este.

Aparte de proponer el concepto de DisemiNación para hablar de las formas de la diáspora (2010, 175), Bhabha vuelve a interesarse en el fenómeno cinematográfico al analizar el documental *Handsworth Songs* (1985) del realizador británico John Akomfrah, quien es, además, autor de otro documental, *The Stuart Hall Project* (2013). El filme toma como punto de partida las revueltas civiles que se dieron entre septiembre y octubre de 1985 en el barrio de Birmingham de Handsworth y en los centros urbanos de Londres. Bhabha recorre el filme de sesenta minutos bajo los parámetros de la colonialidad del poder y detecta en el discurso audiovisual algunos elementos que le interesan a esta investigación. Presenta, por ejemplo, una clasificación muy personal del cronotopo y nos habla de un tiempo histórico, un tiempo de la migración y un tiempo fílmico.

Para efectos de este trabajo ha resultado realmente revelador que dos pensadores de referencia, Bolívar Echeverría y Homi Bhabha, se hayan acercado al fenómeno cinematográfico desde los márgenes (un filme de Ruy Guerra, el primero, y el Festival de Edinburgo y un documental social, el segundo). Estamos ante dos casos en los que el análisis crítico del discurso audiovisual es fundamental para el desentrañamiento de una problemática. Un filme no es un pretexto para ilustrar una teoría. El cine, en el caso de Bhabha más que nada, es un fenómeno que permite hacer énfasis en una idea: la nación es narración:

Los orígenes de las naciones, como los de las narraciones, se pierden en los mitos del tiempo, y recién alcanzan su horizonte en el “ojo de la mente”. Esta imagen de la nación, o de la narración, podría parecer romántica en extremo y metafórica por demás, pero es precisamente de esas tradiciones del pensamiento político y el lenguaje literario de donde surge la idea de nación como una idea histórica poderosa en Occidente. Una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica. (Bhabha 2010, 11)

¿Cómo es que la nación es narración cinematográfica? Los orígenes de las naciones están ficcionalizados por el cine desde sus albores. Desde *El nacimiento de una nación* (1917) de David Wark Griffith estamos ante un arte que testimonia las raíces identitarias de una comunidad que capta su tiempo histórico y su tiempo mítico.

En toda representación fílmica de nación (como las que veremos en los siguientes capítulos) se encuentra aquello que Bhabha reclama: la unidad imposible, la mancomunidad espiritual perseguida en todo momento.

Las películas que se analizarán en este trabajo de investigación son una forma de ‘disemiNación’ como lo veremos en su momento. Este neologismo, acuñado por Bhabha, presta su noción de historicismo de Anthony Giddens que describe la ficción de la historia de la nación anclada en el pasado, marcada por los momentos fundacionales que definieron la identidad nacional. Bhabha desafía al historicismo explorando la paradoja que une al presente con el pasado de una nación. Los sujetos se perciben como miembros de una nación con raíces en narrativas del pasado. Bhabha señala “las estrategias complejas de identificación cultural e interpelación (*address*) discursiva que funcionan en nombre del pueblo o la nación y convierten a estos en sujetos inmanentes de un espectro de narraciones sociales y literarias”. Habría que añadir narraciones cinematográficas, ya que resultan de gran alcance y masivo e ideales para diseminar la idea de nación. Las narraciones conllevan una estrategia de inclusión nacional a partir de la identificación, persuadiendo a sus miembros de participar en la “autogeneración” de la identidad esencialista de la nación y, de esta forma, mostrarse dignos de ser parte de la cofradía. La forma performativa del *addressing* narrativo se basa, lo contrario, en la comunidad imaginada en el sentido de Benedict Anderson, según el cual, la nación se concibe como una simultaneidad narrada, permanentemente “autogenerándose” en el presente, al imaginarse cada uno de sus miembros como parte de un gran conglomerado. Esto significa que cada participante de la comunidad es destinatario y productor de la narración al mismo tiempo, siendo objeto y sujeto de la semiosis de nación. En este proceso surge la ambigüedad de la tensión entre la narración pedagógica o aleccionadora y la narración performativa que produce significados contradictorios en la comunidad que es homogénea por tradición y heterogénea por la forma en que reacciona ante las narrativas del presente. En esta incesante ambivalencia tiene lugar, según Bhabha, la ‘disemiNación’, desplegando un espacio para “contranarrativas de la nación que continuamente evocan y borran sus fronteras totalizantes tanto fácticas como conceptuales” (Bhabha 2002 185).

Los fusiles de Ruy Guerra era ya una contranarrativa de la nación en la que el filósofo Echeverría identificaba semillas de una revolución que estaba en marcha (su año de estreno corresponde a las primeras incursiones en Sierra Maestra). El texto del

riobambeño se adelantaba no sólo a los manifiestos del nuevo cine latinoamericano sino también al postulado del hombre nuevo.

Fuerzas económicas puras, revestidas de una humanidad abstracta, han tenido que representar los conflictos del hombre latinoamericano. Si esto ha sido así es porque la dinámica económica de la América Latina, recién incluida en los manejos del capital imperialista, no había provocado todavía el surgimiento de su "persona" correspondiente, de su agente o sujeto histórico. El hombre latinoamericano se representaba su vida dentro del sentido alucinado que le imponían mitos e ideologías de mayor fuerza convincente que la nuda experiencia económica; su acción se hundía, sumisa, en el mecanismo "divino" que lo expoliaba, aceptando un destino y confiando en un giro salvador. Ausente un sentido que fuera acorde con la experiencia económica concreta, también una expresividad propia se ha encontrado ausente; "espíritu autóctono", "arte popular", "folklore", etc.: todo esto no ha sido el producto de un sujeto sino uno natural, explotado, como todos los otros, por una pseudo-nación, factoría impuesta, administrada y sostenida por intereses imperialistas. El aparecimiento del hombre latinoamericano como fenómeno irreductible a un mecanismo tradicional, como sujeto de su propia historia, ha tenido que coincidir necesariamente con el momento en que la función económica del continente latinoamericano ha comenzado a ser *condition sine qua non* de la persistencia o descalabro del sistema económico que la engloba (Echeverría 1965).

La gran contribución de Echeverría con su extenso comentario es hablar de una "pseudo-nación" como un modelo impuesto por un sistema autoritario y cómo de esta pseudo-entidad nace el hombre latinoamericano protagonista de una contranarrativa. Las películas que vienen después de *Los fusiles* y los cineastas que vendrán después de Guerra "no son una convicción del autor sino de un estado histórico de conciencia del ambiente social en que fue producida" y lograrán lo que él planteaba al principio de su texto: "la expresividad originaria, inmediata y concreta del complejo de relaciones sociales latinoamericanas".

Del extenso corpus cinematográfico latinoamericano se han escogido *road movies* que reproduzcan ese "complejo de relaciones sociales latinoamericanas" porque el paisaje, la aventura y la carretera constituyen un viaje de conocimiento y reconocimiento, de cuestionamiento y autocuestionamiento en el que el sujeto histórico se constituye a sí mismo. Creemos que la película de carretera es un género norteamericano en el que se recrea el viaje de Odiseo pero de una forma motorizada, ya sea en motocicleta o automóvil, privilegiando el desplazamiento físico. El paisaje que se explora es Norteamérica en clave pastoral. Así también pensamos que la película de carretera latinoamericana es otro tipo de periplo homérico con variantes en las que los

viajeros se trasladan a pie o en barco. Se privilegia la odisea emocional por encima del desplazamiento físico. El paisaje que se explora es América, ya sea del Sur o Central, en un tono realista en el que se exponen los problemas sociales de la colectividad.

Cohan y Rae Hark amplían la definición con cuatro rasgos esenciales de toda película de carretera (1997, 34): primero, la ruptura de la unidad familiar (*Diarios de motocicleta*); segundo, obstáculos en el camino (*Cuestión de fe*); tercero, identificación del hombre con sus medios de transportes “que se convierten en la única promesa de individualidad en una cultura de la reproductibilidad mecánica” (*Babel*); y cuarto, la ausencia de mujeres como parte de una fantasía masculina de evasión (por eso escogimos *Y tu mamá también* y *Qué tan lejos* pues resultan excepciones de la regla con las dos viajeras encabezando el reparto):

But much more significant is that a road movie provides a ready space for exploration of the tensions and crises of the historical moment during which it is produced. Key moments in the history of the road movie tend to come in periods of upheaval and dislocation, such as the Great Depression, or in periods whose dominant ideologies generate fantasies of escape and opposition, as in the late 1960's. (Cohan y Rae Hark 1997, 2)

Estos conceptos de espacialidad y tensión nos muestran a cineastas latinoamericanos (como los del corpus escogido) han tomado la tradición de este género y la han adaptado para examinar la colonialidad del poder y cómo se relaciona con el tema de la identidad latinoamericana. Debe entenderse la colonialidad del poder tal y como lo quería Aníbal Quijano, como uno de los elementos centrales que afectan la cotidianidad de la población mundial. El sociólogo peruano señala que mientras en Europa la concentración de la relación capital-salario es el eje de la estructura de poder, en América Latina el control laboral no es salarial pues todo actúa en aras del beneficio global del capital, lo que implica que toda la economía está basada en la explotación y dominación al estilo colonial. Al nuevo cine latinoamericano le interesa este tema sobremanera.

Es decir que el género de la película de carretera es un buen vehículo para cuestionar las normas hegemónicas de la sociedad o del patriarcado. Estas normas pueden incluir la sexualidad (*Y tu mamá también*), lo socioeconómico y político (*Diarios de motocicleta*), la raza (*Babel*) y el género (*Qué tan lejos*).

Se puede hacer un mapa de la road movie latinoamericana por segmentos regionales. En Argentina está Carlos Sorín, uno de los directores que más ha aportado al

género con *Historias mínimas* (2002), *Bombón, el perro* (2004) y *El camino de San Diego* (2006). Destaca el aire de nostalgia de la Patagonia y las reminiscencias al neorrealismo italiano con la práctica del uso de actores no profesionales.

En Brasil nadie ha dado tanto al género como Walter Salles con *Terra estraniera* (1995), *Estación Central* (1998) y *Diarios de motocicleta* (2004). Su contribución es haber pensado en la *road movie* continental y no encerrarse en el terruño. En sus *Apuntes para una teoría de la road movie* Salles analiza con lucidez la frontera entre ficción y documental:

No existen dos *road movies* que sean iguales. En términos de gramática cinematográfica, la *road movie* se ve limitada por una sola obligación: acompañar las transformaciones vividas por sus personajes principales al enfrentarse con la realidad. La *road movie* no es ámbito de grandes grúas o cámaras fijas. Al contrario, la cámara debe mantenerse al unísono con los personajes que están en continuo movimiento –un movimiento que no debe ser controlado. La *road movie* tiende, por lo tanto, a ser impulsada por una inmediatez que no difiere mucho de la película documental (Salles 2008).

Este es otro aporte del brasileño. El haberle dado un estatus documental a su narrativa, de tal forma que muchas de las situaciones que se ven en películas como *Diarios de motocicleta* nacen en el mismo momento en que son filmadas. Incluso dificultades meteorológicas como la lluvia o la aparición súbita de una persona en pleno cuadro son adoptadas como parte del relato.

Esta contribución no le pertenece exclusivamente a Salles. Bolivia ya realizó el cruce genérico entre documental y ficción cinematográfica dando como resultado aquello que se conoce como el “docu-road movie” boliviano que siempre capta la premisa dramática de la migración interna, la descentralización del poder en Bolivia y el auge de los movimientos indígenas. *Cocalero* (2006), producción argentina del ecuatoriano Alejandro Landes, sea quizá el título más emblemático de esta categoría. Definitivamente, el país del Altiplano es el que más ha brindado muestras del género con un conjunto de filmes que se destacan por celebrar lo dionisiaco: *Chuquiago* (1977) de Antonio Eguino, *Mi socio* (1982) de Paolo Agazzi, *Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza, *Airamppo* (2008) de Miguel Valverde y Alexander Muñoz.

Un párrafo aparte merece la industria mexicana que desde su era de oro se mostró interesada en las historias de carretera. En la década de 1950 el español Luis Buñuel será el responsable de las primeras *road movies*: *Subida al cielo* (1951) y *La*

muerte viaja en tranvía (1953). En su etapa mexicana, el director de *Un perro andaluz* ya revelará una de las características más importantes que habrá de tener el género en América Latina: el autobús o el tranvía se convierten en el escenario móvil donde se efectúa la pugna de las clases sociales. Veinte años después Luis Alcoriza seguirá el sendero buñuelesco con *Mecánica nacional* (1971), un relato coral donde la idiosincrasia azteca queda inventariada en los más diversos tipos y estereotipos. *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón constituye el clímax de las historias de carretera en México. Se trata de un filme que resume las estéticas de la telenovela de Televisa, el cine nacional de la edad de oro de los años 1950 y la comedia ligera.

La producción de cine en Cuba se caracteriza por el peculiar contexto político en el que se halla inmersa. El más importante exponente es Tomás Gutiérrez Alea, alias Titón, que estrena *Guantanamera* (1996), su compañero de dirección en *Fresa y chocolate* (1995) filmará *Lista de espera* (2000). Aunque el problema de transporte es universal, ambos realizadores usarán la premisa del transporte público deficiente como una metáfora de la revolución que no termina de solidificarse. Ambos títulos, debido al viaje no realizado o interrumpido, darán pie a otros filmes como *El viajero inmóvil* (2008) de Tomás Piard en los que el trayecto es más bien espiritual o poético y el trayecto físico está siempre postergado.

En Ecuador hay una película de carretera señera después de la dictadura en el periodo que marca la vuelta a la democracia. *Dos para el camino* (1981) de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo se hace la pregunta sobre la identidad con un tono de comedia (el cómico Evaristo Corral es el secundario) y de musical (Annie Rossenfeld interpreta tres canciones). La *road movie* del siglo XXI es *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida que propicia el encuentro intercultural entre una joven de España y otra de Ecuador. Se repite el viaje en dúo del filme los años ochenta del siglo pasado y las intenciones se muestran más explícitas con el sinnúmero de reflexiones sobre género e historia.

Este panorama tan incompleto como somero hace necesario un contexto que no se limite tanto a la América Latina. En las dos últimas décadas se ha producido una eclosión del género en el ámbito mundial. Tenemos *El sabor de la cereza* (Irán, de Abbas Kiarostami, 1997), *My Blueberry Nights* (Taiwán, de Wong Kar-Wai, 2007), *Take Care of Your Scarf, Tatjana* (Finlandia, de Aki Kaurismaki, 1994) y *Eldorado* (Bélgica, de Bouli Lanners, 2008). Pese a lo universal que es la carretera, en esta investigación veremos cómo las *road movies* ya no surgen de una industria como la

estadounidense, sino que se han extendido a países que no forman parte del circuito hegemónico como veremos en nuestro corpus conformado por los siguientes títulos:

- 1) *Cuestión de fe* (Bolivia, 1995) de Marcos Loayza.
- 2) *Diarios de motocicleta* (Brasil, 2001) de Walter Salles.
- 3) *Y tu mamá también* (México, 2001) de Alfonso Cuarón.
- 4) *Qué tan lejos* (Ecuador, 2006) de Tania Hermida.
- 5) *El viajero inmóvil* (Cuba, 2008) de Tomás Piard.
- 6) *Babel* (México, 2006) de Alejandro González Iñárritu.

Estos filmes abren, dejan inerte, blando el concepto de nación que es duro en el discurso político pero el cine lo ablanda pues lo cuestiona constantemente en el desplazamiento de los sujetos. Ese es el poder del cine: tiene la capacidad de ablandar los conceptos duros y ampliar la idea de lo nacional pues el lenguaje cinematográfico cruza los conceptos que se originan en países tan diferentes.

Se partirá de la idea de que la manera correcta de etiquetarlas no es *road movies*. Utilizaremos la categoría de Nadie Lie de *counter-road movies* y el concepto de cine melorrealista de Paul A. Schroder Rodríguez para proponer el concepto de *contra películas de carretera melorrealistas*.

El neologismo ‘melorrealismo’ fue acuñado para designar las dos últimas décadas de cine latinoamericano. Son narrativas que se concentran en el afecto y la emoción, con algo del melodrama clásico proveniente de la telenovela latinoamericana. El realismo que propone esta corriente es heredero del Neorrealismo italiano con actores no profesionales en locaciones preexistentes y un apego al sonido grabado en vivo. Se diferencia del nuevo cine latinoamericano porque no se dirige al compromiso social o historicista. Schroder Rodríguez distingue dos fases históricas: la primera, el marketing de la nostalgia (1990-2000), con filmes comerciales que transcodifican las fórmulas internacionales. Aquí entran los melodramas, las comedias, las películas de carretera, con historias locales que buscan un público global. La segunda fase del melorrealismo, llamada de narrativas del suspenso para tiempos precarios, se da entre el 2001 y el presente. Empieza, según Schroder Rodríguez con el ‘corralito’ en Argentina. La falta de financiamiento de películas coincide con un conjunto de transnacionales (Sony, 20th Century Fox, Warner Bros.) que inyectan capital en América Latina. La

intención es comercializar filmes que sean atractivos para el mercado internacional y no solamente el norteamericano.

La categoría de *counter-road movie* es acuñada por Nadie Lie para diferenciar la *road movie* norteamericana de la que se hace en Latinoamérica. Está inspirada en *Open Roads, Closed Borders (The Contemporary French-Language Road Movie)* de Michael Gott y Thibault Schilt, que detecta las tramas estáticas, al igual que en el cine palestino y las *road block movies* marcadas por los conflictos bélicos. Las *counter-road movies* incluyen viajes que no se materializan o no terminan de emprenderse. Mientras la *road movie* refleja el movimiento, asegura Lie, la *counter-road movie* refleja lo estático y el viaje no es necesariamente lo más importante de la trama. Lie ejemplifica este punto con los accidentes y trayectos estancados de *Diarios de motocicleta* y el hecho de que la playa Boca del Cielo en *Y tu mamá también* no aparezca en ningún mapa.

La categoría *contra películas de carretera melorrealistas* no sólo engloba los aportes de Lie y Schroder, sino que va más allá. Son películas cuyo *topos* puede ser o no ser la carretera. Pese a romper el género norteamericano de la *road movie* retoman elementos de otros géneros como el melodrama y estilos como el realismo. El resultado es un tipo de película única en el espectro cinematográfico.

Desde que el género se internacionalizó fue internalizado de diferentes maneras por la cinematografía de cada nación. Los patrones de este género norteamericano son reconocibles en cada título del corpus, pero lo que hay, realmente, es una transcodificación en términos semióticos y una transnacionalización en términos culturales. Se toma un código (el de Estados Unidos) y se lo traslada a situaciones latinoamericanas. La popularidad de las *road movies* latinoamericanas, dice Laura Podalsky, “puede ser atribuida a su apropiación de un género largamente entendido como la quintaesencia norteamericana con su atención emocional a guiones que se alinean con el espectador en lo concerniente a epifanías personales del protagonista durante sus viajes” (Podalsky 2011, 123).

Estas epifanías nómadas pertenecen al llamado cine latinoamericano que ocupa un lugar predominante en la historia cinematográfica del mundo. La vasta complejidad de su narrativa, desde el comienzo de siglo XX, pasando por los años sesenta y setenta, hasta nuestra contemporaneidad, desata un legado histórico, que no sólo habría que ubicarlo dentro de una simple narrativa de archivo, sino por el contrario, es un referente histórico para las nuevas narrativas del presente.

En cuanto al estado del arte son innumerables los sitios web que albergan de manera poco ordenada inventarios de películas de carretera latinoamericanas. Sin embargo, no existe una bibliografía sólida sobre el tema. De manera solitaria destaca *La odisea latinoamericana. La vuelta al continente en 80 películas* de autoría de Galo Torres, toda una pionera en el campo¹. A manera de breves reseñas, *La odisea latinoamericana* hace un levantamiento geográfico y cronológico de títulos que van desde *Subida al cielo* (1952) de Luis Buñuel hasta *Sin nombre* (2009) de Gary Fukunagua, abarcando un total de 57 años. El crítico cuencano arma su libro a partir del número de personajes viajeros. Con un largo prólogo que propone una teoría del viaje, el libro clasifica los filmes en los viajes solitarios, los periplos con dúos, las parejas sentimentales que se desplazan, los viajes de tres y hasta cinco personas, los viajes familiares o “tribales”, el viaje bizarro y el de los desplazamientos migratorios:

Para este texto, la narración fílmica de viajes la asumiremos como la focalización de un personaje que es llevado de un punto geográfico a otro, o, el desplazamiento dramático que tiene una duración, un espacio y un sentido. Dichas narraciones audiovisuales vendrían a ser la versión cinematográfica de los abundantes nomadismos inviduales o tribales contemporáneos que han recibido particular atención del pensamiento y la literatura latinoamericanos a lo largo del siglo XX y principios del XXI. (Torres 2014, 21)

No sólo la filosofía y las letras han dado cuenta del nomadismo como lo afirma el crítico del Austro, también la crónica periodística ha logrado registrar ese desplazamiento de entresiglos.

¿Cuáles son los antecedentes bibliográficos del tema abordado? ¿Existe una bibliografía ya establecida sobre las películas de carretera en Latinoamérica? La respuesta es no. Hay una serie de artículos y ensayos que de manera incipiente van abriendo el camino. Especial mención merece el bloguero Luis Valenzuela que en su bitácora virtual hace unos apuntes sobre las *road movies* que contienen hechos de sangre.

En lo concerniente al medio académico norteamericano, está disponible en el repositorio de la Universidad de Manchester un trabajo sobre *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón titulado oportunamente “Road Movies Mapping the Nation”. Tampoco hay que obviar el célebre estudio de Steve Cohen e Ina Rae Han, *The Road Movie Book*,

¹ *La odisea latinoamericana* (con prólogo de Marcelo Báez Meza) está basada en la tesis de licenciatura del año 2010 del mismo Torres: “Historias nómadas: los personajes viajeros del cine latinoamericano” que se puede descargar del repositorio de la Universidad de Cuenca: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/1924>

que es pionero pues se trata del primer estudio comprensivo sobre un género que tiene su lugar en la cultura norteamericana. Tres libros recientemente publicados logran ser el equivalente de aquel clásico y llenan el gran vacío que existía en el estado del arte. El primero es el completísimo *Latin American Cinema. A comparative history* de Paul A. Schroeder Rodríguez, publicado por la University Press of California en 2016; el segundo es el esclarecedor *The Latin American Road Movie*, editado por Verónica Garibotto y Jorge Pérez, publicado por Springer Nature en 2016; el tercero es el revelador *The Latin American (counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* de Nadie Lie, publicado por la misma editorial en febrero de 2017. De este último se extrajo el término *counter-road movie* que llegó, cual un *Deus ex machina*, justo en la recta final de esta investigación para esclarecer todo el corpus que se venía estudiando desde el año 2012.

Hay tres áreas histórico-críticas centrales en el estado de la cuestión: los estudios comparados sobre cine latinoamericano; los estudios sobre cinematografías nacionales, con especial atención en aquellos que analizan y reinterpretan las filmografías realizadas en la etapa que compete (el nuevo cine latinoamericano del periodo 1986-2008); y los estudios sobre la imagen.

Los estudios comparados de dos o más cinematografías latinoamericanas constituyen una perspectiva que se ha incrementado y expandido en las últimas décadas. Numerosos autores abordaron la historia paralela o simultánea de las cinematografías de América Latina, proponiendo la formulación de criterios de periodización novedosos y alternativos tanto como el reconocimiento de algunos problemas específicos sobre el tema propuesto en esta investigación

En líneas generales, los estudios realizados por Michael T. Martin (*New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, 1997), Deborah Shaw (*Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*, 2007), Chon A. Noriega (*Visible Nations. Latin American Cinema and Video*, 2000), Mette Hjort y Duncan Petrie (*The Cinema of Small Nations*, 2007), Ina Rae Hark y Steve Cohan (*The Road Movie Book*, 1997), David Laderman (*Driving Visions. Exploring the Road Movie*, 2002), Julianne Burton (*Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, 1988) y Alberto Elena y Marina Díaz López (*The Cinema of Latin America*, 2003), concentran para el análisis de la cinematografía regional tesis diferenciadas y contrapuestas que ofrecen un plano general de la identidad cinematográfica latinoamericana.

De acuerdo con este amplio y heterogéneo panorama textual y cinematográfico expresado en el estado del arte, la presente investigación ha de traspasar el panorama nacional hacia una perspectiva latinoamericana. Esta perspectiva de cines nacionales contra los transnacionales es importante porque algunas de las películas del corpus, como *Y tu mamá también*, están operando en el esquema del *World Cinema* que es sinónimo de narrativa audiovisual transnacional. La categoría (que será analizada en el capítulo de *Babel*) engloba a filmes de Hollywood y a títulos que no son parte del cine del primer mundo, desde la película más en boga hasta la más experimental.

Esta discusión se enmarca dentro de la redefinición de la nación latinoamericana, pues el cine capta la historia de transformaciones desde el Estado absoluto, para llegar al Estado nación y posteriormente al Estado postnacional neoliberal que se puede caracterizar con los mismos rasgos del actual cine latinoamericano: vigilante de los procesos de globalización y regionalización y codificador de las narrativas de las poblaciones nacionales.

De manera adicional, entendiendo la necesidad de trazar ejes transversales de comparación que permitan analizar los aspectos que se homologan y diferencian de las cinematografías nacionales, se ha seleccionado un conjunto de “sistemas de relevancia”, el cual elucida los rangos de contraste que constituyen la base teórico-metodológica de esta investigación. Estos aspectos –en el contexto de nuestra tesis– incluyen al menos tres sistemas de relevancia centrales:

1) la circunscripción del estudio de *road movies* de cinematografías emergentes como Cuba, Brasil, México y Ecuador;

2) la constricción del análisis al periodo histórico correspondiente al nuevo cine latinoamericano del periodo 1986-2008;

3) la representación de los procesos sociopolíticos y el reconocimiento de las variantes históricas y particulares que se fueron dando en el contexto de exhibición de los filmes por estudiar.

¿Cuál es el criterio de selección de las seis películas que van a ser estudiadas en las siguientes páginas?

Primero, se trata de seis relatos biopolíticos de sujetos en tránsito. Biopolíticos, en términos de Roberto Espósito, “donde la vida misma se sitúa en el centro de cualquier procedimiento político: ya no es concebible otra política que una política de la vida”. Relatos cuyo eje es el tránsito, el desplazarse, ya sea a pie o sobre ruedas, sin una ruta preestablecida en algunos casos. Para Foucault, la biopolítica tiene como medular

“ese algo que llamamos población” cuyo control no es sólo ideológico, sino corporal, es decir, enfatiza el desplazamiento del cuerpo, énfasis que se puede apreciar en los personajes que se movilizan en los cinco títulos del corpus o se inmovilizan como sucede con el sexto título procedente de Cuba.

Segundo, se trata de filmes seleccionados considerando una muestra del periodo comprendido entre el año 1986 (año de creación de la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños) y 2008 (año del estreno de *Babel*, la más cosmopolita de las películas de viaje), tomando en cuenta que el cambio de siglo trae cambios tecnológicos que el cine ha ido incorporando a través de las diversas formas de rodaje, montaje y difusión. Escoger filmes de entresiglos establece un diálogo entre las diferentes épocas seleccionadas. Por un lado, está una cinematografía heredera del nuevo cine latinoamericano, y, por otro, la producida en el umbral del siglo XXI. El corte cronológico 1986-2008 corresponde también a películas que, según Jorge Rufinelli, están hablando del “shock del reconocimiento”:

Y este es un punto de partida importante del nuevo cine. Su capacidad de producir el “shock del reconocimiento”. La sensación colectiva de que “algo” se ha derrumbado definitivamente. Esta sensación viene desde mediados de los noventa y no funciona necesariamente como respuesta documental a problemas económicos de la región o del mundo. Anclan en ellos, se afirman en circunstancias que afectan a todos, pero de lo que estas películas están hablando es de otra cosa que provisoriamente llamaríamos la desaparición de la utopía y la ansiedad por la llegada del milenio. (2002, 444)

La elección de las películas que componen el corpus de estudio de esta tesis estuvo mediada no sólo por la corta distancia de estreno entre unas y otras (inclusive hay dos del mismo año), sino que tal selección se debió, sobre todo, a que las seis, al narrar sus realidades nacionales (*Y tu mamá también*) o globales (como es el caso de *Babel*) desde la perspectiva de personajes de la clase media (*Cuestión de fe*), rompieron de cierta forma con el cine que se venía realizando hasta entonces. Son filmes que recurren a una movilidad fraccionada, a una realidad social y económica difíciles, a eso que Monsiváis llama “modernidad a destiempo”, usual en las naciones postcoloniales. Es por esto que resulta pertinente hablar de un cine post-latinoamericano con características muy marcadas: la coproducción internacional, el diseño global de una estrategia de distribución y circulación globales, equipos de producción transnacionales y financiamiento de diversos países.

Esa modernidad es tratada visualmente con las herramientas narrativas del documental o, si se quiere, de la docuficción. Entre las características de las películas de carretera latinoamericana están las siguientes:

- a) El medio de transporte no es, necesariamente, un automóvil. Se usa también el camión (*Mi socio* de Paolo Agazzi, 1982 y *El camino de San Diego*, 2006), el tren (*La tragedia de Macario* de Pablo Véliz, 2005, y *Viva Cuba* de Juan Carlos Cremata Malberti), el bus (*Central de Brasil* de Walter Salles, 1998, y *Qué tan lejos* de Tania Hermida, 2006) o a pie (*O caminho das nuvens* de Vicente Amorim, 2003 y *Vuelve Sebastiana* de Jorge Ruiz, 1953).
- b) El *autostop* se convierte en una variación de las anteriores formas de transporte como sucede en *Desierto Sur* (2007) de Shawn Garry y *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida.
- c) Estética de documental que capta la realidad del paisaje o del individuo en pleno trayecto.

Las características de las películas de carretera norteamericanas (en contraposición con las latinoamericanas) son las siguientes:

- a) Filmes en los que el automóvil es el vehículo principal logrando una fusión hombre-máquina. La aparición del auto en el año 1923 supone la creación de una gran red vial en toda Norteamérica con los consecuentes movimientos migratorios internos.
- b) El interior del automóvil se convierte simbólicamente en una réplica del hogar con el parabrisas como la ventana indiscreta donde cabe toda la carretera y la nueva realidad siempre adelante, siempre a punto de develarse para los ojos del conductor y su copiloto. El auto es, además, símbolo de estatus social, libertad, poder, individualismo y constituye una extensión protética del cuerpo humano creando el ente híbrido conductor-máquina (Urry 2007, 35)
- c) Visión bucólica o pastoral de la naturaleza. El viajero descubre o redescubre a la Madre Natura (*Easy Rider*).
- d) Personajes fuera de la ley que huyen por la carretera (*Bonny and Clyde* y *Thelma and Louise*).

La *counter-road movie* latinoamericana (categoría de Nadie Lie) tiene las siguientes características:

- a) Se trata de una variante de la película de carretera en la que el viaje no se materializa o, simplemente, se procrastina. Propone el estancamiento en contraposición con la movilidad típica de la *road movie*.
- b) Se presenta el recurso del camino bloqueado que impide a los viajeros cumplir con la meta dramática o geográfica, logrando interludios metafóricos.
- c) Se derriba el modelo hegemónico de *road movie* (proveniente de Norteamérica).
- d) El viaje físico se materializa parcialmente o no se materializa.
- e) Predomina el estancamiento (*stasis*). Lie cita a Bertelsen que declaró que “el viaje no tiene que constituir la parte principal de la acción. El filme puede también mostrar sólo el prospecto del viaje o meramente la posibilidad de que un viaje sea realizado”.
- f) Lie prefiere usar el término *movilidad* en vez de *viaje* porque considera que algunos sujetos en movimiento no siempre tienen un destino. Para ella la idea de viaje tiene una estructura tripartita aristotélica en la que hay un preparativo del periplo, el periplo en sí y el arribo al lugar de destino. Dentro de este esquema la figura del migrante es clave en la historia contemporánea porque “es una encarnación de la opacidad del nuevo mundo y de la incertidumbre sobre cómo debemos lidiar con él” (O’Shaughnessy 2007, 143).

La categoría de *contra película de carretera melorrealista* (que hemos acuñado para esta investigación) tiene, a nuestro entender, las siguientes características:

- a) Se recurre a elementos del melodrama o la telenovela como sucede en *Y tu mamá también*.
- b) El paisaje no es lo más importante. De hecho, está ausente en *El viajero inmóvil* en la que no hay ventanas ni marcos por donde proyectar paisajes.
- c) Se oscila entre la movilidad y la inmovilidad. El sujeto está por emprender un viaje, no lo realiza y cuando lo hace aparecen obstáculos que bloquean el camino.
- d) Se usan recursos de la antropología audiovisual, el documental político y la etnografía como ocurre en *Diarios de motocicleta* y *Qué tan lejos*.
- e) Las técnicas del cine directo o *cinema verité* sirven para captar los personajes de los márgenes como pasa en *Babel*.
- f) Se utiliza la estética del neobarroco como acontece en *Cuestión de fe* y *El viajero inmóvil*.

g) Se incurre en la estética de lo posmoderno con toda la parafernalia de las nuevas tecnologías como se aprecia en *Babel*.

Estas narraciones audiovisuales coinciden en presentar de forma diferente problemáticas sociales como la identidad, la nación y la memoria colectiva. Sin embargo, las coincidencias entre las seis películas no son sólo temáticas o genéricas, sino que también coinciden en presentar el viaje como un *topos* de aventura y potencial conocimiento en el que el sujeto en crisis confronta procesos inéditos que generan un cuestionamiento social, cultural o existencial.

El análisis de las películas se focalizará en las estrategias de representación del viaje por carretera que buscan poner en escena las transformaciones a las que es sometido el o los protagonistas. Esta puesta en escena conlleva la proyección de una imagen de nación.

Un aspecto central concerniente al rigor en la investigación cualitativa es la adecuación de la evidencia. Por esto es importante consignar que la recolección de datos y el consecuente análisis de los mismos correspondió al periodo 2012-2017. El proceso analítico se basó en la inmersión en los datos y búsqueda de clasificaciones (tipos) repetidas, en las codificaciones y en las comparaciones que caracterizan al enfoque de la teoría fundamentada.

El análisis comenzó con la modalidad de la codificación abierta, que es el examen minucioso de cada sintagma de las seis narraciones audiovisuales. Strauss y Corbin (2002, 167) describen la codificación abierta como aquella “que fractura los datos y permite que uno identifique algunas categorías, sus propiedades y ubicaciones dimensionales”. De cada texto fílmico se extrajeron códigos y categorías que se compararon de manera sistemática y se contrastaron conceptualmente, produciendo categorías cada vez más complejas e inclusivas. Los códigos y las categorías se clasificaron y compararon, hasta llegar a la saturación, esto es, hasta que el análisis dejó de producir códigos y categorías nuevas, y cuando todos los datos fueron incluidos en las categorías básicas del modelo de la teoría fundamentada.

Creemos que el cine, arte masivo² por excelencia, es el que mejor captura la tensión que existe en un concepto tan volátil y erosionado como es el de nación. El

² Tan masivo resulta este arte que tan sólo en el año 2011, en América Latina, según cifras de la UNESCO, se generó una taquilla total de US \$ 1,6 mil millones, que representa un precio promedio de compra de US \$ 4,50 y la venta de 417 millones de entradas. Brasil y México en conjunto representaron el 65% y el 75% de estos totales. Los televidentes en América Latina tienen acceso a cerca de 2.026 pantallas. En promedio, hay 210 lanzamientos comerciales por año. Dependiendo del país, entre 5 y 130

medio cinematográfico puede ser visto como un sistema cultural específico que representa las prácticas culturales y sociales. Por otro lado, en el cine se reflejan varios aspectos vinculados con movimientos culturales en tiempos de globalización.

La narrativa del viaje de la película de carretera se enfoca en las fronteras geográficas, físicas o metafóricas, lo cual la convierte en el género cinematográfico propicio para examinar los discursos regionales y los conceptos de lo nacional.

Una contribución especial de este trabajo es la de analizar fotogramas que ilustran conceptos sobre la nación. El uso subliminal de los colores de la bandera del Ecuador en una escena de *Qué tan lejos* es algo que no se puede soslayar y merece un análisis. La manera en la que *Diarios de motocicleta* muestra el paisaje de cada país visitado tiene que ver con los diferentes conceptos de lo nacional. Hay encuadres de *El viajero inmóvil* que merecen atención especial porque proponen una noción muy particular de lo barroco. Imágenes de *Cuestión de fe* nos remiten a las estampas religiosas populares que son de vital importancia para entender la visión religiosa de la comunidad auscultada.

Se han agrupado las películas de dos en dos, pues se intentará hacer un contrapunto que las acerque, no tanto en términos estilísticos, sino en lo concerniente al tratamiento de lo nacional.

En el capítulo uno se analizan *Diarios de motocicleta* y *Cuestión de fe*. Ambos títulos tienen en común las referencias a Don Quijote que los convierten en paradigmas del viajero como antihéroe. El filme de Walter Salles resulta una metáfora de la nación latinoamericana vista a través de los ojos de Ernesto Guevara, un viajero inmerso en un viaje de formación que lo convertirá en el arquetípico Che. El filme del boliviano Marcos Loayza es una parábola sobre la nación vista como una entelequia religiosa. El pretexto de llevar un icono religioso de La Paz a un pueblo del interior resulta una peregrinación pagana en la que el concepto de comunidad está en juego.

En el segundo capítulo se exploran *Y tu mamá también* y *Qué tan lejos*. Ambos títulos poseen una tríada de viajeros con un personaje femenino en común: una española que es parte del periplo. En ambas historias la extranjera opera como un simbólico receptáculo ideológico de lo que fue la conquista española. El encuentro con el Otro es la premisa de ambos guiones en los que los viajeros salen enriquecidos de un viaje

películas nacionales se producen de manera anual, principalmente como resultado directo del incentivo estatal a la cinematografía por parte de los gobiernos de la región a lo largo de varias décadas.

dentro de la nación que los forma individualmente, pero los destruye como grupo. Resulta grato ver a una película ecuatoriana en el corpus ya que es la demostración de cómo Ecuador se integra a la eclosión latinoamericana de narrativas cinematográficas transnacionales. El gran aporte de este capítulo (pues no hay ningún ensayo al respecto) es detectar las semejanzas estilísticas entre una y otra, hasta tal punto que usan el mismo recurso de presentar personajes a través de una voz en off y hay una española como personaje-símbolo de la Conquista que sirve para reflexionar sobre lo neocolonial.

El tercer capítulo es una disección de *El viajero inmóvil* de Tomás Piard y *Babel* de Alejandro González Iñárritu. El filme cubano (con actores desconocidos y de escasa circulación en los canales internacionales) es un homenaje a un tipo de viaje erudito, inmóvil pero universal, libresco y completamente sedentario. Es la Odisea imaginaria del poeta José Lezama Lima inmerso en una cubanía a la que él llama teleología insular. A este viaje estático se contraponen el periplo múltiple de *Babel* (título mercadeado globalmente y que ostenta con una pléyade de actores internacionales del *star system*) constituido por una serie de desplazamientos marcados por la globalización y las nuevas tecnologías. A través de la metáfora de un rifle, crucial en el desarrollo de las historias paralelas, *Babel* intentará derribar el mito de la desterritorialización y nos enseñará que hay múltiples territorialidades existentes que confluyen en un punto del globo. Queda por verse si son procesos de territorialización múltiples en el contexto de las nuevas formas de desplazamiento territorial de las sociedades actuales, sin minimizar el peso de los Estados-nación y de los agrupamientos regionales. El gran aporte de este capítulo es el de hacer el contrapunto de un viaje sedentario de un filme que no forma parte de ningún circuito internacional con ese desplazamiento multiterritorial de un filme plagado con actores del *star system*. Sobre la película cubana (a diferencia de *Babel*) se ha escrito casi nada, de la otra siguen apareciendo año tras año análisis y críticas. Se las escogió como clausura de la investigación porque plantean novedosas formas de inmovilidad/movilidad o de sedentarismo/desplazamiento. La primera, en clave neobarroca, y la segunda con una estética del llamado World Cinema como lo explicaremos detenidamente. Como se verá en su momento se trata de títulos que se alejan de la estética del llamado nuevo cine latinoamericano.

Entre uno y otro capítulo se han interpolado intermedios teóricos en los que se van desgranando los conceptos históricos de nación; la naturaleza del relato de viajes, desde sus orígenes literarios, pasando por el *Bildungsgreise*, hasta llegar al siglo XX; un breve panorama histórico del nuevo cine latinoamericano para entender el contexto en el

cual se proyectaron las películas del corpus. Al final se ha incluido un glosario en el que se precisan desde la teoría cinematográfica los conceptos de género y subgénero que son necesarios para entender el título de la investigación. Por último, se desarrollan los conceptos de *road movie* (proveniente del primer cine) y de *counter-road movie* (originaria del tercer cine o contra-cinema). Estos deslindes son necesarios para tener claro el contexto en el cual se va a trabajar. Los intermedios son casi un montaje paralelo para poner en juego conceptos que van a dialogar entre sí. Operan como relatos simultáneos o, si se quiere, corales para crear una comprensión de la totalidad. Sin ellos no se puede obtener una información contextual pues se arrojan datos que permiten entender el marco histórico y teórico en el que las películas se analizan.

Todos los títulos del corpus, pero de manera especial los de Piard y González Iñárritu, contienen viajes de autodescubrimiento que rompen con la estructura tradicional de las películas de carretera. De ahí la importancia de la categoría de *counter-road movies* que usa Nadia Lie y que trataremos de aplicar. Otros conceptos que pondremos en escena son los del *Bildungsreise* trunco de compadres como metáfora de la nación latinoamericana incompleta en *Diarios de motocicleta* y *Cuestión de fe*; el *Bildungsreise* como fuga de tríos viajeros (con el fantasma susurrador de la Conquista) en *Y tu mamá también* y *Qué tan lejos*; y el *Bildungsreise* de la nación multiterritorial en *El viajero inmóvil* de Cuba y *Babel* que está hablada en seis idiomas.

El problema que se desempeñó como brújula de investigación fue determinar la manera en que estas películas de carretera –que son, sin duda, viajes de formación que rompen con los esquemas del modelo de *road movie* norteamericana y que se hicieron en el periodo 1986-2008– critican, erosionan y tensionan las narraciones tradicionales de nación.

Después de analizado este corpus cinematográfico, se procederá en las conclusiones a la interpretación de los datos recabados en las etapas previas de la investigación. Como en todo proceso, cuyo enfoque es cualitativo, la reflexión es el puente que une al investigador con los lectores a través de una variedad de concepciones o marcos de interpretación, pero en todos ellos hay un hilo denominador que podríamos situar en el concepto de *patrón cultural* (Colby, 1996), que parte de la premisa de que toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender situaciones y eventos. Los modelos culturales (en este caso el concepto de nación) se encuentran en el centro del estudio de lo cualitativo, pues son entidades flexibles y maleables que constituyen marcos de referencia para el actor social, y están contruidos

por elementos que son estudiados a continuación: la cultura en la que están inmersos, lo transmitido por otros y por la experiencia personal.

Capítulo uno

***Diarios de motocicleta* y *Cuestión de fe*: de la contra-conquista continental del Che a la nación como fiesta pagana**

La apertura de fronteras en este siglo XXI desató un debate en el cual se plantean dos posturas: una que se inclina por el proceso de globalización y otra a favor de los sentimientos nacionalistas con la consecuente defensa de las identidades culturales. Esta tensión, latente en la historia de *Diarios de motocicleta* (2004) y *Cuestión de fe* (1995), es parte de las geopolíticas del conocimiento que hace que América Latina ingrese también en el debate de la defensa de las identidades nacionales y la apertura de las fronteras a favor del proceso de globalización. Estas identidades son *constructos* que se vuelven más sólidos gracias a dispositivos como el cine que, como constructor cultural de la realidad, es uno de los *mass media* que mejor proporciona modelos de identificación y proyección de la imagen de nación.

La construcción del héroe en la carretera de lo latinoamericano

El diario *Notas de viaje* (1995) de Ernesto Guevara entra en la línea de Heinrich Heine con quien la experiencia de viaje será motivo de reflexión sobre la historia, la sociedad, el arte, uniendo realidad y elementos poéticos. Al igual que Goethe, el Che en su diario de viaje habla sobre todo de lo que ve y reflexiona sobre el efecto que le produce la Naturaleza. El viajero se siente como parte integrante del proceso cognoscitivo, se siente capaz de la observación de la realidad y la crítica social, ya que el viajero reinterpreta la realidad desde su propia experiencia. Los lectores de relatos de viaje, además de los hechos, lo que esperan del viajero es que exprese su experiencia. Los hechos son el ingrediente y el autor no puede ignorar la realidad empírica, y no debe dejarse llevar en exceso por su fantasía, sin sobrepasar los límites del género.

Se trata de seleccionar y organizar los acontecimientos de la realidad del viaje. Por lo tanto, el escritor, en este caso Ernesto Guevara, narra su viaje de manera lineal, sin argumento ni personajes tiene que arreglárselas para dar cuerpo a su relato.

Diarios de motocicleta es pertinente para este análisis pues opera como vehículo de la representación, como un *topos* de producción discursiva y simbólica respecto de países como Perú, Chile, Bolivia y Argentina, espacios que son explorados por el filme de Salles creando un diálogo intercultural como lo veremos en este capítulo.

Filmada en un periodo de 16 semanas (con un proceso de preproducción de 5 años) estamos ante la tercera película de carretera de Walter Salles (en 1995 estrenó *Tierra Extranjera* y en 1998 *Estación Central*, esta última con nominaciones al Oscar). En esta nueva aventura el equipo de filmación tuvo que revivir paso por paso el trayecto de los viajeros. Al visitar por segunda vez el género, Salles declaró lo siguiente: “It’s not by accident that so many of the films coming out of Latin America are road movies, because the road movies allows you to capture not only a carácter being transformed, but a country, in motion, that’s being redefined” (S. Smith 2004). Lo que Salles ignora es que no solo la nación en movimiento llega a modificarse. También se redefine el género que encuentra en la figura universal del Che una historia de arquetipos que parece decir: este es el viaje en el que se gestó el camino de un continente hacia la revolución. La declaración de Salles fue tan importante como aquella emitida por su compatriota Carlos Diegues en el Senado brasileño: “Si Brasil no puede reflejar su propia imagen y ocupar unas pocas escenas con esa imagen, los brasileños se convertirán en misterios arqueológicos vivientes, desconocidos para los demás y para sí mismos” (Fornet 2007). Resulta que Salles no sólo que logró reflejar al brasileño en sus filmes anteriores (*Estación Central*, incluida), sino que pudo retratar al latinoamericano en cada uno de las fases del viaje que hizo Guevara con Granado. El viaje no sólo tiene el encuadre de la frontera nacional, también tiene el marco de lo transnacional para tocar temas sociales y políticos de individuos que se convierten en sujetos colectivos.

Diarios de motocicleta es un dispositivo (la categoría es de Foucault, ya lo dijimos) que pone en escena un símbolo del posfordismo, la moto, que desaparece casi a la mitad del filme pues sufre daños irreparables en Chile. A partir de ese punto del trayecto deberían llamarse *Diarios de a pie*. Esta anulación de la moto como vehículo de transporte permite que los viajeros conozcan mejor el entorno, ya que no lo hacen montados en un vehículo fabricado en serie. Andar a pie les permite asumir aquello que pregonaba Oscar Lewis en su *Antropología de la pobreza*: ver la realidad con los ojos del Otro.

El viaje como tema o estructura es históricamente uno de los arquetipos clásicos de los procesos de transformación dentro de la narrativa occidental. Los personajes de muchas películas latinoamericanas, para resolver sus problemas personales o familiares, son cuerpos políticos “en tránsito” por América Latina. *Diarios de motocicleta* es la ideal para empezar el trayecto porque la mayoría de las *road movies* implican viajes no necesariamente transformadores del paisaje o de sí mismos.

En las películas de carretera de este lado del hemisferio (por eso las llamamos *contra películas de carretera del melorrealismo*) el viaje es obligado por alguna circunstancia social o económica y no tiene siempre un destino fijo. En el caso del filme escogido, el periplo es organizado de manera minuciosa con un cronograma, un mapa y un presupuesto, con una serie de contactos que los personajes van a visitar y con el claro objetivo de volver apenas llegados a su destino.

Diarios de motocicleta no sólo incluye el cronotopo artístico como veremos en la cita de más adelante. También se aprecian el cronotopo del pueblo provincial donde el tiempo es cíclico y repetitivo; también el cronotopo del umbral que es la metábasis gradual del héroe, en este caso la transformación de Ernesto en el Che. Antes de continuar, desglosemos los conceptos del teórico ruso sobre las relaciones espacio-temporales, inspiradas en la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

Si bien Bajtin veía al cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales”, creemos que es una categoría que corresponde a todo tipo de artes narrativas incluyendo la cinematográfica.

En general, se define el cronotopo como el sitio de enunciación con un uso temporal característico. Su rasgo novedoso es unir la duración del uso en el tiempo con la extensión que ocupa en el espacio:

Conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de Einstein. A nosotros nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar [...] a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura). (Bajtin 1989, 237)

Esto supone un giro importante en la concepción de lo espacial, de manera que el análisis del territorio también debe incluir el tiempo. Hasta ahora, el tiempo en su sucesión de ritmos y ciclos y coincidencia de personas sólo formaba parte de la experiencia y la observación cotidiana, incluso para la Geografía. Veamos otra definición del término.

El cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la

narración. [...] El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreticen, los encarna, hace que la sangre corra por sus venas. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos. (Bajtín 1989, 250)

El cronotopo vendría a ser, juzgando por la definición, la interfaz por donde todos los recursos narrativos deben pasar. Toda intriga, problema, conflicto es parte de una problemática espacio-temporal. En la tipología que Bajtín propone se encuentra el cronotopo artístico literario, que sirve para hablar de la narración audiovisual.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtín 1989, 238)

Como se puede apreciar, Bajtín está hablando de un cronotopo que bien podría ir más allá de lo literario y encajar en lo cinematográfico. Es importante señalar que la organización de tiempo y espacio en unidades semióticas no se ejecuta solamente dentro de la literatura, sino que también es posible dentro de la vida social. La narración audiovisual aúna esos elementos espaciales y temporales “en un todo inteligible y concreto”. Originalmente el cronotopo es un concepto que el teórico ruso vinculó con la novela como sucede con el cronotopo del camino:

En la novela, los encuentros normalmente tienen lugar “en el camino”, como si se tratara de un encuentro ocasional. Es en el “camino principal” donde las trayectorias de muchas personas de diferentes clases sociales, situaciones, religiones, nacionalidades y edades se cruzan en el mismo punto de intersección espacio-temporal (Bajtín 1989, 240).

El cronotopo artístico es, en el caso del filme de Salles, un viaje de búsqueda en el que ambos viajeros están buscando Sudamérica de la misma forma en que Dennis Hopper y Peter Fonda buscaron América y no la encontraron, según el eslogan de *Easy Rider* (1969). Es una travesía épica (equiparable al modelo homérico) que los lleva no

sólo por tierra sino también por río y mar. Es un viaje de descubrimiento de otras tierras para conocer mejor la geografía y sus gentes. Es, finalmente, un *Bildungsreise* cinematográfico que sirve al viajero para forjar su conocimiento de la realidad que le rodea y de su propia identidad. Estos viajes del viaje en motocicleta deben ser leídos no como diarios, según Michael Casey, sino como el testimonio de un viaje de despertar hecho de varios umbrales:

but rather a deliberately reconstructed memoir that the young Ernesto fashioned and embellished from his original source notes upon his return to Argentina in 1952. Throughout the narrator seems driven by a sense of personal destiny. Having knowledge of his later life, we instinctively read it as a journey of awakening, stepping-stones in the path by which Ernesto becomes El Che. (Casey 2009, 52)

Ese viaje, movido por la sensación de un destino espiritual como dice Casey, es un despertar en el que se pone las piedras angulares para el camino de conversión. Este tipo de llamados o de apelación a la conciencia es algo usual en el *Bildungsreise*. Esa transformación espiritual se puede apreciar en citas como la extraída del prefacio “Entendámonos” del diario:

¿Que nuestra vista nunca fue panorámica, siempre fugaz y no siempre equitativamente informada, y los juicios son demasiado terminantes?: de acuerdo, pero esta es la interpretación que un teclado da al conjunto de los impulsos que llevaron a apretar las teclas y esos fugaces impulsos han muerto. No hay sujeto sobre quien ejercer el peso de la ley. El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra argentina, el que las ordena y pule, yo, no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior. Ese vagar sin rumbo por nuestra Mayúscula América me ha cambiado más de lo que creí”. (2005, 22)

Por lo que se puede apreciar en la cita, la confesión sobre la mirada es reveladora. “Nuestra vista nunca fue panorámica”, dice, añadiendo los adjetivos “fugaz” y “no siempre informada”. El viaje se erige entonces en una manera de ensanchar la mirada a través de experiencias decisivas. De hecho, el libro empieza (y el filme lo inserta como epígrafe) con una declaración matizada por la humildad.

No es este el relato de hazañas impresionantes, *no es tampoco meramente un “relato un poco cínico”*; *no quiere serlo, por lo menos*. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños. Un hombre en nueve meses de su vida puede pensar en muchas cosas que van de la más elevada

especulación filosófica al rastrero anhelo de un plato de sopa, en total correlación con el estado de vacuidad de su estómago; y si al mismo tiempo es algo aventurero, en ese lapso puede vivir momentos que tal vez interesen a otras personas y cuyo relato indiscriminado constituirá algo así como estas notas. (2005, 23)

Lo que hemos puesto en cursiva está omitido del filme quizá por respeto al mito “cheísta” que no quiere ser empañado por el adjetivo “cínico”. Esta omisión deliberada se da en el filme porque está ausente el discurso politizado a favor de la retórica del viajero que se embarca en una exploración individual de los márgenes de Sudamérica. No hay un discurso propagandístico de la izquierda revolucionaria: hay más bien una afirmación de la esperanza de lucha con actitudes siempre positivas del personaje como lo son el altruismo y la lealtad. El libro, en cambio, sí tiene un matiz abiertamente político: se aprecia en todo momento a un animal político en ciernes que se va comprometiendo con el proceso socialista del continente.

La película de Salles se basa en *Notas de viaje* del argentino que luego será conocido con el sobrenombre del Che. Los viajeros son Ernesto Guevara de la Serna de veintitrés años y su amigo Alberto Granado de veintinueve. Ambos emprenden un viaje por Sudamérica en una motocicleta Norton de 500 cc, apodada por sus tripulantes como La Poderosa II. La voz en off de Ernesto lo explica mientras Alberto va marcando el trayecto en un mapa: “Desde Buenos Aires hasta la Patagonia y después a Chile a seis mil metros de altura por la columna vertebral de los Andes hasta Macchu Picchu. Destino final: la península de Guajira en el extremo norte del continente”. Al pasar por Perú se detienen en San Pablo y avanzan posteriormente hasta Venezuela después de una breve transición por Colombia. El viaje dura ocho meses: de diciembre de 1951 a julio de 1952. La escala más importante, y que va a ser un hito en la vida del joven Guevara de La Serna es el leprosario de San Pablo en Perú, cerca de Iquitos, donde tendrá contacto con leprosos marginados “al otro lado del río”. La lepra, tanto en los diarios como en el filme, es una metáfora de la pobreza de Latinoamérica, el abandono y la marginalidad. Es lo que más conmueve al joven Guevara en su periplo y lo que parece darle un horizonte profesional, según lo cuenta en su diario: “Si hay algo que nos haga dedicarnos en serio, alguna vez, a la lepra, ha de ser ese cariño que nos demuestran los enfermos en todos lados” (Guevara 2005). Tan importante es el episodio del leprosario que Alberto Granado, en la entrevista que le hace Salles para la edición especial del DVD, afirma lo siguiente: “En este 2003 veo a Ernesto un poco como

transformándose en el Che, un hombre que se va despidiendo de los enfermos comunes para decir ‘Bueno, yo voy a dejar esta medicina común para transformarme en un médico de almas, de pueblos’ ”. Esta es la percepción de Granada cincuenta años después del viaje; no lo es de su personaje dentro de la adaptación cinematográfica en la que no hay indicios de mesianismo en el personaje principal.

La estructura de *road movie* de esta cinta de Walter Salles se aleja de los esquemas hollywoodenses: no hay forajidos, dinero de por medio, villanos en el camino. Más bien se apoya en el modelo de Don Quijote y Sancho Panza, lo cual pone al personaje de Ernesto Guevara siempre por encima de Alberto Granada. De hecho, cuando montan por primera vez La Poderosa II, como apodan a la moto que no tarda en dañarse, Alberto la compara con Rocinante, logrando del filme un metatexto de la obra de Cervantes, la segunda “historia de carretera” que nos ofrece la literatura española (la primera es *Lazarillo de Tormes*).

La cinta de Salles debe ser incluida en la tipología de Nadie Lie de las *counter-road movies* (contra películas de carretera) y precisamente entra en la categoría propuesta por ella de *counter-conquest road movie* (película de carretera de la contraconquista).

La conquista es presentada bajo una luz negativa, como un acto de destrucción que tuvo lugar como una falta de habilidad de conciliar las diferencias culturales. La película de contra-conquista está también sugerida por la orientación geográfica del viaje: de Sur a Norte, en una inversión de la ruta histórica de la conquista. La notable analogía de las escenas filmadas en Machu Picchu sugieren un deliberado homenaje a *El viaje* de Solanas. En ambos casos, el encuentro con pobladores indígenas lleva implícita una condena a la conquista, y deja sentado un proceso de transformación personal de los protagonistas, que será completado al final del filme (Lie 2016, 77).

Como podemos apreciar en la cita, se trata de un periplo en el que se invierte la ruta histórica de la conquista con personajes que evocan trayectos en los que se descubre los estragos del pueblo indígena y se ve el camino como el único espacio posible de la libertad y del autodescubrimiento. El viaje no es de España hacia América. El trayecto es intracontinental. Es un redescubrir el continente otrora conquistado. Es un viaje que tiene como destino Norteamérica pero no logra concretarse. Las dificultades en el camino los obliga a separarse en Venezuela. Se separan y ambos toman sendas distintas. Es como un Sueño Americano trunco. Ernesto va camino a encontrarse con el Che; Alberto se convertirá en médico de la revolución cubana.

En su ensayo *Travelling Cinema: la road movie latinoamericana*, Verena Berger encuentra tres tipos de movilidad: la acelerada, la ralentizada y la fragmentada. A esta última pertenece la cinta de Salles pues acoge a sujetos que viven el viaje de manera episódica, con muchas interrupciones, usan diversos tipos de vehículos, recorren largas distancias.

Aparte de la imitación de los cronotopos, el corpus fílmico de los cines periféricos destaca por la representación de viajes de una *communitas* en camión, con medios de transporte públicos como el autobús o el tren. La fragmentación y diversificación de los modos y medios de movilidad dinamizan el plot a través de montajes episódicos y actúan como eslabones entre los espacios atravesados y el estado interior de los protagonistas (Berger 2016, 167).

El viaje no es solitario. Es un dúo que, al abandonar la moto dañada, tiene que viajar en comunidad, a pie o en transporte público. En este aspecto *Diarios de motocicleta* es una contrapélcula de carretera porque se va en contra del individualismo que impera en el género norteamericano. En la narración audiovisual de Salles lo que importa es la representación de la colectividad, algo que jamás se vería en una película de carretera norteamericana.

No se puede seguir analizando el filme sin hacer un corte del concepto de identidad cultural que surge como una búsqueda o un reclamo ante el sistema político económico, que ha expandido y generalizado la cultura occidental y ha dejado en el olvido las culturas de los pueblos originarios. En la película este detalle se lo ve en El Cuzco cuando los viajeros arriban y se entrevistan con una indígena que no duda en testimoniar su vida llena de tribulaciones.

Ella dice [señalando a otra indígena] que nunca ha estado en la escuela y que siempre ha estado cerca del ganado. Es por eso que ella no sabe cómo hablar Castellano, sólo quechua. Creo que antes había poco dinero para gastar, pero ahora hay poco dinero y ningún trabajo. Creo que eso nos está afectando más y más. Desde chiquitita yo he trabajado con artesanías, es por eso que ahora no estoy tan baja en lo económico. (Salles 2004)

Lo que hace esta escena un hito en lo audiovisual no es sólo su matiz documental (los personajes entrevistan a locales). Más relevante es el hecho de que la situación del indígena no ha cambiado desde la década de 1950 en que fueron escritas las notas de viaje. La mujer habla desde la primera década del siglo XXI pero lo que dice es una problemática ancestral que el filme captura perfectamente.

Diarios de motocicleta asume la actitud de no presentar artesanías, folclor o modas. Ahonda sobre todo en ritos sociales como la fiesta que aglutina a los sujetos sociales al son de la música y la bebida. En El Cuzco los viajeros son iniciados en el rito de masticar hojas de coca y aprenden a brindar en quichua (incluso son corregidos en cómo deben coger las hojas, con las dos manos, casi como si fueran hostias, y en lo que deben repetir en quechua para el ritual). Estos rituales pueden ser explicados a partir del concepto de Eric Hobsbawm de tradiciones inventadas, a las que él considera como “un conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad con el pasado” (2009, 8). Los diversos temas que manejan los artistas, escritores, músicos, que expandieron y enriquecieron el lenguaje de la poesía, el drama y la música, pueden interpretarse como tradiciones inventadas, forjadas para que la colectividad mantenga un vínculo (ficticio, obviamente) con el pasado de la comunidad.

El discurso de la cinematografía, como vemos, es también portador de cultura, mostrándola a través de códigos y prácticas significantes, reproduciendo y organizando un sistema de valores mientras introduce una carga ideológica.

La dicotomía ciudad/campo es importante en el filme dentro de estas prácticas significantes porque se enfoca más en lo rural. La naturaleza no suele ser el símbolo de la potencialidad de una nación. La naturaleza es un espacio de autorreflexión, de autorreconocimiento, de confrontación con la identidad personal. Los personajes van a los parajes abiertos a exhibir sus ecuaciones existenciales, sin resolverlas. La naturaleza es un espejo oscuro para la puesta en escena de los problemas de cada cual. Por ejemplo, cuando Ernesto y Alberto llegan a la ciudad (Valparaíso o Lima), parecen orientarse momentáneamente, pero al volver al espacio rural retoman sus interrogantes.

Según García Canclini, la cultura nacional es un conglomerado de tradiciones locales, étnicas y regionales que también están influidas por la cultura de otras naciones y por bienes desterritorializados (1991, 101). En este sentido, al igual que es imposible hablar de un solo cine latinoamericano (ya no puede hablarse de una cultura nacional única, sino de múltiples culturas que comparten una nación y esto lo transmite visualmente el filme sobre el Che).

Aparte de la cultura nacional, qué otro elemento transmite el filmes de Salles (y gran parte del cine latinoamericano contemporáneo). Pues proyecta los conceptos que le son inherentes a la filosofía latinoamericana, especialmente lo decolonial y lo

subalterno. Películas como la de Salles se enfrentan con espíritu crítico al sistema/mundo moderno del pensamiento decolonial. Para Walter Mignolo la opción decolonial no es la única manera de leer la realidad en oposición al monopolio del pensamiento único occidental.

La “idea” de América no es sólo la tendencia a un lugar: funciona, sobre todo, a partir del poder y el privilegio de enunciación que permiten convertir una idea inventada en “realidad”. No se ha prestado atención a ese hecho; es como si el continente tuviese el nombre inscrito naturalmente en la faz de la Tierra. “América” no eligió para sí ese nombre, que vuelve invisibles las relaciones de poder que quedan atrás de su nomenclatura. Aquí entra en acción la colonialidad del conocimiento, que se apropia del significado, tal como la colonialidad del poder se apropia de la autoridad y de la tierra y explota la mano de obra (Mignolo 2007, 171).

Una forma de contestar a esta diferencia colonial planteada por Mignolo es el pensamiento fronterizo. El mismo Mignolo lo define como “una enunciación fracturada en situaciones dialógicas que se entrelazan mutuamente con una cosmología territorial y hegemónica”. Esto implica que el pensamiento fronterizo (manifestado en el cine latinoamericano) es la voz de los que no tienen voz o de aquellos a los que no se les ha permitido darse a conocer. Películas como las de Salles vuelve visibles esas relaciones de poder que señala el autor de *Una idea de América Latina*, mostrando la herida decolonial en “una enunciación fracturada”. Al menos así lo vemos en *Diarios de motocicleta* en los momentos en los que el relato audiovisual se fractura estilísticamente adoptando el registro del documental.

El cine latinoamericano se va en contra de la colonialidad del poder y del saber que denuncia Mignolo para proyectar una idea menos borrosa de América. Esto implicará hablar de la existencia de culturas regionales. Según Bourdieu, “el discurso regionalista tiene por objetivo hacer conocer y dar legitimidad a una nueva delimitación de la región, contra la definición dominante y desconocida como tal, pero reconocida y legítima que la ignora” (2006, 172). En el caso de la película analizada, estamos hablando de discursos de regionalismo plural: el viaje nos adentra en regiones como los Andes (Bolivia), el lado Atlántico de Sudamérica, el desierto (Chile) y el Amazonas (Perú). Pero lo planteado por Bourdieu es un planteamiento ideológico, mas no geográfico, aunque, como bien lo dice el mismo pensador francés, existir socialmente consiste en ser percibido como distinto. Esta *otredad* es la condición *sine qua non* de viajeros como Ernesto Guevara y Alberto Granado. Bourdieu aporta otros elementos

importantes como la distinción entre las formas interiorizadas y objetivadas de la cultura. Estas formas interiorizadas son simbólicas, estructuras mentales; y las formas objetivadas serían las prácticas concretas de la cultura como los ritos, juegos, danzas y objetos. En este sentido, según Bourdieu, la lengua, el dialecto y el acento son representaciones mentales y los emblemas, banderas e insignias son representaciones objetales de la cultura.

Uno de los aspectos técnicos más sólidos del filme (y que constituye una práctica cultural concreta) es la música diversa del continente. Esta dimensión no es nueva en lo absoluto, y no necesita ser parte de la categoría World Music para ser vendida en el exterior. En el filme de Salles, la banda sonora cumple el rol de presentar prácticas de orden simbólico. El músico argentino Gustavo Santaolalla ha combinado el cajón peruano, el guitarrón y el charango (instrumentos autóctonos) con la guitarra eléctrica y, en cada país que arriba el viajero, se escucha una canción típica. Por dar tan sólo tres ejemplos: el filme empieza con Alberto Granado cantando “Adiós muchachos” de Carlos Gardel. En el capítulo correspondiente a Chile se escucha el Chipi Chipi, música tradicional, versión de María Esther Zamora, y hasta “Qué rico el mambo” de Pérez Prado. La pieza por la que esta banda sonora es tan popular constituye una balada del cantautor uruguayo Jorge Drexler, titulada “Al otro lado del río”, que guarda relación con la travesía transformadora del joven Che a través del Amazonas. Es el clímax del filme: el joven argentino, al que le faltan tres materias para recibirse de médico, decide pasar su cumpleaños con los leprosos que están del otro lado y a los que se atreve a extenderles la mano y abrazarlos.

Hacemos ahora un corte conceptual abrupto para dar paso a Castells con su concepto de nación de “comunidades culturales construidas en las mentes de los pueblos y la memoria colectiva por el hecho de compartir la historia y los proyectos políticos” (1998, 73). Este concepto de nación es algo consciente tanto en el personaje cinematográfico del Che Guevara como en la voz narrativa de *Notas de viaje*:

Creemos, y después de este viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas. Por eso, tratando de quitarme toda carga de provincianismos exigüos, brindo por Perú y por América Unida. (Guevara 2005)

Epítetos como “inciertas”, “ilusorias” y “ficticia” son parientes de esa imagen volátil y mutable de nación que atraviesa los filmes del corpus. La imagen de nación no

se mide a través del kilometraje. Para esto basta apreciar la segmentación que hace el filme en kilómetros y fechas. Por ejemplo, en el segundo punto del viaje aparece en la pantalla el siguiente paratexto “Miramar, Argentina. 13 de enero de 1952. Km. 601” y el filme concluye con “Caracas, Venezuela. 26 de julio de 1952. Km. 12.425” y se usa la misma tipografía de máquina de escribir Olimpia que el autor usó para pasar a limpio sus diarios (dicho sea de paso, la letra Courier New con la que aparecen los intertítulos es la letra clásica que se usa para la escritura de guiones).

La imagen de nación tampoco es constatable en la cartografía, por más que se insista en presentar un mapa de Sudamérica en algunos pasajes del filme. Al final, antes de despedirse, Alberto le entrega a Ernesto la carta geográfica que ha servido para guiarlos durante el periplo. Entregarle el plano de Sudamérica, en la última escena, es una forma simbólica de entregarle el continente, gesto de gran importancia tomando en cuenta que es la única vez que lo llama Che, como será conocido después.

El discurso de América Unida es quizá el indicio más fuerte de prefiguración del héroe que nos brinda el filme. En una carta a su madre él le cuenta que lanza “un discurso muy panamericano inspirado por el trago” que provocó aplausos en un público “un poco apiscado”. También está la la pedrada que le lanza al chofer del camión en las minas de Chuquicamata que es un acto semejante al de los jóvenes universitarios que protestan en las calles (“¿Por qué no les da agua? ¿No ve que están sedientos?”, grita el joven). Es un acto de defensa de los mal pagados y mal nutridos mineros. Al abandonar las minas, se escucha la voz en off de Gael García Bernal que no duda en hacer una denuncia social: “A medida que nos adentramos en la cordillera encontramos cada vez más indígenas que ni siquiera tienen techo en donde fueron sus propias tierras”.

Es notorio cómo José Carlos Mariátegui caló en la formación ideológica del joven Che. *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana* sigue siendo una matriz de la cual los revolucionarios de América Latina han bebido. Este libro lo recibe el personaje cinematográfico después de su arribo a Lima y resulta fundamental su lectura que es un punto de giro en la vida del joven viajero. En *Notas de viaje* no aparece Mariátegui nombrado, pero los creadores del guion del filme asumen que el Che sí lo leyó durante su estadía en Perú. Más bien *El alma matinal*, otro texto de Mariátegui, parece haber sido importante en la formación del héroe:

La vida, más que pensamiento quiere ser hoy acción, esto es, combate. El hombre contemporáneo tiene necesidad de fe. Y la única fe, que puede ocupar su yo profundo, es una fe combativa. No volverán, quién sabe hasta cuándo, los

tiempos de vivir con dulzura. La dulce vida pre-bélica no generó sino escepticismo y nihilismo. Y de la crítica de este escepticismo y nihilismo, nace la ruda, la fuerte, la perentoria necesidad de una fe y de un mito que mueva a los hombres a vivir peligrosamente. (Mariátegui 2008, 46)

Esa fe combativa de la que hablaba Mariátegui está latente en este *Bildungsreise* cinematográfico, en cada tramo de un viaje vivido con peligro. En los diarios se nota la mirada del autor de *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, sobre todo en la forma de ver al indio, como se lo aprecia en uno de los pasajes del diario:

El encargado era un mestizo que nos hablaba de la necesidad imperiosa de educar al indígena, como primer paso hacia una rehabilitación total, de la necesidad de elevar rápidamente el nivel económico de su familia, única forma de mitigar el efecto soporífero de la coca y la bebida, de propiciar, en fin, un cabal conocimiento de los quechuas y propender a que los individuos a esta raza pertenecientes se muestren orgullosos, mirando su pasado, y no avergonzados, viendo el presente... (Guevara 2005, 168)

El filme nos ofrece la figura del doctor Hugo Pesce, experto en leprología, como aquel que le revela a los viajeros no sólo el libro de Mariátegui sino que les presenta a César Vallejo. La voz en off del doctor (mientras el pequeño Che lee la obra cómodamente acostado en un lecho) nos brinda una pizca de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*:

Mariátegui fundamentalmente habla sobre el potencial revolucionario de los campesinos y los indígenas de América Latina. Dice que el problema del indio es el problema de la tierra y que la revolución no será un calco o una copia sino la acción heroica de nuestro pueblo. Todo nos une, dice él. Nada nos separa. (Salles 2004)

El problema indígena es fundamental para entender la figura de Ernesto Guevara quien, al leer el planteamiento de Mariátegui sobre la eficiente economía comunista indígena, siente que cambian sus cimientos intrínsecos. Nos dice Jon Anderson en su biografía sobre Guevara:

En su trabajo precursor *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, escrito en 1927, Mariátegui describía el potencial revolucionario de los desposeídos indígenas y campesinos latinoamericanos, al que consideraba un camino al socialismo en países como Perú. Tras la muerte de Mariátegui en 1930, Pesce permaneció en el Partido comunista peruano del que era, además, miembro destacado mientras continuaba su carrera de médico. (Anderson 2010, 92)

Salles entiende la importancia de la alusión a Mariátegui y al final de la película logra que aparezcan todos los personajes indígenas que tuvieron interacción con el personaje de Gael García Bernal. El momento en el que los viajeros llegan al Cuzco son escoltados por un guía local que les enseña la gran diferencia entre el muro hecho por los incas y el muro construido por los españoles. Estos últimos son tildados por el guía como “inca-paces”. A la manera de una etnografía, Ernesto y Alberto entrevistan a una indígena que les habla de un drama que es colectivo:

INDÍGENA.- Cuando estaba trabajando, el dueño vino y me botó del terreno, cuando estaba produciendo todos los productos.

ERNESTO.- ¿Cómo lo botó? ¿Trajo a la policía?

INDÍGENA.- Sí, trajo a la policía. Como es de plata él quiere que abandone su terreno.

ALBERTO.- Una vez que ya estaba produciendo.

INDÍGENA.- Sí, estaba produciendo trigo, maíz, papa, habas... y supuestamente iba a recibir una parte de todo eso. Así que no me quedo atrás, yo siempre adelante, trabajando, tengo que irme para trabajar, buscar trabajo para educar a mis hijos.

ERNESTO.- ¿Cuántos hijos tiene?

INDÍGENA.- Yo tengo cinco hijos.

ERNESTO.- ¿Usted se ha organizado con algunos campesinos de la zona para hacer algo?

INDÍGENA.- Sí, los comuneros somos organizados, nos ayudamos así, trabajando así, trabajando estas chacras. Juntos nos ayudamos, unionmente (sic).

El diálogo no sólo es de etnógrafo, es una entrevista de periodista, antropólogo, de personas que quieren saber más de un clima social que dentro del filme es de la década de 1950 pero bien puede representar una situación contemporánea. Esta escena, como algunas otras de estilo documental que hemos presentado en este capítulo, ratifican el sitio de cronista visual de la historia de América Latina que artísticamente Walter Salles reclama para sí. Estamos ante una suspensión de las fronteras entre documental y ficción. El pacto de veredicción con el espectador se fricciona o fracciona de manera positiva pues recepta la narración como si fuera una verdad, mas no como una verdad. Se trata de un discurso híbrido en que lo real aparece imbricado con el discurso de lo social. El indígena ha dejado de ser un producto visual de exportación y se convierte en el centro de una reflexión alegórica. Este rasgo rompe con el modelo hegemónico de la *road movie* norteamericana a la que jamás se le ocurriría interpolar imágenes en blanco y negro de pieles rojas como anticlímax. Este aspecto fronterizo del

filme (el compartir códigos documentales y ficcionales) hace más auténtica la narración audiovisual

A propósito de los múltiples personajes que aparecen al final de *Diarios de motocicleta*, es preciso traer a colación algo que Gonzalo Aguilar analiza en otro contexto: la relación entre la imagen cinematográfica y los “muchos” que buscan ser representados por la expresión audiovisual. Para él existen tres criterios en esa relación: la figuración de muchos cuerpos, la coreografía de los cuerpos y el enunciado mayestático. Estos tres criterios los vemos claramente en la escena final de *Diarios de motocicleta*.

En primer lugar, la figuración de muchos cuerpos trae consigo la aparición de una interrogante clave en la historia del cine: ¿cómo nombrar a esos muchos? ¿Masa, turba, multitud, comunidad, pandilla, público, pueblo? La diferencia del “pueblo” en relación con los otros conceptos es que pone a esos muchos en montaje con un uno, a menudo el líder, para configurar una fuerza homogénea, una voluntad de captura del Estado.

Como segundo criterio sostengo que la aparición de los muchos en la pantalla responde a un orden que denomino coreografía de los cuerpos. Para recibir el nombre de pueblo, esta coreografía debe moverse según direcciones orgánicas, preferentemente en dirección al palacio. Por eso hay que observar estas películas como si fueran musicales, para determinar la naturaleza de sus movimientos y desplazamientos.

Obviamente, no se trata solo de cuerpos y movimientos que el análisis puede registrar de manera visual. Cuando el número dinámico se encuentra con su concepto (pueblo, multitud, turba) y con el discurso audiovisual, aparece el tercer criterio: los muchos se articulan en una dimensión político-audiovisual a través del enunciado mayestático que combina la imagen con el habla. (Aguilar 2015, 182-183)

Aguilar parece haber escrito estos párrafos pensando en Walter Salles como el líder que configura a esa masa o comunidad que aparece en la pantalla. Los sujetos indígenas aparecen en una suerte de coreografía de los cuerpos, esos cuerpos oprimidos por siglos. La simbólica coreografía está marcada por la música de Gustavo Santaolalla que tan bien marca las diferencias étnicas, como sucederá en *Babel*, la otra película en la que él participa como compositor. Esos muchos que aparecen en la escena final conforman ese plural mayestático del que habla Aguilar y miran a la cámara casi como si estuvieran hablándonos.

Finalmente, para enfatizar más la importancia de la figura del indígena, hay un tramo del viaje, de camino al Cuzco, en el que los dos caminantes están exhaustos y se arrojan al suelo, derrotados por la cordillera al borde de la inanición. Alberto dice: “Es

humanamente imposible esto”. Acto seguido aparece un indio que de manera campante avanza con una pesada carga sobre sus hombros ante la mirada azorada de los extranjeros que se quedan en silencio.

El clímax del filme es harto simbólico. Fuser (como le apodaba Alberto al Che en una especie de apócope de “Furibundo Guevara de la Serna”) atraviesa el río y decide pasar su cumpleaños del otro lado, donde está el leprosario. En esta ablución el personaje pierde su nombre y es rebautizado. Es el gran acto de transformación. No importa que en la película esa travesía a nado sea el 14 de enero de 1952, día del cumpleaños de Guevara. Lo importante es el rito de pasaje. Aunque para Paco Ignacio Taibo II, la travesía se da tres días después del cumpleaños del Che (1996, 124). Esta fecha es confirmada por el diario de Alberto Granados que ubica la travesía en la tarde y no en la noche como lo hace el filme para crear una atmósfera más dramática:

Ayer, martes 17 [el onomástico fue el 14], el Pelao [Ernesto] ha hecho realidad otro de sus sueños: cruzar a nado el río Amazonas. Insistió en cruzarlo pese a todas las advertencias sobre los peligros de la aventura, no solo por los caimanes, sino también por las pirañas, que como ya sabemos por experiencia propia no tardan en aparecer cuando hay sangre. Yo, por supuesto, no perdí mi tiempo tratando de disuadirlo. Lo único que le hice prometer fue que si durante la travesía lo hería alguno de los cientos de troncos o ramas que arrastra la corriente, inmediatamente se subiría al bote. Salimos como a las dos de la tarde. El río en ese lugar tiene unos 1.200 metros de ancho, pero él se dejó llevar por la corriente y luego a la mitad del trayecto hizo una plancha de unos diez minutos. Siguió nadando y salió a la otra orilla, como a 4 kilómetros de la colonia. (Granado 2013, 84)

Otra omisión significativa de la película es el último pasaje del libro del Che, en el que anuncia: “asaltaré las barricadas o trincheras, teñiré en sangre mi arma y, loco de furia, degollaré a cuanto vencido caiga entre mis manos”. Para los detractores del argentino estas líneas son tratadas como supuesta evidencia de violencia patológica del Che. Lo paradójico es que el tono de este último capítulo contrasta fuertemente con el resto del libro. Los críticos anticastristas han dicho que la inclusión de ese anexo se dio para realzar el espíritu revolucionario tan necesitado en los tiempos del periodo especial (el libro fue publicado en Cuba por vez primera en 1992).³

³ *Notas de viaje* es el primer texto —inédito hasta 1992— del joven Ernesto "Che" Guevara (1928-1967), transcrito y cotejado por el Centro de Estudios Che Guevara (dirigido por Aleida March, viuda del Che).

El filme de Salles se permite algunas licencias en la creación del Che como personaje. Biógrafos como Paco Ignacio Taibo II lo tildan de pendenciero, sobre todo con la policía, con quienes se enfrentaba constantemente. Es que al guionista no le interesa salpicar de lodo el mito prístino, como tampoco está obsesionado por mostrar el momento específico en el que Ernesto se convierte en el Che. Una prueba de esto es una de las escenas eliminadas del montaje final que se titula “Robando el vino”. Los dos viajeros parecen extraídos de una picaresca del camino y se dedican, en un día de campo en un pueblo argentino, a comer y beber como buenos gorriones. Es Ernesto el que se las agencia para escamotear cuatro botellas de vino sin que ninguno de los más o menos veinte comensales se den cuenta. Fuser finge estar con ganas de vomitar y se aleja de la comilona hacia un árbol junto al río para esconder entre las raíces el vino. La escena que apenas dura cuatro minutos fue eliminada, quizá para preservar de cierta manera la imagen del Che. Esta cleptomanía juvenil está soslayada. Sin embargo, no se puede decir que *Diarios de motocicleta* muestre completamente la prefiguración del héroe. Es en los diarios donde se puede leer entrelíneas que el joven Ernesto se convirtió en el Che porque no podía ayudar a los otros siendo médico. Se sentía impotente ante un sistema de salud tan precario como el latinoamericano. En Chile, al tratar a una asmática, le vienen las siguientes reflexiones:

En estos casos es cuando el médico consciente de su total inferioridad frente al medio, desea un cambio de cosas, algo que suprima la Ajusticia que supone el que la pobre vieja hubiera estado sirviendo hasta hacía un mes para ganarse el sustento, hipando y penando, pero manteniendo frente a la vida una actitud erecta. (Guevara 2005, 103)

Tres detalles más sirven para enfatizar la figura del héroe. En primer lugar, se acentúa el asunto del asma en el joven aspirante a doctor (cada uno de los tres ataques que la película muestra, roza el melodrama, inclusive la primera escena del filme es Ernesto guardando su inhalador en el equipaje). En segundo lugar, durante dos ocasiones se muestra la inquebrantable vocación del futuro guerrillero por la verdad: le dice al doctor Hugo Pesce, el anfitrión que lo acoge en Lima, que su novela inédita está plagada de lugares comunes y que es mejor que se dedique a su oficio de médico; cuando examina una protuberancia en el cuello de un hacendado, le confiesa que es un tumor mientras Alberto dice que es una adiposidad sebácea y pide posada más comida para tratarlo. En ambas oportunidades discute posteriormente con su compañero de viaje por no caer en mentiras piadosas que a cualquier viajero le permitirían sobrevivir.

En tercer lugar, la imagen del Che de Salles está edulcorada por la generosidad. Cuando Alberto le pide el dinero ahorrado para irse con una prostituta, Ernesto le responde que se lo obsequió a la pareja de mineros comunistas, a quienes le prestó su manta para superar el inmisericorde frío nocturno. Este afán de ensalzamiento está estrechamente ligado con la imagen que se quiere brindar del mito prerrevolucionario.

¿De qué más está hecha la iconografía que se construye del joven Ernesto Guevara? Es un joven idealista, aventurero, incauto... Esta es la imagen que las nuevas generaciones conocerán del Che antes de que se convierta en Che. La pequeña nota que Aleida March escribe sobre su progenitor va dentro de esta línea canonizadora que hace que la figura del revolucionario emerja de manera reluciente:

Este joven aventurero, con ansias de conocimientos y una gran capacidad para amar, nos muestra cómo la realidad bien interpretada puede calar en un ser humano hasta el punto de ir transformando su manera de pensar. Lean estas notas que fueron escritas con tanto amor, soltura y sinceridad, que son las que más cerca me hicieron sentir de mi padre. Espero que las disfruten y deseo que puedan viajar junto con él. (Guevara 2005)

Es la imagen de nación latinoamericana (unida, libre, diversa, sufrida) que circulará con la película. No es gratuito que después aparezca un filme más sobre el mismo personaje. Titulada simplemente *Che* (2008), y dirigida por Steven Soderbergh, se centrará en la figura del guerrillero y sus campañas militares en Sierra Maestra y en Bolivia. Para el protagónico se escogerá a Benicio del Toro, ganador del Oscar, otro actor del *star system*.

El filme de Salles abrió camino porque nadie se atrevía a financiar y mucho menos a distribuir un producto en español. La pregunta que le hacían al director era la misma: ¿Quién va a querer una película hablada en español? Aún no se estrenaba en Estados Unidos *Amores perros* o *Y tu mamá también*. Esto significaba que el público norteamericano no estaba del todo acostumbrado a escuchar español en las salas. Aunque existía un honorable antecedente con *Como agua para chocolate* (1992), una de las películas mexicanas más taquilleras en la historia del cine de Norteamérica.

Es a partir del filme de Salles que aumentará la difusión del guerrillero argentino como icono y lo empezarán a conocer las nuevas generaciones. Por ejemplo, en Argentina, según lo cuenta Michael Casey, se crea un tour del Che con mapas que se venden en las librerías de Buenos Aires. Una de las rutas obligadas de esa travesía, ex profeso diseñada para turistas “cheístas”, es San Martín de los Andes en la Patagonia,

donde se inauguró en 2008 un museo conmemorativo. Fotos, textos y pancartas con frases revolucionarias se pueden admirar en el Museo de Alta Gracia sin ningún objeto personal de los viajeros. Como bien lo dice el periodista australiano:

Che is increasingly being reimagined as an Argentine icon. With Walter Salles's 2004 film, *The motorcycle diaries*, helping install a stronger connection between Che and his home country [...] Displays of photos and texts of the revolutionary's words were set up in the same tried-and-tested format as the Alta Gracia museum and others like it, but like them it could show visitors no artifacts from two travelers' brief stay. It's tempting to view the site more as a monument to Salles' film and the tourism potential it has generated than as a memorial to the real Ernesto Guevara's fleeting presence in those parts. (Casey 2009, 151)

Es como un museo sin arte que sólo se entiende a partir del filme de Salles. En tal caso el altar de Alta Gracia deja muy clara la repercusión de la película porque gracias a ella se redefine el concepto de turismo cultural. Se sacraliza un lugar que apenas sirve de tránsito dentro del periplo real, pues se trata del sexto punto geográfico al que arriban después de abandonar Buenos Aires. En otras palabras, es un lugar que sólo cobra relevancia porque aparece en el filme de Salles. Quienes no tienen conocimiento de la película no podrá disfrutar de la importancia del mismo en el periplo de los dos personajes.

Si, como vemos, el Che es una franquicia (ayer lo interpreta Omar Shariff, hoy García Bernal, mañana Del Toro) entonces *Diarios de motocicleta* forma parte de una industria cultural que hace circular una imagen del revolucionario. Esa industria tiene sede en Norteamérica (Robert Redford, representante del *star system*, funge como productor ejecutivo, según se aprecia en la ficha técnica). Gracias a esta participación del creador del Instituto Sundance, la imagen de nación que se proyecta va a aparecer impregnada del punto de vista del Otro que quiere ver cristalizado en celuloide una imagen específica del héroe revolucionario, una imagen que tiene que ser potable para su consumo en el mercado global. Quizá por esta razón se omiten pasajes del diario como aquel en el que el Che describe a los africanos que encuentra en Venezuela en una manera que muchos considerarían racista: “han mantenido su pureza racial gracias al poco apego que le tienen al baño”. La navaja de Occam también ha extirpado la actitud patriarcal de Ernesto Guevara. En una página se lee: “Una desteñida caricia de la putita que se conolió de mi situación física, penetró como un pinchazo en los dormidos recuerdos de mi vida preaventurera” (Guevara 2005, 193).

Todos estos ajustes con respecto del texto original son necesarios si el procedimiento de adaptación más notorio ha sido el del palimpsesto o reescritura del original. Esta técnica guionística consiste en tomar materiales (elementos de intriga, personajes y situaciones) del texto original y elaborar una adaptación que intenta alejarse del texto primario. En el caso del guion del dramaturgo puertorriqueño José Rivera, no se ha respetado cada locación a la que arribaron los viajeros, según los diarios publicados. Se ha procedido a la eliminación de lugares, personas, reflexiones sociales, cotidianas, humanas, políticas... Se ha estructurado el filme a partir de kilómetros, seleccionando las vivencias con más potencial audiovisual y en algunos casos dramatizándolas a través de recursos ficcionales. Se han escogido los momentos privilegiados, como le llamaba Truffaut, a los puntos clave de la obra original. Se ha incurrido en la técnica de la hipertextualidad cruzada que consiste en traer otras fuentes bibliográficas aledañas. En este caso tenemos el libro *De viaje con el Che...* de Alberto Granado y el epistolario del joven Ernesto a su madre. De hecho, el hijo le promete a su progenitora, antes de partir, en el primer acto del filme, escribirle todo el tiempo y en algún momento la voz en off aparece usando el vocativo “Querida madre”.

Todos los procedimientos guionísticos del filme de Salles son valederos pues nos remiten al pensamiento del teórico francés Alain García: “la adaptación demasiado sumisa al texto primigenio ‘traiciona’ al cine, y la adaptación demasiado libre ‘traiciona’ al original; solo la <transposición> no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística” (Sánchez Noriega 2000). A estas relaciones librescas de parentesco textual es a lo que Genette llama en el subtítulo de su libro “literatura en segundo grado”, es decir, fundada en otros textos (Trenzado 1999). Por ello, el término palimpsestos, con el que el semiólogo francés titula su estudio, explica cómo un texto se superpone al otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver de manera transparente.

Esta reescritura del texto original (*Notas de viaje* es rebautizado como *Diarios de motocicleta* en honor al marketing cinematográfico) se ve al final del filme en el que la voz en off de García Bernal parafrasea el mismo fragmento de apertura:

No es éste el relato de hazañas impresionantes. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en el que cruzaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños. *¿Fue nuestra visión demasiado estrecha, parcial o demasiado apresurada? ¿Fueron nuestras conclusiones demasiado rígidas?* Tal vez, pero ese vagar sin rumbo por nuestra mayúscula

América me ha cambiado más de lo que creí. Yo ya no soy yo, por lo menos no soy el mismo yo interior.

Nótese el uso de las interrogaciones retóricas que están ausentes en el texto original. Se trata de un ajuste notable puesto que se adopta la primera persona del plural. Las preguntas quedan en el aire, sueltas, pero incluyen al otro viajero, Alberto. Es un reconocimiento al compañero del trayecto. Es señalar que el viaje no fue unipersonal y al mismo tiempo son preguntas que pueden estar dirigidas al latinoamericano. Interrogantes que por ser retóricas no son contestadas pero resultan importantes porque cuestionan la “visión demasiado estrecha” y a “nuestras conclusiones demasiado rígidas”. Tanto el viaje del diario personal como el diario audiovisual permiten afirmar que se trata de un ensanchamiento de la visión y, por ende, del camino.

El *Bildungsreise* incompleto del Che

El historiador argentino Jorge Myers nos ayuda dándonos tres categorías del viaje en el periodo que va de fines de la Colonia española a la Independencia: el viaje virreinal, el viaje diplomático y el viaje revolucionario. La película de Salles bien podría entrar en las tres categorías. Myers nos ofrece la siguiente contextualización:

Las narraciones de viaje se consolidan como un género literario autónomo, en la estela de la expansión europea desde el siglo XV en adelante. Los relatos de exploración y conquista que nacieron de las empresas imperialistas europeas fueron articulando una tradición específica de escritura con ciertas pautas y códigos compartidos. A fines del siglo XVIII, más aún a principios del siglo XIX, la narrativa viajera había llegado a conformar un género literario cuya solidez lo hacía perfectamente reconocible por cualquier lector, ya que estaba articulado en torno a un canon de clásicos. (Myers 2011, 21)

El viaje virreinal era potestad de los funcionarios administrativos y podía ser desde la perspectiva de un visitador de correos como Alonso Carrió de la Vandera (autor de *Lazarillo para ciegos*) hasta un gobernador:

Las reformas borbónicas pusieron en movimiento también, y por primera vez en semejante escala, a una cantidad importante de letrados con vocación ilustrada, cultores, cultores de las nuevas ciencias que en la estela de la evolución científica del siglo XVII se habían ido consolidando con el correr del siglo XVIII. (Myers 2011, 23)

Estas citas sirven para conjeturar lo siguiente: Ernesto Guevara de la Serna y Alberto Granado son una especie de virreyes que exploran y conquistan un territorio. Ellos son, a su manera, pioneros, funcionarios que van sondeando cada nación. Este periplo virreinal también correspondía a letrados con vocación ilustrada (astrónomos, geógrafos, ingenieros), cultores de las nuevas ciencias (economistas, botánicos) que en la estela de la revolución científica del siglo XVII se habían consolidado en las primeras décadas del siglo XVIII. Myers usa la categoría de “viaje ilustrado” como una modalidad del viaje virreinal. A su manera, los doctores Granado y Guevara (aunque este último aún no se recibía) son viajeros ilustrados que ven cada sitio al que arriban con la lente del etnógrafo.

El viaje diplomático es el segundo tipo de relato de viajes propuesto por Myers, llamado así porque surgió a raíz de las naciones que empezaron a independizarse. Es la época del proto-Estado rioplatense que se había formado a partir de 1810 pero que sólo se declararía independiente seis años después. Estamos en la época de la restauración de Fernando VII y la diplomacia adquiere un rol crucial para la supervivencia del nuevo Estado surgido de la ruptura revolucionaria de 1810. A su manera, tanto Granado como Guevara son embajadores que están en misión plenipotenciaria. No se consideran argentinos, se piensan como latinoamericanos, piensan en un solo continente unido y en todo momento ven el viaje como una forma de comunicación espiritual con el continente.

El tercer tipo de viaje es el revolucionario y se bifurca en dos, según Myers, el viaje militar y el viaje de mediación entre los nuevos poderes que empezaban a surgir en el panorama político. Ambos viajes tienen para el historiador argentino el común denominador de la sorpresa cultural en el desplazamiento, sorpresa que vemos en *Diarios de motocicleta*. El periplo de Guevara es también revolucionario porque es decisivo para la formación del héroe que menciona la palabra revolución algunas veces dentro de la película.

El gran aporte del filme de Salles reside quizás en su mezcla de documental y ficción. Los viajantes adquieren el punto de vista del etnógrafo al diseccionar cada contexto visitado, siempre en contacto con los locales, mezclándose con ellos, entrevistándolos, escrutando sus problemáticas. En el Cuzco, por ejemplo, cuando conversan con los indígenas, los viajeros parecen periodistas o documentalistas que se diluyen en el discurso espontáneo de los marginados que comparten sus testimonios. La película se convierte en ese punto en una especie de recuento visual que convierte a

Salles en una suerte de cronista visual de su tiempo y de su continente. De los filmes del corpus es el que mejor captura la intención inicial del NCL de crear conciencia de lo que es vivir en este lado del mundo y conocer de cerca el *making of* del hombre nuevo (la categoría es del mismo Guevara), es decir, aquel individuo que trabaja de sol a sol por la revolución, que piensa en el bienestar social por encima de todo. La teoría y la praxis del Che se sustentan en este concepto en el que trabajó toda su vida. Este nuevo tipo de hombre se alzaría por encima de los escombros de una revolución que buscaba desterrar la explotación, el individualismo y la alienación social del capitalismo. Guevara nos dice en su ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba”, escrito en su viaje al África, que el hombre nuevo está dispuesto a hacer un sacrificio personal por el bien de los demás:

Déjeme decirle, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad. Quizá sea uno de los grandes dramas del dirigente; éste debe unir a un espíritu apasionado una mente fría y tomar decisiones dolorosas sin que se contraiga un músculo. Nuestros revolucionarios de vanguardia tienen que idealizar ese amor a los pueblos, a las causas más sagradas y hacerlo único, indivisible. No pueden descender con su pequeña dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita. (Guevara 1965, 126)

Ese amor del hombre nuevo está latente en la película de Salles. En cada tramo del camino se ve la actitud solidaria y afectuosa hacia el prójimo. Sobre todo se lo aprecia en las imágenes en blanco y negro de los sujetos que viven al margen de la sociedad. Esta propuesta cromática es una forma de crear un impacto sensorial elevado, tomando en cuenta que todo el filme ha transcurrido en technicolor. Le da a las imágenes un dramatismo inusitado, buscando los contrastes con poca escala de grises y, obviamente, el claroscuro. También se conecta con el cine clásico de Hollywood con las nacientes técnicas de filmación que incluían esa coloración. Esta iniciativa estética se la puede ver como una crítica al *star system* hollywoodense que “olvidó” retratar a esos sujetos subyugados por el sistema imperante. Es también un intento de enfatizar aún más el tono de documental que tiene el filme. El blanco y negro (que es bien sabido entristece cualquier imagen y tiene un alto nivel de recordación) resalta el verismo propio de un registro audiovisual realista. Cada uno de esos sujetos proyecta un tiempo distinto del lineal. Es como si estuvieran más presentes que nunca pese a estar al

margen de la narración. Es una especie de inventario visual de todas las zonas pobres de Latinoamérica visitadas por Guevara y Granado.



Figura 1

El sujeto subalterno aparece con las milenarias rocas incásicas en el Cuzco en *Diarios de motocicleta*.

Como podemos ver, parece que la estética del cine latinoamericano del siglo XXI tiene una deuda crítica con los contextos de pobreza y miseria (el lúcido fantasma de *Estética del hambre* de Rocha recorre el mapa de América Latina). El filme de Salles no es la excepción pero se atreve a realizar un giro: rompe con la narrativa clásica en los momentos en los que interpola imágenes en blanco y negro de sujetos oprimidos. Esto sucede en la recta final del filme, a manera de anticlímax, cuando está a punto de concluir. De cada país visitado aparece un personaje o grupo de personajes que han sido víctimas de la actitud poscolonialista.

Ellos miran impertérritos a la cámara mientras los instrumentos musicales autóctonos de Santaolalla parecen rendirles homenaje. Son paréntesis dentro del tiempo narrativo o tiempo histórico del filme que obligan a la reflexión, son pausas simbólicas a las que ningún espectador puede ser indiferente porque se está planteando la imagen de nación latinoamericana: el indio ya no puede ser soslayado. Esto se aprecia en las figuras 2 y 3 en las que la piedra milenaria sirve de fondo. Se trata de la célebre piedra de doce ángulos, obra maestra de la ingeniería incaica, que sostiene las monumentales obras arquitectónicas del Incario. Estas piedras tienen como gran característica el hecho

de que no se puede introducir ningún objeto entre ellas. Se trata de un alarde técnico que denota un perfecto ensamblaje de las esquinas de cada bloque que permite conectarse a la perfección con el resto de las piedras. El resultado es una serie de muros macizos, homogéneos sin la más mínima fisura. Que Salles haya escogido un muro de estos como fondo resulta un simbolismo que se puede interpretar de la siguiente manera: el indígena (tanto en la figura 2 como en la 3) es una entidad que se erige como una piedra compacta que resiste el paso del tiempo.



Figura 2

El niño indígena, que funge de guía de los viajeros, en otro de los muros compactos de la ciudad de el Cuzco.

Ya vimos este simbolismo de la piedra en la escena en la que los personajes arriban a Machu Picchu. Incluso se incluye un homenaje a la célebre foto en la que Guevara está en un marco de piedra milenaria. Es el momento del alegato a favor de la antigua civilización inca con plena voz en off: “Los incas tenían un gran conocimiento de astronomía, medicina, matemáticas, entre otras cosas, pero los invasores españoles tenían la pólvora. ¿Cómo sería América hoy si las cosas hubieran sido diferentes?”. No hay respuesta como algunas otras preguntas que se plantean a lo largo del filme. Hay algo de idealismo en esa interrogación retórica que ensalza el pasado incaico y el mencionar a la pólvora denuncia la violencia que caracterizó a la conquista. La contestación que se puede ensayar es simple: si las cosas hubieran sido distintas,

América no tendría un pasado problemático y no existiría una resistencia poscolonial. En otras palabras, no existiría un Che. Acto seguido Alberto lanza una ocurrencia visionaria: “Fuser, mira lo que se me ocurrió: casarme con una descendiente de un inca, fundaríamos un partido indigenista en estas condiciones, mira, incentivamos a todo un pueblo a votar, reactivamos la revolución de Tupac-Amaru, la revolución indoamericana, Fuser. ¿Qué te parece?” A lo que Ernesto responde: “¿Una revolución sin tiros? Tú estás loco, Mial”. De esta forma, Guevara propone que la pólvora sea la solución y se va a concretar con él y Fidel Castro la primera revolución del siglo XX en América Latina que logra tomarse el poder por la vía armada.

En este momento el guion es muy claro al señalar la filosofía del hombre nuevo que se está gestando en el Che. El alzamiento armado es la única forma de hacer una revolución, asegura. La breve escena de dos minutos y once segundos termina con una imagen de Machu Picchu que rápidamente da paso a un plano general de la capital aérea con el siguiente intertítulo: “Lima, Perú. 12 de mayo de 1952. Km 8198”, mientras se oye la voz en off despedirse con otra importante interrogación retórica: “¿Cómo se explica que una civilización capaz de construir esto [imagen de la enorme piedra Huayna Picchu] sea arrasada para construir esto [plano aéreo de Lima]?”. Esta glorificación del pasado inca tiene como objetivo poner en un sitio alto al sujeto indígena tan importante para crear la revolución, según lo expresa Mariátegui en el texto “El Problema de las razas en América Latina”, leído en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana de Buenos Aires (1929): “Una idea revolucionaria indígena tardará quizás en formarse; pero una vez que el indio haya hecho suya la idea socialista, le servirá como una fuerza a la que pocos proletarios de otros medios podrán aventajar” (Mariátegui 1994, 124).

Habría que revisar a largo plazo cuál es el efecto cognitivo que tendrá el joven Che de Walter Salles. Está claro que son los *mass media*, especialmente el cine, los que modelan la identidad de los consumidores, pues son las películas desde el ámbito de la ficción de *show business* las que “contribuyen en alguna medida a la construcción de la realidad social” (Trenzado 1999).

El siguiente filme que se hizo sobre Ernesto Guevara fue *Che* (2002) de Steven Soderbergh, con Benicio del Toro en el rol principal, que recrea otro viaje: el del guerrillero hacia Bolivia.



Figura 3.

El arribo a Machu Picchu. La imagen-tiempo como leit motiv del camino.

En todo caso, la película de Salles nos muestra un *Bildungsreise* incompleto: Colombia está omitida en el periplo cinematográfico. El objetivo trazado desde que partieron de Buenos Aires era llegar a Estados Unidos. Ese viaje se da pero sólo para Guevara, pues Granados se queda en Venezuela. Jorge G. Castañeda, uno de sus biógrafos definitivos, da una visión crítica del *Bildungsreise* incompleto señalando que no hay visos del arquetipo en formación y que incluso fue insensible a un acontecimiento político durante sus días del leprosario en Perú.

Pero la leyenda de la politización y compromiso militante constituida en diversas biografías y relatos de la juventud del Che a consecuencia de este viaje desafortunadamente no cuadra con sus apuntes. La poderosa atracción de la otredad es innegable, pero no pasa de eso. Sus disquisiciones y asombros ante la cultura y población indígenas de América Latina reflejan todavía un magro contenido o conocimiento político. Justo en las semanas cuando articula sus pensamientos y dudas sobre la apatía y desgracia de los indios peruanos, por ejemplo, estalla la revolución boliviana de 1952, la primera rebelión de campesinos indígenas desde el lanzamiento zapatista en Morelos medio siglo antes. El suceso no merece en ese momento mayor reacción del Che. (Castañeda 2009, 108)

Para el académico y político mexicano, Ernesto es mejor buceando en su interior y no como un analista de la realidad política. Es una época en la que el joven de 24 años

ha resuelto dejarlo todo: su familia, su novia... Cuando escribe en sus notas viajeras las célebres líneas de “estaré con el pueblo; teñiré en sangre mi arma y loco de furia, degollaré...”, el joven está delirando e inventando, según lo explica Castañeda, pues “ni se ha tropezado en la vereda de la vida con los personajes, hechos y emociones que consumarán su metamorfosis”. Es importante lo que el biógrafo plantea porque siempre se ha querido interpretar esas líneas como el acta de nacimiento del arquetipo revolucionario. Aún no ha conocido a Fidel Castro, puntualiza el escritor azteca; por ende, no hay héroe completo, apenas se avizoran unos indicios pero la imagen completa aún está por definirse. Esto hace que la película sea muy valiosa pues se diferencia de cualquiera de las filmadas sobre este personaje histórico. Es como una suerte de precuela del mito del hombre nuevo. El filme no contribuye a una mayor mitificación del Che. Se queda en la antesala del héroe esperando su llegada, pues sabe que pronto está por nacer.

A su regreso a la Argentina el joven Che se encuentra con un país en duelo por la muerte de Evita Perón. Su desafío es terminar catorce de las treinta asignaturas obligatorias para graduarse como médico. Finalmente lo logra en abril de 1953. En julio se embarca en su segundo viaje por el continente con otro amigo, Carlos Ferrer. Las memorias de este viaje aparecerán publicadas con el nombre *Otra vez* (La Habana, Casa Editora Abril, 2000).

Lo que Salles capta de manera fidedigna de los diarios de los dos mochileros es la pasión juvenil por el viaje educativo: “el objetivo era cumplir sueños y ratificar inquietudes sociales” y “conocer la verdadera historia del país y de América Latina” (Granado 2013, 191). En una entrevista hecha por Walter Salles para la edición especial del DVD, Granado habla cuánto ignoraban la América Latina en la que estaba sumergido él y su amigo:

Como dos buenos críticos nos dabamos cuenta que conocíamos mucho de lo que pasaba en los países europeos, conocíamos cómo era la civilización cretense, romana o griega; sin embargo, no sabíamos nada de América Latina. No conocíamos cómo eran los mapuches o dónde estaba Machu Picchu... En fin, esas eran las cosas que nos abrían el apetito para conocer el mundo.

Para Alberto, “el viaje es una forma ideal de mi vida”, y cómo se aprecia en la cita era una forma de conocimiento, de ensanchar horizontes culturales y no sólo

geográficos. El prefacio de las memorias de Granado explica mejor esta pasión por el periplo:

Si a mí una cosa me interesaba, era entonces antes del viaje y, si no e interesaba, era después de que volviera del viaje. Siempre tenía una respuesta. La idea del viaje la adornaba. Si yo me encontraba con un tipo al que le gustaba la cacería, empezaba a hablar del viaje. Siempre tenía una respuesta. La idea del viaje la adornaba. Si yo me encontraba con un tipo al que le gustaba la cacería, empezaba a hablar del viaje, y le decía “¿sabes lo que es ir a Uganda y ver catorce tipos de cocodrilos, ir al África?”, y me decía “qué bueno, yo voy contigo”. Si era una muchacha, tocaba la guitarra, cantaba tango y pasaba la gorra, “ah, cómo no, yo voy contigo”, todo el mundo iba conmigo. (2013, 9)

Quien le dijo “yo voy contigo” a Granado fue Ernesto que va a empezar su transformación en la odisea latinoamericana en la que se va a embarcar:

Su personalidad va a ir cambiando durante el viaje, desde nuestra salida de Córdoba hasta que se rompe la moto y llegamos a Chile yo era el líder, pero después ya de aquel encuentro con la “vieja enferma”, el encuentro con los mineros, cuando le tira la piedra al dueño del camión... ya empieza a desaparecer un poco el Fúser para transformarse en el futuro Che. (2013, 10)

El líder original del viaje fue Alberto. La metátesis está evidenciada en el filme pero se nos muestra incompleta (“empieza a desaparecer un poco el Fuser”, dice Granado). La estructura dramática no permite alargar más el guion como para presentar más aspectos de la transformación.

El discurso audiovisual destaca por las tomas efectuadas que construyen a los personajes desde un ángulo íntimo, en primeros planos y *close ups* sobre las miradas, porque el filme retrata el cómo se mira y se construye, a la vez, la cosmovisión de alguien sobre este mundo. La elección de colores cálidos, en locaciones interiores, y de colores fríos, en exteriores, genera un efecto de intimidad con la voz en off del Che al exponer su visión sobre cómo funcionan y se construyen las cosas en este mundo.

La elección de tomas abiertas y su posterior conversión en ángulos más cerrados enmarcando la mirada de los personajes dialogantes erige un artificio efectivo para transmitir emociones no con palabras, sino por cómo las palabras acompañan a las miradas de los personajes. Es, como se propuso anteriormente, la construcción del viaje de formación del héroe que mira y reflexiona románticamente sobre la formación de los constructos sociales latinoamericanos.

Los protagonistas se desplazan sobre diversos tipos de suelos, acompañados la mayor parte del tiempo por *laterales viridis* (entorno verdoso), los que se extienden a otros recursos (vestuario y utilería) tomando esta impresión de luz para hacer puente entre colores fríos y cálidos. La iluminación es suave y natural cuando las escenas son en exteriores, explotando la naturaleza. La iluminación cambia en las escenas que son en interiores, donde predomina una luz cálida desaturada, que se proyecta en el ambiente y sobre los rostros y trajes de los personajes. El contraste: lo salvaje y lo pacífico.

Esta propuesta cromática puede ser resumida en la metáfora de una bandera donde encontramos dos tonalidades: el cálido amarillo solar y el verde de la naturaleza. El astro rey como fuente de vida que ilumina siempre a los viajeros y el verdor del paisaje que acompaña a los motociclistas que, en mitad del camino, se convierten en viandantes que admiran de manera más atenta el entorno.

Las tomas de los Andes (sobre todo las de Machu Picchu) hacen pensar en una nación latinoamericana. Se trata de una estructura natural que divide al continente entre cordillera y mar. El paisaje no es una simple realidad natural sino que es un artificio que aúna naturaleza y cultura. Los paisajes que aparecen en *Diarios de motocicleta* no son exóticos, no son parte de una naturaleza virginal o exuberante. La montaña es un *leitmotiv* de unidad: alta, maciza, fuerte como la misma nación latinoamericana. En los senderos andinos no aparecen los ciudadanos en aras de una visibilización de los indígenas que forman parte de los grupos sociales marginados. Estamos ante una suerte de nuevo indigenismo que permite revalorar, con mirada antropológica incluida, a los miembros ocultos de esa nación latinoamericana.

Para concluir el análisis del filme de Salles, hay que señalar que estamos ante una *contra película de carretera melorealista* por las siguientes razones:

- a) El Bildungsreise queda trunco. La meta original era Estados Unidos y apenas llegan a Venezuela. En ese país los compadres se separan. El Che avanzará hacia América Central y Alberto a Cuba.
- b) El viaje es de abajo hacia arriba, es decir, una especie de ascenso hacia el paraíso. Esa tierra prometida es Norteamérica, a la que nunca arribarán.
- c) Se reflexiona sobre la nación de una forma en que a una *road movie* norteamericana jamás se le ocurriría.
- d) Si el neologismo melorealismo incluye el concepto de la melodía, es preciso remitirse a la banda sonora de Gustavo Santaolalla. Parte de la intención

realista o documental del filme es presentar la música característica de cada país que visita el dúo de viajeros.

- e) El término melorealismo también contiene el melodrama como género al que a ratos se apega al filme de Salles. La despedida del joven Ernesto de su amada, la mujer casada que flirtea con Guevara, la travesía a nado que crea suspenso mientras se escucha música intrigante de fondo, los ataques de asma...
- f) Se usa el formato de la *película de contra-conquista*, categoría tan bien bautizada por Nadia Lie. Este acto de contra-conquista se da de sur a norte, de abajo hacia arriba, y está protagonizado no por españoles sino por dos latinoamericanos que se lanzan a la simbólica ocupación del continente.
- g) Se usan recursos de la *block road movie* en la que los obstáculos aparecen por doquier: se daña la motocicleta, los viajeros se convierten en viandantes, se quedan sin dinero, se usa el barco como medio de transporte alternativo.

Cuestión de fe o el Bildungsreise trunco de los compadres

Un estudio bíblico del término peregrino resulta pertinente antes de embarcarnos por la carretera boliviana. El camino de nuestra experiencia humana es nombrado en la vulgata como *peregrinatio*. En el mundo judeocristiano, el campo semántico implicado por el vocablo “viaje” se construye alrededor del verbo *peregrinari* que tiene el significado general de viaje. Este verbo viene de *per* y *agrar* que porta el sentido de “yendo muy lejos”. El hombre bíblico es un *peregrine* (extraño) y un *advena* (de *ad venire*), adjetivo que describe el estatus social de un individuo que está lejos de su hogar y que está, por lo tanto, protegido por las leyes occidentales de la hospitalidad tan socialmente enraizada en el Viejo Testamento. Peregrino es la persona que viaja al exterior o que vive en una tierra ajena, el extranjero o el ser humano que es tan sólo un invitado temporal en una tierra específica.

Para san Agustín, el verbo *peregrinari* significa en su instancia negativa “apartarse de Dios” y en su positiva “retorno a Dios”. El autor de las *Confesiones* usa el término *peregrinus* en el sentido judeocristiano de peregrinus/advena, un invitado en suelo extranjero. La idea de la humanidad caminando hacia una Jerusalén celestial está tomada de la palabra *viator* ya que los cristianos comprometidos con el viaje constante, ven a la meta como inalcanzable durante la vida terrenal.

Los personajes que estamos por conocer son peregrinos al revés: no van a una tierra santa, no son extranjeros, aman la vida disoluta, pero están concentrados en una meta religiosa que es trasladar una escultura de la Virgen de la capital hacia un pueblo ubicado en la zona rural. Según la tipología de los viajes de Gringras, estamos ante un viaje de peregrinación, y, según la clasificación de Bajtin, nos enfrentamos al cronotopo del encuentro que propicia la confluencia de dos o más actantes dentro de un espacio-tiempo.

Antes de entrar en materia es importante señalar cuán importante es el hecho de que la anterior película, analizada en este capítulo, sea la del Che, que murió precisamente en Bolivia, nación en la que vamos a adentrarnos. El último intento guerrillero de Guevara era parte de un ambicioso plan de liberación latinoamericana que veía a Bolivia como un foco de subversión. Debido a su ubicación geográfica él la veía como ideal para iniciar una revolución y luego propagar el movimiento por toda la región. Fue en esta nación donde empezó su mito con tantos seguidores como detractores.

Encendamos ahora nuestra Ramona, esa camioneta Chevrolet *Pick Up* de 1950, que debería ser vista como símbolo del cine independiente, el de escaso presupuesto, el llamado nuevo cine latinoamericano. La película es *Cuestión de fe* (1995) y pertenece a Marcos Loayza. El vehículo pertenece a Joaquín Ballesteros, un apostador que escucha en el bar La Corajuda cómo el Sapo Estívaris le encarga al santero Domingo Fernández Cadena la fabricación de una virgen de tamaño natural. Él y su ayudante aymara Pepelucho (sin apellido en todo el filme) aceptan la imposición del mafioso Estívaris de trasladar ellos mismos la estatua a San Mateo, un pueblo escondido en lo más recóndito de los Yungas paceños. Joaquín se ofrece a llevar a los artesanos en su Ramona, una vieja camioneta prestada que él hace pasar por propia. Empieza así el descenso desde La Paz a 4.700 metros de altura hasta llegar a zonas tropicales.

“Sin la Ramona los personajes no son nada”, ha declarado el actor Raúl Beltrán que da vida a Pepelucho, “son como Quijotes sin caballo”.⁴ La referencia a Cervantes no es gratuita en las películas de carretera latinoamericanas pues ya la habíamos visto en *Diarios de motocicleta*. La alusión quijotesca sólo es posible en las películas de este lado del continente, específicamente en aquellas que el cronotopo del camino es el eje central. La importancia de la Ramona es de tal envergadura que, después de comprarla,

⁴ *Making of de Cuestión de fe*. DVD.

Domingo tiene la idea (no concretada) de bendecirla con un sacerdote. La intención sacramental resulta fundamental pues está vinculada con la fe. La Ramona se convierte incluso en un altar improvisado para officiar una misa en el primer pueblo al cual arriban. Esta liturgia campal resulta primordial para darle al filme su estatus de *counter-road movie*. A ninguna película de carretera norteamericana se le puede ocurrir semejante idea creativa de vincular el vehículo (símbolo posfordista de la producción en serie) con la religión (la misa oficiada a pocos metros de una autopista).

Creemos que este filme es pertinente en esta investigación pues opera como vehículo de la representación de una forma de ver la nación, como un *topos* de producción discursiva y simbólica que replantea el tema de la identidad de manera bifrontal. Así lo afirma el intelectual aymara Fausto Reynagas: “por un lado, el indio de 1810 y de 1970 es una Nación; y el cholaje blanco-mestizo es otra Nación. Oprimida aquélla, y ésta la opresora” (Mattos 2008-2010, 313). Es que Bolivia, luego de la dictadura y el regreso a la democracia, es todavía un espacio que busca su descolonización.

La asunción de Evo Morales al poder en las elecciones presidenciales de 2005 ubica la identidad indígena en el centro de la nación. Morales, líder cocalero, elegido con el 53,7% de los votos, es el primer aymara que preside la nación después de 180 años de constitución de la república. A principios del siglo XX la mayoría de la población se declaró indígena. El 62,05 % de la población total nacional se autodefine indígena (cifras de 2002) y según CEPAL el 81% lo es (estadísticas del año 2000). El nuevo orden indígena fue una respuesta a las reformas liberales de los años 1990 que crearon un régimen de multiculturalismo neoliberal. El Estado replantea su relación con el pueblo indígena y propone una descentralización política, una reforma agraria y una educación bilingüe.

Es en la década de 1990 (época en la que se rueda y exhibe *Cuestión de fe*) cuando se aplica la categoría de “lo indígena” para englobar una serie de problemas en las que el marginado había sido previamente omitido. Estamos ante el nacimiento de una ideología indígena que abarcará no sólo a los marginados en los procesos políticos sino también a toda la población boliviana:

Un aspecto clave de la experiencia de la década de los noventa es la aplicación del término ‘lo indígena’ para abarcar mucho más de lo que tradicionalmente se conocía como asuntos indígenas. El activista indígena de las últimas décadas típicamente no residía en una comunidad indígena rural ‘tradicional’, sino que

era un residente urbano o un cocalero que había emigrado a las tierras bajas. Los habitantes de El Alto (Lazar, 2008), un satélite de La Paz habitado por inmigrantes del altiplano aymara, protagonizaron la mayor oposición contra la venta de hidrocarburos.

Por su ubicación urbana o su filiación cocalera, el carácter indígena de estas protestas se complica, no solamente con una posición clasista, sino con una visión de conjunto del país entero y su posición respecto al mundo.

Se considera a los alteños como gente que “cabalga entre dos mundos”, el mundo rural aymara y el mundo mestizo urbano; por tanto, poseedores de una perspectiva privilegiada de la condición boliviana (Albó et al., 1983). De esta posición surgió una ideología indígena que es relevante no sólo para los marginados en los procesos políticos y económicos nacionales, sino también para la mayoría de la población boliviana. (Canessa 2009, 40)

No olvidemos que estamos en una época clave (mediados de 1990) en la que todavía se mantiene una tensión entre las raíces indianistas del nuevo ideologema y el proyecto de inclusión con el lema “Todos somos indígenas”.

Es 1994 cuando se está definiendo el nuevo rumbo que parecía que iba a tomar la nación boliviana, después de reformas neoliberales tan importantes como la Ley 1551 de Participación Popular que se promulga en ese año. Dentro de este contexto de gran apertura y democratización, aparece *Cuestión de fe* al año siguiente. Esta norma permitió abrir las puertas al proceso autonómico en Bolivia con la ley promulgada por el primer gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada (1993-1997) que logró el incremento de 24 a 311 municipios.

Al cumplirse una década del regreso a la democracia, Bolivia es un país que se hace más pluralista y diversificada al igual que su cinematografía. Marcos Loayza está entre los nuevos directores que van surgiendo junto con Juan Carlos Valdivia con *Jonás y la Ballena rosada* (1995). Son los realizadores del llamado boom del cine boliviano cuando por primera vez se estrenan cinco películas en un año (1995-1996) gracias a la creación de la Ley de Cine, la Cinemateca y el Consejo Nacional del Cine que se encargaron de fomentar una nación cinematográfica que no quería ser “clandestina”, como el título del filme de Jorge Sanjinés.

El problema de la nación boliviana se enmarca en tres proyectos históricos truncos que se entrecruzan y habitan la historia de este país del altiplano:

Está el histórico proyecto de la autodeterminación social indio originario que en una de sus vertientes se expresa en el matriz katarista-indianista que viene desde las luchas sociales indígenas del siglo XVIII, una segunda, es la vertiente de reforma social fundamentalmente matizada en la mestiza definida en el matriz

del proyecto de lo nacional-popular y nacionalismo revolucionario que podría decirse que viene desde 1825 (fundación de Bolivia) y desde la revolución nacional de 1952, y finalmente, el tercer proyecto es el de la continuidad social del actual sistema sociopolítico neo colonial que tiene su matriz en el darwinismo social criollo del siglo XVIII y XIX y articulado al neoliberalismo actual y a las oligarquías regionales. (Mamani 2008, 88)

El primer proyecto histórico, el de la autodeterminación social indígena, proviene de las históricas resistencias anticoloniales panandinas (1790-1782) de los líderes aymaras como Tupaj Katari y Bartolina Sisa, o el de Tomás Katari y Kurusa Llavi.

El segundo proyecto histórico, que es la reforma social liberal mestiza, tiene tres momentos. El primero tiene que ver con la revolución liberal de 1899 liderada por los ejércitos aymaras de Zárate Willka. La otra corriente es la nacional que surge en 1952, conducida por el MNR y una clase media que desea derribar una clase feudal blanco-mestiza que es dueña del Estado excluyendo a la mayoría indígena. El año 1952 (año en que Ernesto Guevara hace su viaje por Sudamérica) es crucial pues plantea un proyecto nacional de mestizaje tanto en lo cultural como en lo biológico. Otra instancia histórica importante es la de 1985 en que se implanta el modelo neoliberal mediante decreto.

El tercer proyecto histórico tiene tres fases: la Bolivia de 1825 cuando nace la república; la época posterior a la Guerra del Chaco entre 1935 y 1950, y la época neoliberal implantada en 1985. El siglo XIX implica una nación que surge rebotante de presencia indígena. Pensadores como Nicomedes Antelo plantean el exterminio indígena mediante la ley de la selección natural de las especies; otros como Bautista Saavedra plantean la eliminación del indio por la violencia. Las masacres indígenas abundan a lo largo del siglo XX. Este tercer proyecto está marcado por un sistema estatal colonial y regionalista. En la actualidad, Bolivia es una sociedad construida por un alto índice de voluntad democrática y en la que prevalece el proyecto de autodeterminación social que se puede leer entre líneas en el filme de Loayza.

“Es una fábrica de nubes”, dice Joaquín Ballesteros, el conductor de la camioneta, al señalar el camino, mientras se ve la carretera llena de niebla, emitiendo malos presagios que se ciernen sobre los quijotescos protagonistas. Es la misma niebla que invadió el periodo postrevolucionario de 1952 cuando la migración interna inspiró cintas donde los personajes y los cineastas se desplazan constantemente como *Vuelve Sebastiana* (1953), la obra señera de Jorge Ruiz en colaboración con Augusto Roca,

Yawar Mallku o *Sangre del cóndor* (1969) y *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés.

En el cine posterior al regreso a la democracia se ruedan películas con una estructura que recuerda a las *road movies* del cine clásico norteamericano; es más, un gran número de las cintas estrenadas durante los últimos treinta años han sido calificadas como *road movies* bolivianas (Espinoza y Laguna 2009, 12). Hay un florecimiento de las películas de carretera después de casi dos décadas de poderío militar. La gran crisis inflacionaria boliviana durante el gobierno de Hernán Suiles Suazo y la implantación de un modelo neoliberal de mercado durante el gobierno de Paz Estensoro en 1985 constituyen el contexto en el que se reflexiona cinematográficamente sobre la nación. Es que la palabra “crisis” parece ser la que mejor define a Bolivia. Según el pensador René Zavaleta Mercado, “el amor por el peligro resulta natural en una nación que nunca ha dejado de vivir peligrosamente [...] Bolivia, en efecto, es un conflicto y no se puede resolver sino en los términos de un conflicto y la catástrofe, de alguna manera, es la forma del carácter de la nación” (Mattos 2008-2010, 14).

Dentro de ese contexto de crisis, una comedia de carretera como la que propone *Cuestión de fe* es una vaharada de fresca. No una forma de escapismo, sino más bien una nueva forma de leer la realidad no sólo boliviana sino latinoamericana. ¿Qué recurso se utiliza para una relectura novedosa del entorno? La exploración del vínculo del compadrazgo entre Joaquín Ballesteros (el conductor), Domingo Fernández Cadena (el artesano) y su mejor amigo Pepelucho. Joaquín es el oportunista que ve en el viaje (él se ofrece como chofer) la posibilidad de hacer dinero; Joaquín es el artesano al que le interesa el día a día, ya sea en forma de alcohol o mujeres; Pepelucho, según el actor que lo interpreta, “es un típico migrante aymara que sale de la comunidad con muchos proyectos en la cabeza, pero se encuentra con la ciudad en la que no va a funcionar como individuo”.

Y es que el aparente tono ligero que usa Loayza para explorar ese vínculo puede dar pie para que se lo tilde de una comedia menor, tributaria del cine norteamericano en su estructura y con una tríada de arquetipos populares (el artesano, su ayudante y el vivaracho que se cruza en el camino para ayudarlos). Pero lo que convierte a este filme en una contra *road movie* es que el director usa lo estético como un camino hacia una descolonización pensada en términos de una picaresca de carretera. Así lo ve Javier Sanjinés en su estudio sobre la construcción de lo boliviano en el filme:

Los Sanchos, a los que aquí llamo tales por su carnalidad, son, en realidad, pícaros posmodernos, “tácticos de la cotidianidad” en el decir de Michael Serres, es decir, personajes que aprenden a vivir la vida día a día, arrimados a nuevos sectores sociales emergentes que surgen de la economía informal y, posiblemente, del narcotráfico. El Sapo es el pícaro que aquí tengo en mente. Y estos pícaros posmodernos *avant la lettre* se distancian muy claramente de la propuesta social de los individuos testimoniantes de *El coraje del pueblo*, de Jorge Sanjinés. (Sanjinés 2004, 210)

Los compadritos (o Sanchos como dice Javier Sanjinés) van de kilómetro en kilómetro, de trago en trago, en un trayecto iluminado por la virgen que deben entregar. Son sujetos autoexcluidos de la sociedad. El artesano es alcohólico, el conductor es ludópata y el aymara no se siente a gusto en la ciudad. En cada parada viven una pequeña aventura que son los umbrales por los que deben pasar los héroes (o los antihéroes) para intentar obtener la meta dramática. Esto es lo que constituye la esencia de la picaresca: tropezar con obstáculos, pero siempre levantarse después de cada caída.

Por esto *Cuestión de fe* rompe con la idea moderna de la nación-Estado al alejarse de la problemática indígena para adentrarse en la carretera de la diversidad. Es una respuesta novedosa y necesaria al cine de Sanjinés, tan apegado al indio y a la representación del efecto que tuvo la dictadura militar sobre la sociedad boliviana.

El cine de Loayza es una expresión artística que emerge (y se va en contra) de los cánones visuales establecidos en *Teoría del cine junto al pueblo*, manifiesto de Jorge Sanjinés. Con esta *buddy movie* (película de amigos) se construye algo nuevo que rompe con la representación del indio que vemos en títulos como *La sangre del cóndor* y *Ukamau*. Sanjinés, fundador del grupo *Ukamau* (Así es), veía en el séptimo arte un arma cargada de futuro: “Podemos ensayar una definición de cine revolucionario como aquel cine al servicio del pueblo que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (1980, 60).

Esta definición del cineasta está muy conectada con el pensamiento de Gettino y Solanas (“la tercera vía” o “el tercer cine”), en el plano del contenido; y, en lo que respecta a la forma, se relaciona con la poética del hambre de Glauber Rocha (el Cinema Nuovo) y la teoría del cine imperfecto de Julio García Espinosa. Es lo que Javier Sanjinés llama estetización de lo político: a través del arte cinematográfico se recrea una realidad marginal y marginada con el objetivo de crear una denuncia. Ningún otro movimiento cinematográfico del planeta se rige por estos objetivos, solamente el

NCL con sus imperfectas técnicas audiovisuales que lo diferencian de cualquier *blockbuster* norteamericano.

Ninguna otra cinematografía del mundo tiene dos etapas, como las que propone Jorge Sanjinés, dos corrientes claramente diferenciadas: la de un cine contra el pueblo y la de otro junto al pueblo. En la primera parte de su libro, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, relata la experiencia grupal signada, tanto por la militancia política cuanto por una creciente participación de los destinatarios de sus obras en la producción de las mismas. Mineros y campesinos fueron orientando esa labor, señalando las deficiencias de los primeros filmes y proporcionando pautas para superarlas. El primer rasgo que define al cine de Ukamau es

conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesa conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesar conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesa conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo finalmente le interesa conocer las causas y no los efectos. (1980, 36)

Esta toma de posición ve a la nación indígena como un problema de representación, ya que los indios “se piensan primero como colectividad y después como individuos”, según palabras de René Zavaleta Mercado que el cineasta cita en su libro. La expresión audiovisual y la estructura dramaturgica clásica son obstáculos que impiden que el “mensaje” llegue a los receptores ya que no pertenecen al mismo sistema cultural en el que nació la expresión cinematográfica. Es entonces cuando se hace preciso replantear el lenguaje del cine con nuevos códigos adecuados al universo cultural al que se quiere llegar, en su mayor parte aymaras del altiplano boliviano y quechuas. La gente del ámbito rural y de los centros urbanos que ni siquiera conocen la sala de un cine son los destinatarios de lo que filmará Ukamau. Es el gran desafío del cineasta que sabe que los españoles que llegaron después de Colón:

lograron aniquilar la organización política de los pueblos americanos y desarticular por completo su civilización, no pudieron hacer desaparecer las concepciones profundas del pueblo indio, que resistió la embestida y pudo hacer sobrevivir su cultura al precio, a veces, de encerrarse en un aislamiento negador e inmovilizador de la misma. (1980, 38)

En su libro, Sanjinés menciona el caso de las naciones del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), donde la colonización externa fue continuada por una impiadosa colonización interna para la ampliación de la frontera agrícola: el genocidio de los indios que poblaban aquellas tierras y el transplante poblacional –que fue también cultural– mediante la inmigración europea. Pero, a diferencia de Bolivia, en Argentina y Uruguay el sector dominante fue a la vez dirigente en tanto diseñó y llevó a la práctica un proyecto de nación utópico, de cuño europeo que, impuesto mediante sangrientas luchas de exterminio y de guerras civiles, logró finalmente amalgamar a las poblaciones y culturas dispersas en su vasta geografía a través de la educación pública.

Este caso fue único al darle nacimiento a una nación de cuño europeo, que sólo existía en el imaginario de una clase social, la oligarquía, y que arrasó con la “nación real” que se oponía a ese proyecto, diferenció a Río de la Plata del resto de Latinoamérica, donde las raíces indígenas se mantuvieron, aun a pesar de los procesos de mestizaje y sincretismo.

El eje de la civilización andina que llegaba desde Colombia y Ecuador hasta las provincias del centro argentino, pasando por Bolivia y Perú, el de la mesoamericana que comprende principalmente a Guatemala y México, y el de la guaranítica circunscrita al Paraguay y parte del litoral argentino, dan cuenta de universos sociales y culturales en los que los procesos modernizadores encarados desde el Estado, antes que integrar a las poblaciones originarias, las han segregado.

En la situación de relativo aislamiento e inmersión que ha condenado a estas culturas a permanecer congeladas en el tiempo, percibe Sanjinés una ventaja, en tanto ella ofrecería diques de contención a la penetración de la cultura imperial hegemónica. Esta posición teórica de Sanjinés encuentra una vinculación con el pensamiento indigenista latinoamericano y con el del peruano José Carlos Mariátegui, a quien cita cuando afirma, al hablar de la libertad, que “el indio nunca es menos libre que cuando está solo”. Esta posición antagónica a la del intelectual y el cineasta de origen urbano, es la que lo inclina a buscar en las experiencias documentales donde los mismos protagonistas de los hechos abordados los reconstruyen frente a la cámara.

Sanjinés, junto con Jorge Ruiz, estuvo entre los primeros en abordar las luchas de los pueblos indígenas con el objetivo de crear una conciencia social y política. Sanjinés y el Grupo Ukamau abrieron los senderos para un cine indigenista sudamericano, trabajando con indígenas que no eran actores profesionales e investigando canales alternativos (léase anticomerciales) de difusión.

Estos datos, elementales para un conocedor de la historia del cine latinoamericano, son necesarios para entender el contexto de un filme como *Cuestión de fe* que rompe con los modos de representación de Ukamau de lo originario-campesino. El filme de Loayza es un punto de giro en la cinematografía boliviana pues representa la estetización de lo real en oposición a la estetización de político que existía en Ukamau; ambas estetizaciones son categorías de inspiración benjamiana, desarrolladas por Javier Sanjinés en su ensayo “Imaginario urbano y construcción nacional en Bolivia”. La estetización de lo real está ligada, según Sanjinés, a tres conceptos posmodernos: el fin de los límites entre cultura de élites y cultura de masas, el fin de las macronarrativas y la pérdida del aura de la obra de arte. Este último aspecto se lo puede constatar, según el pensador boliviano, en pintores como Fernando Rodríguez Casas, Roberto Valcárcelo, Alejandro Salazar y, sobre todo, en Raúl Lara, en el que nos detendremos para analizar vinculándolo con el barroco.

Paréntesis pictórico

Aquí nos permitimos una digresión concerniente a las artes plásticas pero siempre con el objetivo de seguir en la contextualización del filme. No hay que dejar de lado la transcodificación entre cine y pintura en el filme de Loayza, ya que estamos ante una cinta tan cercana a la obra artística de Raúl Lara, obra que abrió la percepción ciudadana a la nueva estética de lo popular en el espacio urbano. La pintura de Lara responde a una visión antimística y antivanguardista de lo nacional con una visión fragmentaria de la realidad.

La escena de apertura (cortesía del director de arte José Bozo) parece haber sido pintada por el maestro Lara pues todos los elementos dialogan constantemente con la trama en forma de claroscuros y figuras sombrías que aparecen bañados por una luz violácea mientras vemos estatuillas de yeso de santos entre botellas, ángeles entre demonios. Es una escena onírica en la que Rembrandt y Lara se pelean por la autoría. Esta transcodificación entre cine y pintura coincide en ese lugar sacro y pagano de la taberna donde asisten tanto los adinerados como los pobres.

El director de fotografía César Pérez parece haber pensado en la paleta de colores de *Cuestión de fe* como una estampita de algún santo católico fácil de conseguir en las afueras de las iglesias. Tonos matizados entre los colores castaños y rojizos concho de vino se contrastan a lo largo de la película con los espacios abiertos de luz

natural y días secos y soleados. Se nota el esfuerzo de la dirección de arte en recrear la época y vivencias reales de un pueblo fuera de la capital en Bolivia con su elección de vestuario y utilería. La ambientación de los bares transporta a un tiempo parecido al de Frida Khalo pero más cercano al decenio de 1980. Cantinas llenas de panzones Riveras pero adaptado al estilo boliviano, con Kahlos en jeans y Riveras con boina. Además de quienes usan el traje típico, como las cantineras.

La personalidad también influye en el vestuario de cada individuo en la película. Están los borrachos artesanos (Domingo y Papelucho) con chaquetas serranas de cuero y pantalones de tela. Y las serranitas con ponchos y trenzas y faldas al estilo andino.

La secuencia inicial de créditos nos enseña iconos de santos y humo de incienso al son de la música de Oscar García. Se trata de un inventario de estatuas que bien representan al llamado barroco de indias. La primera frase del filme da la falsa pista de que nos encontramos en plena homilía: “Hermanos [...]”. La pausa da lugar a la admonición: “Hermanitos, las gordas no se enamoran, se antojan”. La frase nos remite a lo carnal que oscila entre las figuras boterianas y las de Lara. Inmediatamente proferido el primer parlamento, el *zoom out* nos revela un bar que bien pudo haber sido la parada obligatoria de los goliardos, estos asaltantes de caminos de la Edad Media, y que gustaban de inventar *tabernas in fábula*. Esta secuencia inicial nos remite a un bar que parece extraído de una pintura de Raúl Lara que bien podría ser categorizada como barroco mestizo. Recuérdese la bruma violácea y todo el lugar pagano tan sacralizado por obra y magia de la dirección de arte y la iluminación Rembrandt. Javier Sanjinés explica mejor este tipo de barroco:

Lo interesante de la película es que ella construye a partir de los pequeños episodios y aventuras de estos Sanchos. Me parece, por ejemplo, que la primera toma, en la cantina marginal de La Paz, se aproxima estéticamente no solamente al barroco mestizo de Lara, sino también a la naturaleza surreal y gozosamente grotesca de sus cuadros. Por supuesto que aquí hablo de un grotesco progresivo, expansivo, jubiloso, próximo a la *jouissance* que teoriza Baudrillard. (2004, 210)



Figura 4.

El encuadre como estampa religiosa popular.



Figura 5.

Los colores cálidos remiten al código de la pintura barroca del siglo XVII.

La iluminación Rembrandt, que ayuda a crear esa atmósfera grotesca como bien la cataloga Sanjinés, es una de las técnicas básicas de iluminación cinematográfica. Uno de los grandes desafíos de la pintura de los siglos XVII y XVIII fue la representación del sujeto en lienzos bidimensionales y la calidad de la imagen en términos de realismo. En la época de Rembrandt existían pocas maneras de iluminar un sujeto. Se lo podía pintar en exteriores donde la luz era más abundante, siempre y cuando el clima no interfiriera, o se lo podía pintar en un estudio donde había que adecuar la luz para que se filtrara de la mejor manera a través de una ventana o simplemente crearla de manera artificial a través de un candelabro situado en el punto preciso.

La totalidad del rostro es apreciada cuando la fuente primaria de luz es aplicada hacia el sujeto para crear la iluminación clave (*key light*). Durante toda su carrera, Rembrandt hizo una serie de autorretratos en un esfuerzo estético descomunal para tratar de entender la relación entre la luz y la sombra. Si se estudia detenidamente la producción del maestro holandés se puede definir la textura y el carácter tonal de sus modelos.

La iluminación clave es importante pues sin ella el sujeto puede no ser apreciado en cuanto a su dimensión, forma, volumen o textura de piel o ropaje. El ubicar la iluminación clave puede tener efectos en la representación de la anchura de una figura. El ubicar la fuente de luz a un costado hace que la calidad en la representación del rostro aumente.

Si cerramos el ángulo de la iluminación y llevamos la fuente de luz al centro del sujeto (más cerca de la lente de la cámara) el resultado salta a la vista de manera instantánea: el rostro aparece de manera más plana con pocas sombras que definen la superficie de la figura.

En la mayoría de casos, cuando el ángulo perfecto de reflejo proporcionada por la luz clave, un pequeño triángulo suele aparecer bajo el ojo del sujeto que está situado de manera opuesta a la fuente de luz. Nótese este efecto en las pinturas que preceden a este párrafo. A este triángulo se le denomina “triángulo de oro” que le da más forma dramática al sujeto, enmarcando de manera efectiva la expresión mientras se definen en la mirada del espectador aspectos como la nariz y las mejillas.

Esta transcodificación entre pintura e imagen cinematográfica nos advierte de que no estamos ante un filme cualquiera. Hay una elaboración muy cuidadosa en la puesta en escena.

Los compadritos, o los Sanchos bolivianos como los cataloga Javier Sanjinés, distan mucho de los viajeros científicos del siglo XVIII pero es imposible no asociarlos con ellos. Son una suerte de viajeros vulgares que convierten su trayecto en un *Bildungsreise* romántico. No están para hurgar en los conocimientos que ofrece la naturaleza sino que deben mirar hacia dentro de sí mismos: “Algunos de los viajeros decimonónicos eran artistas o llevaban artistas en su comitiva para que dibujaran el paisaje o los especímenes estudiados, en algunos casos porque no podía preservarse; en otros, para que el lector pudiera ‘verlos’ en su hábitat natural” (González Echevarría 2011, 160).

Joaquín no es un artista pero sí es parte de una comitiva que tiene que transportar y entregar una obra (de arte para él, artesanía religiosa en realidad). La estatua de madera preserva los valores religiosos de la colectividad. Para el personaje que la ha creado es un fetiche; para sus acompañantes, se trata de una mercancía y para la gente que la ve en el camino es motivo de adoración religiosa.

Punto de no retorno

La tensión, latente en la trama del filme de Loayza, es parte de la geopolítica que hace que América Latina ingrese también en el debate la defensa de las identidades nacionales y la apertura de las fronteras a favor del proceso de globalización. Estas identidades son *constructos* que se vuelven más sólidos gracias a dispositivos como el cine que, como constructor cultural de la realidad, es uno de los *mass media* que mejor proporciona modelos de identificación y proyección de la imagen de nación. Usamos este neologismo como la percepción que un individuo o un grupo de individuos tiene de su comunidad. Esa imagen de nación es cultivada por las tecnologías de la comunicación, especialmente por el cine. La imagen de nación no surge de la cámara y la cámara no la maneja un operador o un cineasta sino un credo o una ideología política. La imagen de nación es una *re-presentación* de la realidad de un grupo de individuos que se interpreta como real pues surge del lenguaje visual tan saturado de las comunicaciones globales. La imagen de nación es parte de la política de la imagen que da cuenta de la lucha de los intérpretes por escudriñar todo aquello que los medios de comunicación suelen representar, en este caso, el cine. El *mass media* que transmite la imagen de nación en el filme de Loayza es la radio, definida por McLuhan como el *tam tam* de la tribu, reforzando la idea de comunidad cerrada no inscrita en lo global.

No se puede seguir analizando el filme sin hacer un corte del concepto de identidad cultural que surge como una búsqueda o un reclamo ante el sistema político económico, que ha expandido y generalizado la cultura occidental y ha dejado en el olvido las culturas de los pueblos originarios. En este sentido, es fundamental el parlamento de Pepelucho a su compadre Joaquín antes de empezar la odisea del camino: “Ahora sí nos tratarán como personas al vernos con la virgencita”. El estar junto al icono mariano visibiliza a seres otrora invisibles, a esos protagonistas de los múltiples mestizajes que encierra el territorio boliviano. Los tres personajes provienen de quinientos años de mezcla de colonizadores con nativos, de criollos con nativos, de criollos con cholos, de cholos con mestizos, de mezclas entre indígenas, campesinos, gente afro, migrantes de Europa fundidos y confundidos con originarios.

Esta mixtura nos lleva al concepto de cultura nacional. Para Antonio Pasquali, no es la suma de los elementos turísticos de una nación como el folclor, las artesanías, las modas o los héroes, que caracterizan el estereotipo nacional, “sino la síntesis del patrimonio espiritual de una comunidad nacional. Como patrimonio común y global, incluye todos los valores concretos y abstractos que la definen y caracterizan” (Pasquali 1990). El discurso de la cinematografía, como vemos, es también portador de cultura, la muestra a través de códigos y prácticas significantes, reproduce y organiza un sistema de valores, y, al organizarlo, introduce también una carga ideológica.

Cuestión de fe asume la actitud de presentar artesanías, folclor y ritos, y se adentra en los paisajes pero sin ninguna intencionalidad turística. Ahonda sobre todo en ritos sociales como la fiesta y la boda que aglutina a los sujetos sociales al son de la música y la bebida.

Según García Canclini, la cultura nacional es un conglomerado de tradiciones locales, étnicas y regionales que también están influidas por la cultura de otras naciones y por bienes desterritorializados (García Canclini 1991). En este sentido, ya no puede hablarse de una cultura nacional única, sino de múltiples culturas que comparten una nación. O de dos repúblicas, como plantea Reynaga (ya lo citamos atrás) con respecto de la realidad boliviana: la nación oprimida del indio y la opresora del cholaje blanco-mestizo.

Es entonces inevitable hablar de la existencia de culturas regionales. Pero lo planteado por Bourdieu es un planteamiento ideológico, mas no geográfico, aunque, como bien lo dice el mismo pensador francés, existir socialmente consiste en ser percibido como distinto. Esta *otredad* es la condición *sine qua non* del viajero como

sucede con los tres personajes de la película escogida. Bourdieu aporta otros elementos importantes como la distinción entre las formas interiorizadas y objetivadas de la cultura. Estas formas interiorizadas son simbólicas, estructuras mentales; y las formas objetivadas serían las prácticas concretas de la cultura como los ritos (católicos, en el caso de Loayza), los juegos (el póker), las danzas (la del último acto) y los objetos (crucifijos, santos). En este sentido, según Bourdieu, la lengua, el dialecto, el acento, son representaciones mentales; y los emblemas, banderas, insignias, son representaciones objetales de la cultura. Entre las prácticas culturales concretas de orden simbólico la película ahonda en la música diversa de un continente. “Decisiones” de Rubén Blades, por dar tan sólo un ejemplo, se escucha en el primer acto, presagiando la decisión de aceptar el encargo de parte del protagonista de tallar una réplica exacta de la Virgen María. “Decisiones, cada día, alguien pierde, alguien gana, ave María”, dice el cantante panameño en la voz a capella de un niño en el bar La Corajuda. Esta especie de corifeo infantil emite el presagio sobre cuáles son los personajes que van a salir victoriosos o perdedores en el tercer acto.

El *Bildungsreise* completado en una nación ebria de fe

La práctica cultural que más llama la atención de *Cuestión de fe* no es necesariamente la religiosa, sino más bien la consagrada al dios Baco. Películas como *Chuquiago* (1977), *Mi socio* (1982), *La nación clandestina* (1989), *Airamppo* (2008), *El cementerio de los elefantes* (2009) tienen como común denominador el leitmotiv del alcohol. Esto constituye la seña de identidad del cine boliviano de los últimos cuarenta años. En el cine de Sanjinés, por ejemplo, el sujeto alcoholizado no es necesariamente el indígena rural. En *La nación clandestina* el indio trasplantado a la ciudad también bebe. El culto a Baco ya es ciudadano. En la mayoría de los filmes nombrados el alcoholizado se encuentra en la ruralidad. Tal es el caso de *Cuestión de fe* que es una *road movie* puntuada con los encuentros alcohólicos en bares de mala muerte. El alcohol sirve como un lubricante social que permite a los viajeros decirse lo que piensan en el fondo. También le impone una dinámica al viaje: puntuándolo, dándole un ritmo específico. Cada parada en la ruta es una obligatoria invitación al beber, como lo dice un ensayo que analiza el leitmotiv de la borrachera en un cuarto de siglo de cine boliviano:

No hace falta más que reparar en la secuencia inicial del filme, que tiene lugar en un bar “caótico y hermoso, poblado de personajes fantásticos, y literalmente

pintado en el estilo de los cuadros de Raúl Lara” (Gumucio Dagron 1995: 26), en el que, por si hiciera falta decirlo, se vive una farra descomunal. Vistas así las cosas, la borrachera puede ser leída como el punto de partida de ese viaje mágico que emprenden esos tres sujetos maduros de clase media y perfil urbano-popular, Domingo, Joaquín y “Pepe Lucho”, el momento en que se toman esas grandes decisiones que pueden cambiar el curso de sus existencias. (Espinoza y Laguna 2009, 37)

El beber sirve para inaugurar una relación de amistad (la del artesano Domingo y el ludópata Joaquín) entre dos desconocidos que terminan hermanados. La presencia del compadre Pepelucho como tercer vértice del triángulo es importante porque sirve como una especie de conciencia del tallador de vírgenes y funge como un Sancho de bajo perfil. La tríada de viajeros se llega a romper cuando Pepelucho encuentra a un amor de antaño y decide casarse intempestivamente. Es pretexto para otra velada alcohólica en la que Domingo va acompañado de dos Sanchos con un Rocinante (la camioneta Chevrolet *Pick Up* modelo 1950). Es una quijotada en clave alcohólica. El timador Joaquín es un lazarillo de dos ciegos, si queremos insistir con la idea de la estructura picaresca, o un Sancho sinuoso si hemos de volver a los avatares del viaje cervantino. Recuérdese, por ejemplo, la escena en la que los tres protagonistas huyen de la gallera que tiene disparos de armas de fuego, elemento tomado del modelo norteamericano de película de carretera.

Esta hermandad entre los viajeros a ratos roza la categoría del *bromance* (*romance between brothers*) sin concretarse, algo que sí se verá en *Y tu mamá también*. Este guiño al *bromance* se aprecia en la escena en la que los viajeros se detienen para darse un chapuzón en un río. Se desnudan, bromean y juegan entre ellos arrojándose agua. Estar en la poza, como le llama Domingo, es una pausa en el viaje pagano, es hallar un solaz, un oasis en el cual descansar de tan ajetreado camino. Retozar en el agua es también una especie de ablución, un bautismo necesario para el personaje que cree firmemente en la Virgen, su ayudante y el chofer cuya única fe son los juegos de cartas. Cuando Domingo le increpa a Joaquín sobre su ludopatía (“¿Qué crees que es la vida, una ruleta?”), recibe como respuesta risueña: “Es una enfermedad igual que ser alcohólico”. El mal de la ebriedad y el mal de los juegos de azar no romperá el vínculo del compadrazgo como se verá en el tercer acto.

La embriaguez de los personajes también es religiosa, con ese aire festivo de las efemérides indígenas, logrando ese tono de celebración de pueblo. Una escena resulta notable porque inclusive la resaca es vista como una condición mística. Cuando van

dejando atrás el primer pueblo, Joaquín le reprocha al artesano su condición de post-embriaguez a lo que Domingo responde: “El chuchaqui es un estado de gracia”. Este estado se traslada a la creencia ciega que tienen en el icono mariano. El filme de Loayza tiene como antecedentes a *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha y *La ilusión viaja en tranvía* (1953) de Luis Buñuel en las que lo religioso tiene un papel de alta relevancia. Tan crucial es el rol de los iconos que hasta sirven de moneda de intercambio (y hasta de soborno en la escena en la que unos policías se ponen reacios a dejarlos pasar en un peaje). En la secuencia inicial del bar La Corajuda, Domingo no tiene cómo pagar las botellas con las que se ha emborrachado. Decide entonces que sus estatuillas son la mejor forma de no pagar lo que ha consumido. En este sentido es ilustrativo el diálogo que tiene con la dueña del bar:

DUEÑA.- ¿Estás loco, qué voy a hacer yo con estas cosas, ah? ¿Eh? Estás loco tú, che.

ASIDUO.- Ahora hasta podemos celebrar misas cantadas.

DUEÑA. Payaso. Oye, ¿y esa por qué no la dejas?

DOMINGO.- No, no puedo. Es para un contrato. Deme plazo hasta el 1, no se haga de rogar.

DUEÑA.- Nada. Estas cosas me perjudican. ¿Qué crees que es esto?

ASIDUO.- No se altere, Carolita. Los santos le van a traer suerte.

DOMINGO.- Ya va a ver cómo le van a pagar bien. Algo tiene que hacer para ganarse el cielo.

Acto seguido la dueña del bar coloca tres estatuillas en la pared de la barra junto a otras botellas. De esta forma el alcohol adquiere el estatus de sacro y el bar La Corajuda es una especie de iglesia donde se pueden celebrar misas cantadas, tal como lo dice el asiduo que se inmiscuye en la conversación. Estas pequeñas esculturas serán también las que le permitan a Domingo conseguir su contrato. El Sapo Estívaris las ve en la barra del bar y manda a llamar al santero. Lo primero que hace el mafioso al conocer al artesano es reconocer su talento en la representación de los iconos: “Te mandé a llamar porque es un buen trabajo, algo que ya se está perdiendo”. En la declaración del Sapo hay un reconocimiento a la tradición, en detrimento de un ahora en el que los valores se van perdiendo. Llama la atención que este contrato religioso se firma simbólicamente en el bar, en una mesa donde están presentes un icono y una botella de alcohol. Es la mesa pagana en la que se plantea la esencia de la *contrapélcula de carretera* latinoamericana. Tenemos una estatuilla religiosa (de las que vimos en la secuencia de créditos inicial) y una botella que es igual de valiosa para los

personajes. A continuación, en la misma escena, en la misma mesa se añaden dos elementos que pertenecen a la *road movie* norteamericana: un fajo enorme de billetes y un revólver. El primero es el pago elemental por la tarea que deben hacer los artesanos, fruto de un regateo de Domingo quien al principio se niega a aceptar el encargo. El esquema capitalista oferta-demanda se resuelve rápidamente en el momento en el que el contratista ofrece más del doble de la cantidad que pide el artesano. El segundo elemento, el arma de fuego, es usual en el cine norteamericano, sobre todo en las *road movies* en las que los personajes deben defenderse de los peligros que la carretera puede presentarles. No es gratuito que el Sapo Estívaris le lance a Domingo (después de rechazar el arma de fuego) una frase que cumple con el estereotipo del malo del cine norteamericano: “Si tú puedes batirte en los caminos, ese es tu problema, pero si tú me fallas o se te ocurre hacerme la piedra, estoy seguro que la vas a necesitar. A mí no me gustaría hacerle daño a un hombre desarmado”.

Estamos, evidentemente, ante un viaje de peregrinación que empieza con el plano secuencia de la cámara en La Corajuda (tal es el nombre del bar en el que están bebiendo Domingo y Pepelucho, como si en esa cantina fueran a encontrar el coraje que necesitan para embarcarse en el periplo). El peregrinaje no es religioso como se nos quiere plantear en primera instancia:

Cuestión de fe es un filme boliviano que aparentemente se acerca a la peregrinación o viaje religioso; pero solo aparentemente, porque mirada de cerca, la película aborda el tema religioso, o más concretamente, el viaje con la Santa Virgen María, desde su costado más pagano. Es decir, si bien allí hay elementos que retratan colateralmente todo el aliento religioso que impregna nuestra cultura, no es menos cierto que la historia contada se encarga de subrayar que todo ese “sentimiento oceánico”, del que hablaba Freud, está atravesado o inundado por componentes poco ortodoxos, de corte laico y radicalmente paganos. (Torres 2014, 212)

En cada secuencia apreciamos ese sentimiento oceánico que Torres señala citando al padre del psicoanálisis. Sigmund Freud desarrolla ese concepto en una carta a Romain Rolland y lo explicita en *El malestar en la cultura*:

Habiéndole enviado yo mi pequeño trabajo que trata de la religión como una ilusión respondiome que compartía sin reserva mi juicio sobre la religión, pero lamentaba que yo no hubiera concedido su justo valor a la fuente última de la religiosidad. Esta residiría, según su criterio, en un sentimiento particular que jamás habría dejado de percibir, que muchas personas le habrían confirmado y

cuya existencia podría suponer en millones de seres humanos; un sentimiento como de algo sin límites ni barreras, en cierto modo “oceánico”. Trataríase de una experiencia esencialmente subjetiva, no de un artículo del credo; tampoco implicaría seguridad alguna de la inmortalidad personal; pero, no obstante, ésta sería la fuente de la energía religiosa, que, captada por las diversas Iglesias es encauzada hacia determinados canales y seguramente también consumida en ellos. Sólo gracias a este sentimiento oceánico podría uno considerarse religioso, aunque se rechazara toda fe y toda ilusión. (Freud 2012, 3017)

El filme parece ir buscando en cada secuencia esa fuente de la energía religiosa de la que habla Freud y que encontramos a raudales en las iglesias. Como estas no aparecen en la trama, los espacios son tratados (aquí viene la actitud profana) como si fueran lugares sacros. La escena de apertura en el bar es una de las que sustenta esta tesis. Mientras vemos los créditos desfilan imágenes de santos y de Jesús crucificado, envueltas en humo de incienso, se escucha la música de ecos sacros de Oscar García.

Lo sagrado y lo profano son dos términos a menudo intercambiables y están inextricablemente unidos. El primero es una actitud que tiene que ver con la veneración, el respeto espiritual o moral entre diferentes elementos que los componen, definen o representan. El segundo es lo irreverente, y se dirige a lo sagrado sin el respeto debido. La actitud de la desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no religioso de las sociedades modernas. En el caso de los personajes de *Cuestión de fe* cualquiera que sea el grado de desacralización al que han llegado, hay que recordar que el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Esto se ve en las escenas donde impera lo festivo y las alusiones constantes a lo dionisiaco en el culto al alcohol. Pese a que el objetivo es capitalizar la imagen sagrada (la Virgen como mercancía), hay en los tres personajes vestigios de una valoración religiosa del mundo. Es como lo dice Mircea Eliade:

Se trata evidentemente de realidades sagradas, pues lo sagrado es lo real por excelencia. Nada perteneciente a la esfera de lo profano participa en el Ser, ya que lo profano no ha recibido un fundamento ontológico del mito, carece de modelo ejemplar. Como lo hemos de ver más adelante, el trabajo agrícola es un trabajo revelado por los dioses o por los Héroes civilizadores. También constituye un acto a la vez real y significativo. Comparémoslo con el trabajo agrícola en una sociedad desacralizada: aquí se ha convertido en un acto profano, cuya única justificación es el beneficio económico. Se trabaja la tierra para explotarla, se persigue el alimento y la ganancia. Despojado de simbolismo religioso, el trabajo agrícola se hace a la vez «opaco» y extenuante: no revela significación alguna, no depara «apertura» alguna hacia lo universal, hacia el mundo del espíritu.

Ningún dios, ningún Héroe civilizador ha revelado nunca un acto profano. Todo lo que los dioses o los antepasados han hecho, es decir, todo lo que los mitos refieren de su actividad creadora, pertenece a la esfera de lo sagrado y, por consiguiente, participa en el Ser. Por el contrario, lo que los hombres hacen por su propia iniciativa, lo que hacen sin modelo mítico, pertenece a la esfera de lo profano: por tanto, es una actividad vana e ilusoria; a fin de cuentas, irreal. (Eliade 1998, 45)

Lo que hace del viaje algo profano (y aquí nos acaba de ayudar Eliade) es la explotación económica que se hace del objeto religioso. No hay una apertura hacia el mundo espiritual. Todo lo que hacen pertenece a la esfera de lo profano.

El escritor británico Anthony Burgess complementa esta postura al explicar en pocas líneas la herencia grecorromana en estas actitudes:

Hay lo suficiente de pagano dentro de todos nosotros como para ser capaces de ver los atractivos de Pan correteando por los claros del bosque con sus pezuñas de cabra, de Venus descendiendo, del amor promiscuo y sin limitaciones. Es el pagano que llevamos dentro el que nos hace retroceder ante el relato de Tertuliano sobre la Iglesia cristiana pura del norte de África: "Los pecadores cristianos se pasan el día pidiendo perdón, y la noche, en vigilias y lágrimas echados en el suelo sobre pegajosas cenizas, envueltos en sayales andrajosos y en suciedad ayunando y rezando". Si el mundo moderno se ha rebelado contra la Iglesia es principalmente porque no puede soportar la noción del pecado. El paganismo griego y romano parece de algún modo más sano, salvo en lo que se refiere a los sacrificios animales. El politeísmo y la gran madre tierra contra la que luchó Pablo parecen naturales. La multiplicidad de la naturaleza se encuentra reproducida en los innumerables pequeños dioses a los cuales todavía rezamos a veces en su apariencia de santos. (Burgess 1987, 17)

El trayecto pagano empieza en La Paz (tierra alta), hasta san Mateo, ubicada en los Yungas (tierra baja y caliente, situada en el Oriente), y culmina en un plazo de doce días. Es como si se descendiera al infierno. Esto nos lleva a la premisa homérica del viaje de Odiseo que guarda cierta relación con el que emprenden nuestros viajeros. Ellos practican un paganismo grecorromano "más sano", según el decir de Burgess, en el que se la pasan libando en cada parada.

El descenso de Ulises es considerado una Nekomanteia (consulta oracular a los muertos), con el héroe que interroga el alma del adivino Tiresias "a las puertas del Hades", y al mismo tiempo una Katábasis (descenso a los infiernos), con el héroe que conversa con las almas de varios personajes importantes "en medio del Hades". El ritual de la Nekomanteia incluye la abertura de una fosa, las libaciones tradicionales (primero, leche y miel; después, vino; y finalmente, agua) y el sacrificio (una oveja

negra, por su vinculación a las divinidades infernales). Algunos de estos elementos oraculares se encuentran entre líneas en el filme boliviano.

Lo más peculiar del viaje es cómo el escultor le habla a la Virgen desde el momento en el que la gesta. Es como un Pígmalión andino (categoría usada por Galo Torres) que le da un soplo de vida y que no duda en hablarle después de que encuentra inspiración en el rostro de una mestiza que ve a lo lejos en el bar:

Yo sabía qué rostro ibas a tener mamita. Ahora ya no se trabaja como antes. Todo es plata, plata no más. Perdón, mamita (pausa para beber un trago). Ahora vas a ver, todo va a ser diferente. ¿Acaso hay trabajos que sean menos? Yo no es que desconfié de vos, mamita, pero te pido por Joaquín aunque parece buena persona. Porque yo sé cuidarme bien solo, con que no nos falte amorcito y algo para tomar. Y además con el dinero que gano voy a poner mi tienda. Así voy a tener tiempo para tomar. Para las fiestas no más, mamita. Ay mamita, he pensado que estabas llorando. (Loayza 1995)

Esta última frase presagia el final de la historia en el que se corre la voz de la milagrosa estatua que derrama lágrimas, haciéndola producto de adoración colectiva, por más que Domingo le diga: “Yo no quiero que seas milagrera, mamita, así no más estás bien”.

A diferencia del personaje femenino de George Bernard Shaw, esta virgen no habla. Las escenas en las que Domingo le lanza exhortaciones son abundantes. Nombraremos aquella en la que no cesa de parlotearle mientras tiene un trago en la mano; otra en la que casi la besa; y una climática en la que Pepelucho la deja caer accidentalmente (cuando la bajan de la camioneta) y Domingo le anuncia, entre susurros que la va a componer. En otra escena los viajeros se dan cuenta que la estatua ha sido lastimada en la balacera que se armó en la gallería donde Joaquín no pudo contener su hábito de apostar. El Pígmalión le dice a su creación: “Perdónalos porque no saben lo que hacen. No te preocupes, mamita, una mano de pintura y listo”.

Epifanía del artista (o del artesano) resulta la escena del primer acto en la que Domingo da con su inspiración a través de una chica que encuentra en la taberna. Basta con mirarla para conseguir el rostro anhelado para la pigmaleónica labor de creación escultórica. Acto seguido le habla anunciándole que esta vez sí va a quedar bien.

Los encuadres desde la ventana de La Ramona respetan las convenciones de la película de carretera. Los travellings con la cámara en mano le dan el toque de realismo al filme sin llegar al extremo de hacerlo ver como un *reality show* o documental sino

manteniéndonos en la ficción. Esto también logra que nos transportemos al contexto andino donde el alcohol es el lubricante social. En cuanto a los movimientos de cámara, los primeros planos y planos medio cortos están reservados casi en exclusiva para Domingo y su virgencita que, desde el principio, parece tener algún tipo de efecto extraño en él. Lo mismo sucede en las tomas en las que podemos ver las manos de Domingo que esculpen y adoran a la estatua. El viaje en carretera es una mezcla de tomas medias (en las que los personajes tienen sus diferentes desventuras) y planos generales largos cuando están surcando las carreteras secas y frías, que bien sirven para ilustrar ese cronotopo del encuentro del que hablaba Bajtin. El tiempo se condensa, como decía el pensador ruso, y el espacio a su vez se intensifica, en este encuentro de Sanchos que vagan en un Rocinante que aquí es representado en una camioneta apodada La Ramona.

El final de la historia (el aparente *happy ending* tomado del cine norteamericano) nos remite al *ethos* barroco. Echeverría parafrasea a Georges Bataille cuando habla de esta actitud como “aceptación de la vida hasta en la muerte”. Aunque esa es una definición de erotismo, bien sirve para señalar cómo los Sanchos vencen de manera bonachona al Tánatos. La pulsión de Eros (la búsqueda de nuevas aventuras, azares, apuestas, tragos y mujeres) permitirá que sigan avanti en el camino:

Se trata de una afirmación de la “forma natural” del mundo de la vida que parte paradójicamente en la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de la riqueza concreta, re-inventándolas, informal o furtivamente, como cualidades de “segundo grado”. (Echeverría 1994, 21)

El filósofo riobambeño propone cuatro tipos básicos de modernidad: la realista, la romántica, la clásica y la barroca. Cada una supone formas de vivir el capitalismo. El *ethos* histórico es el principio rector de toda vida cotidiana. Echeverría sostiene que en el *ethos* barroco se encuentra en América Latina como una mixtura de conservadurismo e inconformidad, así como una tendencia al mestizaje como lo vemos en el filme que nos ocupa. Domingo y sus acompañantes representan la apoteosis del valor de uso en un mundo arrasado por el valor de cambio.

Mientras el cine de Sanjinés presenta un realismo documental, el cine de Loayza presenta una realidad nacional más festiva (pagana, si se quiere). Las películas del autor de *Un cine junto al pueblo* ostentan sujetos subalternos, testimoniales; *Cuestión de fe*

presenta personajes que son el reverso, pues están sometidos a lo dionisiaco, al desafuero.

A diferencia del realismo indigenista, Loayza presenta una estética barroca mestiza (ya lo vimos en el interludio pictórico) que poco a poco se va despojando a lo largo del filme hasta quedar en la última escena con sólo dos personajes y el camino. Los cambios escenográficos tanto del principio como del fin son evidentes. El discurso de la abundancia (la categoría es de Julio Ortega para referirse a lo barroquizante) en la primera escena hasta el escenario del vacío al final tiene una función simbólica: se va de la opulencia a la desnudez metafórica con cada personaje sobreponiéndose a los temores de la persecución.

Es que los viajeros no han muerto víctimas de los villanos, al menos aún no. “Y ahora a rogar para que no nos mate el Sapo Estívaris”. “La virgencita nos va a ayudar”, responde Domingo, “ella ha querido que así sea”. Acto seguido se deshace de su mazo de cartas curándose “milagrosamente” de su ludopatía. Es el hallazgo de lo posible en lo imposible, es vencer a la realidad sórdida y recuperar el valor de uso para hacer que la injusticia se desvanezca. Así como Rembrandt Harmenszoon van Rijn aparece al principio del filme (en la escena de la taberna), enfatizado la convivencia y la algarabía en medio del desorden, el ethos barroco se aprecia en América Latina en esas comunidades pobres, con sus fiestas patronales, que ahorran todo el año para celebrar una fiesta (ya veremos esto de manera más clara una en la subtrama mexicana de la boda en la frontera de *Babel*).

La película contiene guiños a *Mi socio* (1982), de Paolo Agazzi, la primera *road movie* del periodo democrático boliviano, por la simbiosis entre el drama de la carretera y los lugares de fugaz paso. Esto se ve en la forma en que está relatada la historia: no es un simple periplo en el que los personajes llegan, beben, comen y se van. No. Cada parada implica que nuestro trío se involucre con el Otro. Hay que saludar y conversar con meseros y dueños, y en el caso de Domingo hasta de enamorar a una fémina mientras Joaquín está haciendo de las suyas apostando en una gallera. Al santero no le queda más que ir tras el auxilio del chofer de la camioneta no sin antes regalarle una réplica pequeña de la Virgen.

Si algo aporta este filme a las películas latinoamericanas de carretera es la forma en que enfatiza el vínculo del compadrazgo, la amistad, la camaradería, la complicidad. Es un final absolutamente moderno pues, aunque no hay un destino seguro, aunque las adversidades van a seguir acechando, se percibe claramente la celebración del ser parte

de un conglomerado, una comunidad. Aunque pudieron haber roto la relación, Domingo y Joaquín se hermanan aún más en la fuga, mientras Pepelucho se queda disfrutando de la vida de recién casado. Los dos prófugos antihéroes saben que tienen los días contados, pues en algún momento serán ajusticiados por el Sapo Estívaris por no cumplir con el encargo inicial, pero lo toman con calma, con alegría, con trago.

La bebida alcohólica en los indígenas es un tema que ha sido estudiado profundamente por Thierry Saignes, quien plantea que la borrachera andina es un rito profundamente ancestral que permite a los indios comunicarse con seres sobrenaturales. Según Saignes, esta comunicación (no exenta del elemento mágico) recibía la condena colonial por fortalecer la unión grupal (Saignes 1989, 95). Sin ánimos de querer caer en una lectura folclórica de la borrachera andina, *Cuestión de fe* maneja el motivo de la embriaguez como cohesionador comunitario. Se bebe no sólo para empezar un viaje, sino también para pertenecer al lugar de arribo. La mejor forma de trasplantarse al lugar que se visita es entrando por la *taberna in fábula*. Sólo de esta forma el viajero puede entremezclarse con el Otro, bebiendo con él. El trago es la puerta de entrada al conocimiento antropológico del lugar y su gente. Pero hay algo menos evidente y más elaborado detrás de la bebida. Y nos lo dice Deleuze: más que la búsqueda del placer, el beber consiste en una búsqueda del efecto de endurecer el presente para hacerlo soportable.

In this soft center of the other moment, the alcoholic may identify himself with the objects of his love, or the objects of his “horror and compassion,” whereas the lived and willed hardness of the present moment permits him to hold reality at a distance. The alcoholic does not like this rigidity which overtakes him any less than the softness that it surrounds and conceals. One of the moments is inside the other, and the present is hardened and tetanized, to this extent, only in order to invest this soft point which is ready to burst. (Deleuze 2011)

Se vive en dos tiempos, nos dice el teórico francés, en dos momentos simultáneos pero no a la manera proustiana. Ambos tiempos están organizados de tal forma que el alcohólico no vive en el futuro, sino en un pasado imaginario que lo revive en un presente auxiliar. Deleuze pone como ejemplos el “yo he amado”, “yo he visto”, “yo he vivido”. Amar, ver, vivir... verbos conjugados por Pepelucho, Domingo y Joaquín. Aún les esperan (al menos a estos dos últimos) más aventuras en la carretera.

Tanto *Diarios de motocicleta* como *Cuestión de fe* enfatizan el vínculo del compadrazgo: el viaje no es concebible de manera solitaria, tiene que haber un

acompañante, dos en el caso del filme boliviano. La alusión al arte nos lleva a la información de los viajeros del siglo XIX que llevaban en su comitiva a dibujantes o artistas. El viaje que propone *Cuestión de fe* no es científico. Es un periplo de carácter comercial. Es un encargo que se le hace a un artesano de llevar una estatua a su futuro comprador. Si el viaje científico tiene una comitiva de personas estudiadas, el caso del filme de Loayza es un periplo de emborrachados por la fe. Si el viaje científico formaba parte del *Bildungsreise*, como asevera González Echevarría, el filme boliviano propone un viaje romántico en el que el artesano está enamorado de su creación.

Nuestras conclusiones después de concluido el análisis son las siguientes:

- a) Al igual que sucede en *Diarios de motocicleta* el *Bildungsreise* queda trunco. Del trío de compadres, se separa uno. Quedan dos a la vera del camino sin saber qué les depara el futuro. Un optimismo los desborda pese a que sus vidas corren peligro.
- b) Mientras el viaje de los compadres argentinos es de abajo hacia arriba, es decir, de la pampa a los Andes, el de los bolivianos es hacia abajo. De tierra fría van hacia la zona templada. Es, como lo dijimos páginas atrás, un descenso a los infiernos.
- c) Estamos ante una narración nacional (o de lo nacional) en la que la comunidad está unida inextricablemente por lo religioso.
- d) Estamos ante un título que es parte de filmes bolivianos en los que el alcohol es más que un lubricante social, es el elixir que logra el tiempo suspendido, es la pócima que permite soportar el camino.
- e) Se puede ensayar la categoría *contra película de carretera del melorealismo pagano* para hablar de este filme. Es una *contra película de carretera* porque se rompe el canon de la *road movie* norteamericana a través de dos recursos: el *leitmotiv* del alcohol y el traslado de la estatua como premisa dramática. El melorealismo está presente en el momento en que este filme se adscribe en el llamado cine neobarroco. Hay elementos pictóricos, como la iluminación Rembrandt, los decorados recargados, que remiten a una estética de la acumulación y de la abundancia. El *ethos* barroco está presente pues se enfatiza la algazara y la convivencia feliz de los camaradas, el desorden festivo de las comunidades del margen. El matiz pagano se da en ese acto sacro de transportar una estatua de la Virgen: los personajes se la pasan

libando y uno de ellos coqueteando con mujeres en una suerte de picaresca de la carretera.

- f) Con este filme estamos ante un antecedente de lo que será en el siglo XXI la docu-road movie boliviana, un género que combina las estrategias narrativas tanto del documental como de la película de carretera.
- g) Gracias al cine de Loayza se reafirma la existencia del sujeto marginado con representaciones que ponen énfasis en lo popular como vehículo de construcción de la nación.
- h) La migración de gran parte del campesinado hacia las ciudades está en consonancia con las imágenes cinematográficas que dan cuenta del sujeto urbano y cosmopolita. De esta manera el campesinado se apropia de la ciudad, y se propone un diálogo entre su acervo tradicional y la modernidad que las urbes contienen. El campesino aymara se convierte en proletario al llegar a la *polis* y busca sobrevivir bajo las lógicas del trabajo industrial, de esta manera su cultura popular campesina se entrecruza con su nuevo estilo de vida.
- i) El papel del sujeto ya no se puede eliminar de la ecuación de un todo nacional. La negación se hace insostenible, y la clase popular concede la inclusión. Es aquí donde el cine acoge al sujeto antes negado, con la folclorización, la puesta en diálogo, entre las imágenes de la modernidad y las de la tradición.

Intermedio uno

De la literatura de viajes al *Bildungsreise* como cronotopo

El viaje debe ser definido más allá del concepto del desplazamiento de un punto a otro. Empecemos con el pensador búlgaro, recientemente fallecido, Tzvetan Todorov y su conocido texto “El viaje y sus narrativas” que inicia con la pregunta “¿Qué no es un viaje?”:

¿Qué no es un viaje? Mientras más rápido uno le atribuye un extendido sentido figurativo al mundo –y uno nunca ha sido capaz de resistirse a ello– el viaje coincide con la vida, ni más ni menos: ¿es el viaje más que el pasaje del nacimiento a la muerte? El movimiento en el espacio es el primer signo, el más fácil de los signos, de cambio; en este sentido, el viaje y la narrativa se implican mutuamente. El viaje en el espacio simboliza el paso del tiempo, el movimiento físico simboliza el cambio interior; todo es un viaje, pero como resultado este “todo” no tiene una identidad específica. (Todorov 1995, 60)

De acuerdo con esta cita de Todorov, viajar es vivir; es ese pasaje que va de la vida a la muerte y que está concentrado el simbolismo del movimiento espacial que liga al viaje (su estatus ontológico) con las narrativas producidas por esos viajes (su estatus epistemológico). Para el pensador búlgaro, narrativa y viaje van inextricablemente unidos. Se lo nota particularmente preocupado por ilustrar la necesaria distancia espacial entre observador y observado, insistiendo que una verdadera narrativa de viajes implica el descubrimiento del Otro. En la misma línea de pensamiento, César Aira reitera que

los viajes eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada –lo que permitía inventarlo todo–. A partir de entonces, el viaje sirvió de metáfora y modelo para todo relato, y todos tuvieron un principio y un final, que es casi todo lo que deben tener. Para completarse sólo les falta el sentido y el interés, y ése también fue un don del viaje, pues, así como el cuento necesita un narrador, el viaje tenía un viajero que lo hacía paso a paso, administrando en la realidad los elementos constitutivos del relato: la percepción, la memoria, la sorpresa, los desenlaces parciales... (Aira 2001, 2)

En este punto coincide con Todorov para quien “las narrativas de viaje son antiguas, si es que no son más antiguas que el viaje” (1995, 91). Todorov argumenta

que la escritura de viajes es primordial porque facilita encuentros con nosotros mismos y despliega cierta tensión o equilibrio entre el sujeto observador y el sujeto observado. Esto es lo que la categoría “narrativa de viajes” designa: narración personal y no descripción objetiva. Siempre el punto de vista que va a primar es el del viajero y su desplazamiento va a estar marcado por las diferencias de cultura y nación que va a ir encontrando a su paso.

Estamos entonces ante la concepción del viaje como narratividad con un esquema ancestral. El desplazamiento como discurso narrativo que lleva en sí la estructura de la ida, la peripecia y el regreso; aristotélico núcleo tripartito de los tres actos donde todos los elementos intrínsecos están dados. El viaje

es un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica: la propia, precisamente, de esas novelas que acabamos de citar, caracterizadas todas ellas por la presencia del viaje como resorte y eje estructurador de los extensos relatos. (Baquero Goyanes 1995, 97)

Eje estructurador que ya aparece en el *Quijote* y que en el cine se evidencia en la fragmentación secuencial. Cada tramo del viaje por la carretera es una secuencia, cada personaje inédito que irrumpe en el cuadro es un nuevo fragmento.

El relato de viaje es definible como la interacción entre ver e ir: “Se tiene así la estructura del relato de viaje: historias de andares y de acciones que están marcadas por la cita de los lugares que resultan de ellas o que las autorizan” (De Certeau 2000, 132). Esta definición calza muy bien en cualquiera de las películas de carretera del corpus estudiado.

Viajar. Moverse. Desplazarse. El ser humano siempre ha estado en constante movimiento. El cazador-recolector que escruta el paisaje para dar con un lugar donde asentarse. El explorador en busca de otros lares. El peregrino movido por la fe. El comerciante ansioso de la seda. El colonizador en pos de El Dorado. El diplomático en misión plenipotenciaria. Todo ser que se desplaza siempre tuvo la necesidad de relatar su historia, ya sea en forma de imágenes en cuevas o en forma oral. La vasta tradición de la cultura grecolatina dejó obras que instaurarían derroteros por seguir. Jenofonte y su *Anábasis* y Heródoto con su *Historia* son dos de los antecedentes modélicos de la literatura del desplazamiento. Los *nostói* o los regresos de Ulises y la *nekya* que es el descenso de Odiseo al infierno dan cuenta de este nomadismo milenario. La historia de

las culturas india, cristiana, judía y árabe tienen como base la estructura de un viaje. El viaje es el *leit motiv* de la historia universal (el éxodo judío, la búsqueda del santo grial) y de las grandes obras literarias (Eneida y la *Divina Comedia* bastan como ejemplos). Todas las literaturas occidentales incluyen extensos poemas épicos basados en estructuras de viajes como la citada obra de Homero, el *Beowulf*, el *Mío Cid* y el *Cantar de los Nibelungos*. Textos, todos, adaptados al mundo del cine.

A partir de 1492 se instaura una literatura cuyo vector principal es el desplazamiento hacia un mundo ignoto y el choque que implica conocer una nueva cultura. Roberto González Echevarría destaca en *Mito y archivo* la importancia que los viajeros registren la incursión en estas tierras ignotas:

La literatura de viajes ha sido uno de los pilares de la escritura sobre el Nuevo Mundo y, en realidad, muchas de las relaciones [...] si no es que todas, fueron *récits de voyage*, empezando por el Diario de Colón. El descubrimiento y la conquista de América dieron origen a mucha literatura de viajes, no poca en forma de reportaje científico, aunque en ocasiones sólo sea de manera incidental. (González Echevarría 2011, 153)

Las crónicas de Indias, ya sea en forma de cartas de relaciones o diarios, dieron cuenta de la estructuración de un mundo-otro que se iba gestando en América. El diario de los viajes de Colón, *Las cartas de Relación* de Hernán Cortés, los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y la primera parte de *La crónica del Perú* de Pedro Cieza de León nos refieren a ese doble movimiento, del cual nos habla Fernando Aínsa, que sitúa el viaje entre lo centrípeto-nacional y lo centrífugo-universal, aquello que Ulrich Beck llamará después glocalización, un diálogo de lo local con lo internacional. Algunas películas de realizadores latinoamericanos y europeos han explorado estos encuentros con el Otro en títulos como *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echeverría, *La cruz del sur* (1992) de Patricio Guzmán, *1492* (1992) de Ridley Scott, *El Dorado* (1988) de Carlos Saura o *Aguirre, la ira de Dios* (1972) de Werner Herzog.

El viaje como metáfora vital es un *topos* en muchos textos del canon occidental desde el Cervantes de *Persiles y Sigismunda* (“están nuestras almas en continuo movimiento y no pueden parar ni sosegar sino en su centro que es Dios”) hasta Baudelaire y su poema “Le voyage” de *Las flores del mal*. Lo que viene a continuación es un paneo histórico de lo que cada siglo entregó en la literatura del desplazamiento.

La finalidad, en los próximos párrafos, es dejar asentada la idea de que el viaje proviene de la literatura para luego trasladarse a la cinematografía.

Para los escritores del Renacimiento el rol del viaje fue fundamental para la formación individual. El Renacimiento comienza con la secularización del viaje en busca de la lejanía. Viajar es igual a peregrinar, pero para disfrutar del viaje se busca descubrir el viejo continente y más allá de sus fronteras como forma de orientación entre el yo y el mundo. Principalmente van a ser Marco Polo, sus viajes (también llevados al cine) y relatos de los nuevos descubrimientos los que van abrir camino en el género.

En el siglo XVI los viajes son de carácter diplomático y en el siglo XVII los relatos se ajustan a normas de observación y descripción del viaje. El relato, además de la información, debía servir para la instrucción y edificación siendo el viajero un modelo para el lector. Este esquema narrativo se verá en el libro *Notas de viaje* de Ernesto Guevara de la Serna.

En los cantares de gesta medievales los héroes se mueven en una geografía imprecisa, sin señas topográficas o cronológicas, elementos que serán importantes en la literatura picaresca: el tema principal sigue siendo el viaje interior por más que haya un desplazamiento físico y lo que menos importa es el contexto cronológico o geográfico. *Lazarillo de Tormes* (1554), una de las primeras novelas de este género, da paso a *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo y Villegas. En Inglaterra tenemos a *The Unfortunate Traveller or the Life of Jack Wilton* (1594) de Thomas Nashe. En la Francia del siglo XVII hay una serie de “road novels” entre las que se cuenta *L'Histoire conde de Francion* (1622) de Charles Sorel, *Le Roman comique* (1651) de Paul Scarron y *Le Roman bourgeois* (1666) de Antoine Fureti. Este género continuaría durante el siglo XVIII tanto en Inglaterra como en Francia con *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding y *Cándido* (1735) de Voltaire. Hasta *Los papeles póstumos del Club Pickwick* (1836) de Charles Dickens calza en este grupo de novelas en las que se puede encontrar (al igual que cualquier *road movie* de nuestro corpus) una variedad de cosas dignas de contar mientras se viaja. Cada itinerario es una metáfora de los avatares individuales y la evolución espiritual.

Los viajeros del siglo XIX nos aportan la percepción del paisaje, de la naturaleza. Se valora lo exótico, la idealización del pasado. Y tanto los alemanes como los ingleses resaltan el esplendor de lo árabe, el oscurantismo del catolicismo. Se trata de llegar a comprobar por medio del viaje lo que ya se conocía por las lecturas.

En el siglo XIX lo más común es que los trayectos se vean principalmente descritos en forma de diarios, cartas, descripciones de viaje y ensayos periodísticos. Como forma de distribución se recurre al folletín en la primera década del siglo XIX, con lo que se financian los viajes.

El viaje va perdiendo su carácter de aventura debido a la evolución de los transportes. En 1840 se masifica el viaje por causa del tren, muchos viajeros se movilizan por amor al viaje en busca de la lejanía. Son viajeros que ante todo buscan contacto con la gente, no se ocupan tanto del arte, ni de la naturaleza; más bien describen lo que ven en las calles, los músicos, la frutera, los niños. Con el ferrocarril aumenta el número de turistas y de viajeros, de tal forma que el viaje a España deja de ser algo extraordinario. La abundancia de los relatos durante este siglo, que repiten los mismos temas, y el número cada vez mayor de viajeros hace que muchos escritores a finales del siglo XIX desistan de escribir sus viajes, pues les parecía que ya estaba todo dicho.

El viajero del XIX quiere librarse de lo que le rodea, huir de sí mismo, como caminante solitario en la armonía de la naturaleza. La evasión lleva a la Naturaleza; como paisaje en sentido estético; no es sólo el lugar de descanso, sino el deambular por sus paisajes, sus ciudades y pueblos como un tipo de archivo de la historia. El contacto con la naturaleza se considera, en su sentido más original, no solo para ver, sino para conocer la experiencia.

El siglo XIX es el siglo del tren y la fotografía. Ambos estimulan el deseo de viajar. A fines de esa centuria la fotografía como arte evoluciona notablemente hasta desembocar en el nacimiento de las imágenes móviles silentes (el cinematógrafo) el 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Grand Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines. En esa fecha se exhibió de manera comercial la primera película de apenas cincuenta y siete segundos, *La llegada del tren a la ciudad*, que recrea precisamente el final de un periplo. Resulta simbólico que el naciente séptimo arte debutara con una historia sobre la máquina que habría de abrir los caminos de los viajeros en Europa. La invención del ferrocarril en la primera mitad del siglo XIX da lugar a la masificación del viaje en toda Europa. Es precisamente esta fascinación por la máquina la que se recrea en el público que está esperando en la estación. Y fuera de la pantalla hay espectadores que se dejan absorber por la realidad que están contemplando y salen despavoridos de la sala creyendo que la máquina del siglo, el tren, va a salir de la

pantalla hacia el Boulevard des Capucines. Como bien lo dice Julián Marías, estamos ante la irrealidad de la realidad:

Fue la maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos. Esta perplejidad todavía la conserva Julian Marías, cuando señala la irrealidad de la realidad que muestra el cine, afirmando por ello que es una fantasmagoría, “porque se trata, no de cosas reales, sino de fotografías. Y ni siquiera de fotografías, sino de proyección de fotografías; ni siquiera la fotografía del cine es asible, es palpable; se proyecta y no solamente se proyecta, sino que se proyecta en movimiento, es decir, está apareciendo y desapareciendo. Es, por tanto, una pura y simple fantasmagoría. Ahí está toda su limitación y toda su grandeza”.

Claro que afinar esto es quedarse en la epidermis del fenómeno físico y con igual criterio podría definirse a la literatura como una agrupación caprichosa de sonidos o de signos gráficos convencionales. Pero la prueba más contundente de que el recién nacido no era solamente una “pura y simple fantasmagoría” la suministró en aquella hora temprana la recaudación de 2.500 francos diarios que ingresaban ya los Lumière a las dos semanas de iniciarse la explotación de su invento y las interminables colas que se formaban ante la puerta del Grand Café y que llegaban hasta la calle Caumartin. (Gubern 1989, 24-25)

El cine (desde su nacimiento) se convierte, entonces (además de un negocio), al igual que los relatos de viajes, en una especie de archivo de paisajes, ciudades, pueblos y costumbres (“el gran viajero”, le dice Louis Lumière al séptimo arte). Y no hay que olvidar que un buen porcentaje de las microficciones fílmicas de los Lumière fueron viajes. Los hermanos franceses, al ver la potencialidad de la cámara como narradora, hicieron que sus ayudantes recorrieran Europa y parte del Asia. De hecho, ese gran recurso registrador del viaje que es el *travelling* es inventado en Venecia, en el momento en el que Alexandre Promio, un operador de los Lumière, pone una cámara en una góndola. Nada mejor que esta técnica narrativa para dar cuenta del desplazamiento en el espacio. Como dice Guillermo Cabrera Infante, “es el instante supremo en el que el cine le dice a la literatura: a un lado compañera, que yo también sé narrar” (1988, 86).

El cine constituye un dispositivo que proyecta una imagen de nación, ya sea para la elección o negociación de unas bases históricas a partir de las cuales se funda el Estado-nación, o la delimitación del proyecto común que es razón de la comunión de este cuerpo sociológico en los mismos códigos simbólicos. El cine es también una fuente ficcional que dialoga con un mundo exterior que es resignificado constantemente para ser pensado como una propiedad colectiva de la cual se es parte.

Como vemos, el relato de viaje es inglés, alemán e italiano, y los franceses le dan un puntapié al tablero de la historia inventando el más viajero de todos los artes, el cine. ¿Qué pasa mientras tanto en Latinoamérica?

La situación en este lado del hemisferio fue en aquella época un poco diferente del resto de las culturas hegemónicas europeas, ya que la tradición de las narrativas viajeras (que fueron cultivadas más que nada en el Siglo de Oro) se habían prácticamente extinguido. Sin embargo, hubo un gran brote de literatura de viajes en la zona de Río de la Plata. Dentro del amplio espacio que comprendía el Imperio Español, eran usuales las largas travesías entre una nación liberada y otra y el relato de viaje era un aspecto usual en la élite española. Concolocorvo, seudónimo que corresponde al español Alonso Carrió de la Bandera y el indígena peruano Calixto Bustamante Carlos Inca, escribió una guía para viajeros a la que tituló ingeniosamente *El lazarillo de ciegos caminantes* (1775) afincándola en la tradición del *Lazarillo de Tormes*:

Los viajeros (aquí entro yo), respecto de los historiadores, son lo mismo que los lazarillos, en comparación de los ciegos. Éstos solicitan siempre unos hábiles zagales para que dirijan sus pasos y les den aquellas noticias precisas para componer sus canciones, con que deleitan al público y aseguran su subsistencia. Aquéllos, como de superior orden, recogen las memorias de los viajeros más distinguidos en la veracidad y talento. No pretendo yo colocarme en la clase de éstos, porque mis observaciones sólo se han reducido a dar una idea a los caminantes bisoños del camino Real, desde Buenos Aires a esta capital de Lima, con algunas advertencias que pueden ser útiles a los comerciantes y de algún socorro y alivio a las personas provistas en empleos para este dilatado Virreinato, y por esta razón se dará a este tratadito el título de Lazarillo para bisoños caminantes. Baste de exordio y demos principio a nuestro asunto. (Concolocorvo 1980, 27)

Este libro sólo fue una muestra de una eclosión que se venía con la publicación de guías y almanaques que preparaban al viajero con información precisa de los territorios desconocidos que iban a explorar.

Esta obra, al igual que aquellas que le sucederán, recogen los pasos perdidos de la novela realista decimonónica con una estrategia del relato convencional de acontecimientos, con acumulación de información contextual y gran carga descriptiva:

En el caso particular de las novelas “históricas” latinoamericanas del siglo XIX, la inseguridad crónica de los proyectos se deja ver en la energía que pretende remediarla. Las tensiones existen, complican y aumentan el interés en un canon de novelas en cierto sentido formulistas. Sin embargo, no hubiéramos percibido esas tensiones sin la determinación con que los libros mismos niegan su

existencia. Cuando el oficio de escribir —como acto de crear América— parecía más urgente, la autoridad suprema se limitó a favor de los autores locales, quienes no se atormentaban ante la idea de escribir fabricaciones compensatorias para llenar un mundo plagado de vacíos. Los espacios vacíos era parte constitutiva de la naturaleza demográfica y discursiva en América. El continente parecía ávido de inscripciones. (Sommer 2007, 27)

Vemos entonces que la novelística en sus inicios siempre se pregunta por otros discursos no literarios. Es lo mismo que pasa con el cine: su dialogismo siempre será en relación con la fotografía, el teatro y, más que nada, con la novela. No olvidemos lo que David Wark Griffith, padre de la gramática cinematográfica, estrena en 1908 *After many years* que encuentra resistencia entre los dueños de la productora Biograph por un corte temporal en la edición que hoy es visto como un procedimiento convencional. Primer plano de la mujer añorando a su esposo da paso a un corte para luego encontrarnos con el primer plano del marido en una isla desierta. La discusión que tiene con sus jefes hará de Griffith el gran antecesor de los estudios que vinculan al cine con la literatura.

—¿Cómo se puede exponer el argumento dando semejantes saltos? Nadie entenderá nada—le increpaban.

—Sí—responde el cineasta—. ¿Acaso Dickens no escribe así?

—Sí, pero Dickens es Dickens—señala uno de los magnates productores—. Él escribe novelas y esto es completamente distinto.

—La diferencia no es tan grande... yo hago novelas en cuadros—remata el director. (Company 1987, 29)

Esa declaración, “la diferencia no es tan grande”, constituye la cédula de identidad de la relación entre cine y literatura. Ambas artes narran, cuentan, proponen una historia. Gracias al aporte de Griffith se puede decir que la literatura influyó en el cine logrando que el naciente medio audiovisual produjera “novelas en cuadros”. Pero también hubo una influencia a la inversa. El cine influyó en la literatura. Esto lo vemos en el siglo XX con novelas como *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *Los pasos perdidos* (1956) y *El siglo de las luces* (1959) de Alejo Carpentier que se alejan de las formas narrativas del siglo XIX destruyendo dos elementos: la temporalidad lineal y el desplazamiento espacial convencional. Esas novelas parecen haber aprendido del cine sus planos paralelos, las prolepsis y analepsis, desapegándose de las formas tradicionales de ordenar un relato.

En el siglo XX las migraciones, que son un fenómeno inherente a la modernidad, logran nutrir a una novelística latinoamericana interesada más que nada en

el tema identitario. Dentro de ese corpus habría que delimitar dos terrenos: la literatura de viajes y el viaje en la literatura, tal y como lo propone Fernando Cristovão (Palmero González 2007, 55). Esta dicotomía se la puede aplicar a un cine que testimonia un viaje (el documental) y el cine que recrea un viaje (el largometraje de ficción).

El *Bildungsreise* da cuenta del rico proceso cultural que implica para un viajero nutrirse de un contexto cultural ajeno y al mismo tiempo pasar por una serie de experiencias transformadoras.

Una lectura etimológica e histórica del término *Bildungsreise* nos lleva a la elemental traducción de *Bildung* como edificación, formación o educación. Es el término *reise* el que resulta problemático. El viaje educativo está enmarcado, según Claus Träger, bajo el nombre de *Reiseliteratur* e incluye los *Handbücher* o manuales de viaje, los *Beschreibungen und Berichte*, las descripciones científicas y relatos, y los libros sobre arte, historia, etc. (Martínez Alonso 2004).

Etimológicamente el verbo alemán *reisen* es homologable al inglés *to rise* que significa “moverse hacia arriba”, en alemán *reis auf*, es decir, *aufstehen* o *sich erheben*. En inglés, con la ayuda de una preposición, *to rise up* añade el matiz de “ponerse en marcha”, *losfahren*, *aufbrechen* y así tenemos que *Reise* es igual a *Aufbruch* que en la Edad Media implicaba “dejarlo todo” (familia y amigos) para emprender la búsqueda de algo fundamental (aquí es importante el vocablo anglosajón *quest*).

Según Northrop Frye, el concepto de búsqueda o *quest* siempre incluye al joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo: “Frecuentemente ha de ir en busca de su nombre, de su padre, de algún misterioso tesoro. Tal búsqueda se configura a menudo con una serie de obstáculos y dificultades, capaces de probar las virtudes del héroe” (Baquero Goyanes 1995). Muchos de los jóvenes personajes del corpus (los de *Diarios de motocicleta*, *Y tu mamá también* y *Qué tan lejos*) están embarcados en la búsqueda de un lugar o lugares, el ansiado arribo a un sitio forma parte del objetivo dramático. Cada uno de ellos tendrá escollos que deben sortear y estarán sometidos a una metábasis, un proceso que los cambiará para siempre.

El cronotopo del *Bildungsreise* (viaje educativo o de formación) es un tipo de desplazamiento muy cercano a la literatura, contenido sobre todo en la *Bildungsroman*. El *Bildungsreise* se emprende para diversificar horizontes y, como en la novela de formación, el gran objetivo del viaje es la consecución de la madurez después de una serie de peripecias. Los protagonistas de esta práctica cultural tienen sus raíces históricas en la aristocracia europea que realizaba el Grand Tour o Gran Viaje con el

objetivo de acumulación de capital cultural según un modo de expresión de Pierre Bourdieu para designar un uso comercial del conocimiento.

El género audiovisual que mejor parece amoldarse a esta idea del desplazamiento educativo o formador es la *road movie* o película de carretera porque es el único que puede captar la idea de velocidad y la representación espacio-temporal marcada por el traslado.

El objetivo es estudiar la configuración del cronotopo del viaje formativo en un periodo fundamental (1986-2008) dentro de la historia del cine de un continente que se fundó a través de los viajes. El camino, como puntualiza Bajtin, aúna el tiempo y el espacio en una sola línea continua. Ese recorrido es tan lineal como el mismo camino: se parte de A (el comienzo) para arribar a B (el destino o lugar de arribo).

Este concepto bajtiniano nos permitirá identificar las diversas relaciones espacio-temporales que se dan entre los personajes. Trataremos de identificar el cronotopo del encuentro (alto contenido de componente temporal presente en *Cuestión de fe*), el cronotopo del camino (componente espacial que propicia el encuentro que está en *Diarios de motocicleta*), el cronotopo del castillo (alto componente de tradición histórica que se representa en la casona de *El viajero inmóvil*), el cronotopo del salón (lo temporal controlado por lo social que también está en el filme cubano), el cronotopo del pueblo provincial (el tiempo es cíclico y estático, repetitivo como sucede en *Diarios de motocicleta* y *Qué tan lejos*), el cronotopo del umbral (transformación gradual que constatamos también en el filme sobre el Che) y el cronotopo del misterio (generador de umbrales, que se halla presente en *Babel*).

Siguiendo la línea de la clasificación de Bajtin, bien puede servirnos George E. Gingras y su tipología de las narraciones viajeras, la última de las cuales es el viaje educativo o *Bildungsreise*.

- 1.- El viaje de búsqueda, normalmente asociado a la figura de un héroe que protagoniza la empresa (tipo al que pertenecerían el viaje de Gilgamesh o el de los caballeros del rey Arturo en pos del Santo Grial).
- 2.- La travesía épica, que suele representar una azarosa singladura marina salvando dificultades diversas y que es con frecuencia una metáfora del viaje de la vida (*Odisea*, *Eneida*, las sagas nórdicas).
- 3.- El viaje alegórico o simbólico, con el que a través del desplazamiento a un espacio mítico se alude a otras realidades (aquí podrían incluirse, por ejemplo, todas las formas del tema del descenso a los infiernos, desde el mito griego de Perséfone hasta el *Infierno* de Dante).

- 4.- El viaje de peregrinación, impulsado ante todo por una motivación religiosa (al que corresponden todos los relatos de viajes a lugares sagrados, desde las peregrinaciones cristianas a Tierra Santa o por el Camino de Santiago hasta el Hach o peregrinación musulmana a La Meca).
- 5.- El viaje de descubrimiento de otras tierras, mejorando el conocimiento de su geografía y de sus gentes (o viaje de exploradores, ya sean comerciantes, como Marco Polo, o conquistadores, como Cabeza de Vaca).
- 6.- El viaje de formación o *Bildungsreise*, que sirve al viajero para forjar su conocimiento de la realidad que le rodea y de su misma identidad (tipo que predomina durante toda la época romántica, con ejemplos tan dispares como el *Wilhelm Meister* de Goethe o el *Frankenstein* de Mary W. Shelley, donde se narra como viaje el aprendizaje del monstruo). (Silva 2000, 32)

Esta tipología, que proviene de la literatura, es muy útil para efectos de esta investigación. Cada uno de estos seis esquemas narrativos son aplicables a las películas del corpus, sobre todo a la sexta que, si bien es cierto nace en el romanticismo, está ligado a todo personaje que se embarca en un periplo extenso. En todo caso, siguiendo esta tipología de Gringras, *Diarios de motocicleta* es la más completa pues abarca los tipos 1, 2, 5 y 6: es un viaje de descubrimiento a otras tierras, es un periplo de búsqueda, es una travesía épica y al mismo tiempo un viaje educativo.

El *Bildungsreise* es una constante en la tradición clásica de finales del siglo XVII, como parte de la literatura de viajes que orientaba a los viajeros a Italia. *The Society of Dilettanti* así le exigía a sus ciudadanos como parte de su formación y trámite obligado para incorporarse a la sociedad. En el siglo XVIII el *Grand Tour* se asemeja al *Bildungsreise* con la búsqueda de la lejanía, generalmente a Italia, que equivale a instrucción y conlleva un significado antropológico de querer conocer otras formas de vida. Los relatos de viaje en las primeras décadas siguen el *prodesse, et delectare* (enseñar deleitando) de Leibniz, pero en la segunda mitad del siglo XVIII comienza el viaje sentimental, que es el precursor del viaje romántico. El concepto del *Grand Tour* va dando paso entre los años 1770 y principio de 1780 a visitar otras zonas menos conocidas como la Península Ibérica, los Balcanes, Escandinavia o Rusia.

Si en los siglos precedentes los relatos de viaje eran tratados eruditos sobre hechos cotidianos sin deseo de llegar a ser literatura de calidad, es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando aparece la figura del viajero y escritor, además de comentador de los hechos, que incluirá en sus escritos a los sentimientos.

Para Mariano Picón Salas, el siglo XVIII manifiesta el interés de países europeos (Inglaterra y Francia) por asegurar rutas oceánicas para el comercio internacional aunado al espíritu de investigación naturalista tan propio de la época. Lo

fundamental de este siglo, dice el investigador venezolano, es que esos viajes logran rectificar la idea confusa que se tenía de la cartografía:

La conveniencia comercial y política se identifica, así, con la curiosidad científica; y los viajeros del siglo XVIII, entre los cuales, como en el caso del francés Louis de Bougainville, se da una compleja dualidad de aventurero y observador de la naturaleza, informan a la vez al rey y a las academias de ciencias. Con los productos de tan lejanos climas se forman en las capitales europeas los jardines botánicos, las colecciones mineralógicas, los museos de antigüedades. (1944, 208)

Ya en la mitad del siglo aparecen grandes autores ingleses que con sus relatos de viaje van a influir en la producción del género. Entre ellos destaca Laurence Sterne que influyó en la forma sentimental del viaje, donde se relaciona lo ficcional y subjetivo con la crítica social. En la misma línea tenemos a Samuel Johnson en su viaje a las Hébridas y Boswell que se interesa por España. Ambos persiguen las impresiones que el viaje origina en el viajero.

Por el lado alemán, va a ser la obra de Goethe, esencialmente *Italienische Reise* (1786) la que separa la literatura de viajes del XVIII para abrir nuevos horizontes en los relatos posteriores. A finales de siglo se origina un gran auge del relato de viaje destinado al gran número de lectores que tanto en Inglaterra como en Alemania aumentaba progresivamente.

Juntamente con el viaje a Italia y el viaje romántico al Rhin, en Alemania el movimiento *Sturm und Drang* invita a conocer los paisajes suizos, como estímulo e inspiración, que quedarán impresos en los relatos y en los bosquejos de los viajeros.

Hecha esta aclaración del *Bildungsreise* pasaremos, en el siguiente intermedio, a ese gran marco donde se dan los viajes que estudiaremos: el nuevo cine latinoamericano del cual se hará un minucioso recuento histórico en el que pesarán los antecedentes filosóficos y literarios. Están las ideas del pensador de Martinica, Frantz Fanon, que fueron determinantes para Octavio Getino. Está el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade que fue categórico en la conformación del movimiento Tropicalia en Brasil. Pesará en las siguientes páginas la idea del nuevo cine latinoamericano como contra-cine o *counter-cinema*, concepto que será importante cuando veamos el cine contra-feminista de Tania Hermida.

Capítulo dos

***Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* de Tania Hermida: dos fugas de iniciación**

Antes de entrar en materia, es preciso dar unos cuantos datos sobre el mercado cinematográfico latinoamericano contemporáneo que muestra situaciones contrastantes entre una nación y otra. Por un lado, hay países que en la última década han duplicado el número de pantallas, admisiones y/o taquilla (Brasil, Colombia, México y Perú). Brasil entró a la lista de los 10 países con los más altos reconocimientos en América Latina durante la última década, mientras que México, nación a la que pertenece una de las películas de este capítulo, tiene el quinto mayor número de pantallas en el mundo. Por otro lado, algunos países han tenido un crecimiento modesto o incluso el estancamiento en el número de pantallas disponibles (Argentina y Uruguay).

Durante la primera década del siglo XXI, los países latinoamericanos produjeron 2.400 largometrajes, con un crecimiento a lo largo de cada década (una media de 350 películas fueron producidas por año entre 2005 y 2011). Se trata de un fuerte aumento de la década de 1980, cuando un promedio de 230 películas fueron producidas cada año o la década de 1990 con 90 películas por año (Getino, 2005).

A principios de 1990, la mayoría de los países de la región experimentaron una drástica reducción en el apoyo del público, afectando a los sectores nacionales. Sin embargo, a finales de 1990 y principios de 2000, se produjo un resurgimiento de políticas públicas favorables para el sector del cine, sobre todo en relación con la producción. Las políticas de Estado no colisionan con las políticas audiovisuales. Esto significa que si una película de carretera como *Guantanamera* cuestiona con humor los lineamientos del Estado, no habrá retaliaciones. En este sentido hay libertad creativa en cada una de las industrias cinematográficas de tal manera que el Estado permite ser cuestionado. Estamos, indudablemente, ante el Ogro filantrópico del cual habló Octavio Paz, ese Estado magnánimo que se regodea en sus complacencias pero en cualquier momento puede mostrar su dimensión monstruosa.

Los tres principales países productores de películas, Argentina, Brasil y México (al cual pertenece *Y tu mamá también*), reanudaron su crecimiento. Durante el decenio de 2000, la mayoría de los países latinoamericanos implementaron la legislación nacional de apoyo al sector del cine.

Argentina y Brasil volvieron a picos máximos de producción con más de 100 películas producidas anualmente, superando los registros establecidos en los anteriores "años dorados". México también aumentó la producción cinematográfica, pero el país recién está llegando al número de películas producidas durante sus años de oro (entre 1940 y 1980), que también era alrededor de 100 al año. Otros países latinoamericanos mostraron incrementos mucho más modestos en el número de películas producidas. Debido a las nuevas políticas de cine nacional en algunos de estos países se ha comenzado la producción regular de películas por primera vez en su historia (UNESCO 2013).

El mercado del cine en América Latina se ha enfrentado a cambios drásticos en los últimos decenios. Hasta hace 40 años, las empresas privadas nacionales dominaron los mercados de cine de América Latina, en especial en lo que tiene que ver con las proyecciones. A través de la globalización, la distribución y la exhibición de películas, estas empresas están controladas principalmente por los estudios de Hollywood y las compañías multinacionales asociadas con ellos (Guback 1969, Getino, 1984-1987, Rey, 2005).

En América Latina hay un menor número de espectadores: la frecuencia de asistencia en la región es en promedio de 0,8 películas por año y por persona, excepto en México (1,7), que tiene el quinto mayor mercado de exhibición del mundo. Sin embargo, la taquilla mostró un incremento del 127% durante la década de 2000, debido principalmente al aumento constante de los precios de entrada de cine: los precios se duplicaron en la última década (debido principalmente al elevado costo de la proyección en 3D).

Mientras tanto, siempre según el informe de la UNESCO, el número de entradas vendidas aumentó un 43% en promedio entre 2005 y 2011 (2,8 millones de admisiones se vendieron). Como tal, el aumento de la taquilla de América Latina fue 1,6 veces mayor en comparación con el aumento de los billetes vendidos. México y Brasil representaron el 70% del total de los ingresos de América Latina y taquilla. De hecho, la revista Forbes incluye a *Y tu mamá también* (filme al que vamos a entrar) en el puesto número 10 de los filmes con mayor recaudación de la historia del cine de México (3,2 millones de espectadores y 103 millones de pesos que son unos 14 millones dólares). Valga esta panorámica para entender el éxito de público y de crítica que obtuvo la película de Cuarón.

Dentro del amplio espectro de filmes latinoamericanos sobre desplazamientos hay dos películas con historias similares. Para empezar, *Y tu mamá también* (2002) del mexicano Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* (2006) de la ecuatoriana Tania Hermida comparten un recurso análogo. Una voz *over* en cada filme da cuenta de las señas de identidad de los personajes. Hay una carretera, obviamente, pero también hay un personaje femenino español que está en tránsito por el continente. En los dos filmes los viajeros van hacia un destino específico pero el trayecto implica desorientación, paradas, desvíos, un rumbo poco claro. Los personajes de Esperanza (Tania Martínez) y Tristeza (Cecilia Vallejo), en el filme de Hermida, y los personajes de Tenoch (Diego Luna) y de Julio (Gael García Bernal), acompañados de Luisa (Maribel Verdú), en el filme de Cuarón, a pesar de que están inmersos en una situación de cambio, no alcanzan sus objetivos. El futuro se les escapa de las manos como el mismo mar que visitan en ambas historias.

Antes de adentrarnos en el análisis de ambos filmes, es preciso presentar a los directores. Tania Hermida (Cuenca, 1968) se formó en la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños en Cuba, al igual que otros valiosos cineastas ecuatorianos de su generación como Carlos Andrés Vera y Fernando Mieles. Su ópera prima *Qué tan lejos* no sólo que ganó algunos premios internacionales, sino que fue el segundo largometraje (exhibido en circuito comercial) más taquillero de la historia del cine ecuatoriano, con 20.000 copias de DVD vendidas y 220.000 espectadores de asistencia (Diario El Universo 2009, 3).⁵

En un país que tuvo su primera Ley de Fomento al Cine Nacional en el año 2006 (justo en el año de estreno de *Qué tan lejos*), el nombre de esta directora es referencial en una industria que recién está surgiendo. Esta ley permite la creación del Consejo Nacional de Cine, que es el organismo regulador del cine que se hace en Ecuador. La película no tuvo fondos de Ibermedia, porque en ese momento histórico (2005-2006), el país aún no había suscrito el convenio y no formaba parte de los países miembros. El filme se financió con aportes públicos y privados de Ecuador y de la Junta de Andalucía. Ibermedia aportó para la etapa de distribución en España porque, con la creación del Consejo de Cine, Ecuador finalmente firmó, aportó y pudo aplicar para

⁵ La película con mayor cantidad de espectadores es *Dos para el camino* (1981) dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, que fue vista por 500.000 personas; le sigue *La Tigra* (1990) de Camilo Luzuriaga con 250.000; y después *Qué tan lejos* de Tania Hermida, con 220.000 espectadores. Datos del Consejo Nacional de Cinematografía.

solicitar ayuda económica en el año 2007. Adicionalmente, el guion de Hermida se apuntó a cuatro festivales internacionales para conseguir auspicios.

La cineasta cuencana fue asambleísta por el partido oficialista Alianza País y directora de la carrera de cine de la Universidad de las Artes, financiada por el gobierno nacional. Es desde 2003 la directora de Ecuador para Largo, una corporación cultural que tiene como misión desarrollar, producir y distribuir “películas in-subordinadas [sic] en sus propuestas cinematográficas y sus formas de producción y distribución; obras que le apuesten al Ecuador como tiempo de creación colectiva y espacio para el ejercicio de nuestro derecho a la incertidumbre” (Ecuador para Largo 2006). Sus filmes *Qué tan lejos* y *En nombre de la hija* son una muestra de esa insubordinación al pensamiento colonialista. Son películas de gran creatividad que han merecido premios internacionales y al mismo tiempo reconocimiento de la taquilla.

Alfonso Cuarón (México, 1961) es uno de los narradores audiovisuales paradigmáticos del cine mundial. El estreno de su primer filme, *Sólo con tu pareja* (1991), coincide con el cese de subvenciones estatales a la industria cinematográfica mexicana que ayudó a construir el concepto de mexicanidad a manos de directores como Emilio “Indio” Fernández en la llamada época del cine de oro mexicano. El exilio creativo a Estados Unidos por parte de Cuarón es simultáneo a la eclosión del llamado cine independiente que inspira a cineastas tanto mexicanos (Robert Rodríguez y *El mariachi*, 1992) como norteamericanos (Steven Soderbergh y *Sexo, mentiras y vídeo*, 1989) a buscar financiamiento fuera del sistema de estudios y grandes productoras. En Hollywood, Cuarón desarrolla una carrera que empieza con la fábula *The Princess Bride* (1995) y continúa con una inteligente adaptación del clásico *Great Expectations* (1998) de Charles Dickens, con Ethan Hawke y Gwyneth Paltrow como protagonistas. El *star system* absorbe completamente al realizador encargándole presupuestos exorbitantes como sucede con un producto comercial tan bien manufacturado como *Harry Potter y el prisionero de Azkabán* (2004), considerada por la crítica especializada la mejor del universo del joven mago, quizá por ser la menos convencional de la saga. El cineasta mexicano alcanza el clímax de su carrera con la obtención del Oscar al mejor director por la cinta de ciencia ficción *Gravity* (2013), con Sandra Bullock en el protagónico. Al igual que en el caso del brasileño Walter Salles, director de *Diarios de motocicleta* y de González Iñárritu, director de *Babel*, Cuarón es parte de la nueva hornada de cineastas latinoamericanos que viven y trabajan en la industria comercial

norteamericana y realizan un cine transnacional. El viaje es un tema que predomina tanto en sus vidas como en las ficciones cinematográficas que proponen.

Dos *Bildungsreise* presentados como fugas

Pese a que parecen viajes iniciáticos, los dos filmes de este capítulo se presentan como fugas que desembocan en un encuentro con la naturaleza (el mar, el río, los paisajes) y con los conflictos personales que no llegan a resolverse. Estamos en la compañía de dos españolas que llegan a Latinoamérica en búsqueda de nuevas experiencias. El periplo que ambas emprenden constituye una suerte de re-conquista que al final no se concreta. Con esta premisa en mente nos adentramos en las carreteras de Ecuador y México.

En *Qué tan lejos* (filmada en carreteras de ocho provincias del Ecuador) se presentan dos protagonistas que viajan juntas: Esperanza, una joven española, y Tristeza –que en verdad se llama Teresa, pero se cambia el nombre de manera juguetona ante su interlocutora–, una estudiante de Literatura de Quito. Ambas son presentadas como extranjeras: Esperanza, obviamente, por su condición de turista; Tristeza se siente extraña en su propio país, en medio de un paro indígena que no termina de entender. Ella se dirige decidida a la ciudad de Cuenca con un propósito ingenuo que al final no llevará a cabo: impedir la boda del chico al que considera su novio. La directora Tania Hermida cuenta en el *making of* que su primer deseo fue hacer una película de carretera “en la que la geografía fuera determinante”; su segunda intención fue hacer una historia de dos amigas diametralmente opuestas “y cómo termina la una influyendo sobre la otra”. En este sentido es importante la revelación que le hace Tristeza a Esperanza cuando esta última le pide sumarse a ella en la carretera: “No te garantizo que lleguemos a ninguna parte”. Se trata de una declaración de principios: el viaje hay que hacerlo por el placer del mismo, sin importar el destino. Como veremos luego en el filme sobre Lezama Lima en la metáfora de la flecha: “Lo que importa es el trayecto, no el blanco”.

La relación entre cine y nación es una cuestión problemática no sólo entre teóricos e historiadores, también lo es entre los mismos cineastas. Lo que constituye un cine nacional, realizado bajo la dependencia de los procesos de globalización conocidos como capitalismo tardío, es de una gran importancia ideológica para las prácticas del Nuevo Cine Latinoamericano. Ana López dimensiona este aspecto y los objetivos de este movimiento:

The New Latin American Cinema fits in with national cinema projects because the issue of how to define, construct, and popularize national cinemas has always been one of its primary concerns. Although it has not always been discussed as such, the New Latin American Cinema posits the cinema as a response to and an activator of a different kind of nationhood or subject position of nationality than the one sponsored by dominant cultural forces. The goal has been to develop through the cinema (and other cultural practices) a different kind of national and hemispheric consciousness by systematically attempting to transform the function of the national cinema in society and the place of the spectator in the national cinema. (T. Martin 1997, 25)

Tenemos en esta cita una idea importante para nuestra investigación: el NCL es el responsable de activar un tipo diferente de lo nacional con respecto de las fuerzas culturales dominantes y una conciencia hemisférica para transformar tanto al cine nacional como al espectador de ese cine. Para poder comentar esta idea es preciso citar a Roy Armes, que distingue dos categorías de cine nacional: uno, comercializado y financiado por capital local con narraciones audiovisuales de entretenimiento para audiencias locales; otro que corresponde a una demanda de cultura nacional. Paul Willems sostiene que “un cine nacional es un cine que se dirige, directa o indirectamente, y sin importar quién pague las facturas, a las configuraciones sociales e históricas específicas que se obtienen dentro de las naciones-estado. Esto significa que un cine nacional debe ser capaz de ligar lo cultural con las especificades históricas” (T. Martin 1997, 239). Esta ligazón es lo que activa esa conciencia hemisférica transformadora de la cual hablaba Ana López en la cita anterior. Esto lo vemos más que nada en películas como *Qué tan lejos* en la que se presenta una coyuntura histórica (un paro nacional de transporte en una economía a punto de entrar en la dolarización) que es presentada de manera simultánea con una problemática intercultural (la joven ecuatoriana colisiona con el personaje de la turista española). Aquí puede aplicarse la categoría *road block movie* que Nadie Lie ya detectó en el cine palestino en el que se aprecian películas de carretera en las que los personajes no llegan a su destino. La situación política imperante como sucede en *Free Zone* (2006), filme de Amos Gitai, impide a las tres mujeres errantes (Natalie Portman una de ellas) llegar a su destino. El filme de Hermida sería un *counter-road block movie* porque los personajes sí llegan al lugar planificado a través de una serie de vericuetos y desvíos. En el caso del filme de Hermida, el camino bloqueado es lo que hace que las viajeras tengan que redefinir la trayectoria. Tienen que desviarse hacia la costa y tomar otra vía para poder llegar a

Cuenca. El ponerle el prefijo *contra* a la *road block movie* no es una arbitrariedad en una investigación en la que hemos hablado de contra-cine, contra-conquista y contra-película de carretera. Entendemos que todas estas categorías nos ayudan a entrar en los territorios de lo nacional cuestionando los modelos hegemónicos. Estos *contra* van cercando una definición de cine nacional al que Andrew Higson le encuentra dos variantes:

First, there is the possibility of defining national cinema in economic terms, establishing a conceptual correspondence between the terms “national cinema” and the “domestic film industry”, and therefore being concerned with such questions as: where are these films made, and by whom? Who owns and controls the industrial infrastructures, the production companies, the distributors and the exhibition circuits? Second, there is the possibility of a text-based approach to national cinema. Here the key questions become: what are these films about? Do they share a common style or world view? To what extent are they engaged in “exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer”? (T. Martin 1997, 25)

Estas descripciones conceptuales apuntan a que la definición característica de cine nacional es su conjunto de especificidades culturales e históricas de las cuales la nación emerge y se desarrolla. En este sentido, Armes y Willemen coinciden en que el cine nacional puede ser parte de un sector comercial, y que para ser nacional deben proyectar una importancia social y transformadora en la sociedad. Por esta razón el filme de Hermida fue uno de los más taquilleros de la historia del joven cine ecuatoriano, presentando una *counter-road movie* atractiva para el gran público en la que en todo momento se va cuestionando la esencia de nación, como veremos en el análisis.

Estamos de entrada ante un contra-cine feminista por la presencia de dos mujeres dentro del periplo. Este dueto femenino en movimiento enseguida se conecta con el de *Thelma and Louise* (1991) del británico Ridley Scott, obviamente sin las armas de fuego. La intertextualidad más fuerte se da con *Desierto sur* (estrenada dos años después de *Qué tan lejos*) del chileno Shawn Garry, en el que dos mujeres (una local y otra de ascendencia ibérica) viajan solas por el terruño nacional. Se trata de

un contra-cine surgido, según Pastora Campos, de un movimiento feminista que había puesto de relieve la marginalidad del papel de la mujer y el silenciamiento acerca de su situación e intereses específicos dentro de la sociedad patriarcal, la

existencia de una creatividad reprimida, y como consecuencia el planteo de una lucha abierta contra las estructuras socioeconómicas dominadas por el hombre. En la actual época contemporánea se distinguen directoras como María Victoria Menis, en el caso de *El Cielito* (2004), Claudia Llosa en *La teta asustada* (2009) y Tania Hermida en *Qué tan lejos* (2006) que se destacan por un contra-cine, un cine feminista, vanguardista. Es decir, según Laura Mulvey un cine que busca desmontar los mecanismos de placer visual del cine narrativo, provocando un desplazamiento de la mirada y del sentido. (Cherutti 2011, 75)

Esta categoría de contra-cine, de Laura Mulvey, se adapta muy bien a la de *contra-road movie* de Nadia Lie, pues no estamos ante una historia de carretera típica del cine norteamericano pues involucra a una viajera española y a una ecuatoriana. La carretera se convierte en una metáfora del Ecuador. Desde el título, que parecería preguntar al espectador o a las protagonistas “¿Qué tan lejos se puede llegar en la nación?”, todo lo que pasa en el cronotopo del camino es un paso hacia el conocimiento de sí mismas, como lo quiere el *Bildungsreise*.

Antes de seguir adelante, es necesario detenerse en un par de conceptos. El de contra-cine y contra-cine feminista. Empecemos por el primero.

At its simplest it is a cinema that, through its own cinematic practices, questions and subverts existing cinematic codes and conventions. In its aesthetics and often political concerns with the how and the why of film making, it is a cinema that can be quite formalist and materialist and, therefore, very discontinuous in its look. That is, the structure and texture of film will be visible on screen. For example, spatial and temporal contiguity will be deconstructed, the security of the setting offered by a logical mise-en-scène will be decomposed and all other elements of seamlessness and compositional continuity will be exposed. This is then a cinema that draws attention to itself, its man/u/facture and the production of meaning. There is no safe narrative, no beginning, middle and end, no closure or resolution. Needless to say, spectators are not stitched into counter-cinematic films but are intentionally distanced by these practices so they can see what is really there, and reflect upon it rather than be seduced into a false illusionism. (Hayward 2000, 75)

El contra-cine fue acuñado en los años 1970 por la teoría fílmica y referido a las películas de Jean Luc-Godard, Agnès Varda y el cine *underground* norteamericano que empezaron a cuestionar el cine dominante o hegemónico. Una vez establecido que el contra-cine es el que va contra la marea del cine convencional o comercial, vamos al segundo concepto. El contra-cine feminista nace del contra-cine debido al interés de la teoría fílmica feminista que empezó a interesarse en las posibilidades del contra-cine como transmisor de las preocupaciones de las mujeres.

Counter-cinema exposed the way in which dominant cinema has represented natural woman's positions as object and not subject of the gaze, as object and not agent of desire. Women filmmaker, in subverting cinematic codes, not only denaturalized dominant film hegemony in so far as verisimilitude is concerned. Through their films they also made visible the meaning of phallogentric fetishization of women as spectacle and receptacle. By denormalizing dominant practices, they made visible what was made invisible: woman's subjectivity and difference which fetishism denies. Counter-cinema, then, is oppositional, exposes hegemonic practices, unfixes –render unstable– stereotypes, makes visible what has been normalized or invisibilized. (Hayward 2000, 76)

La subversión de los códigos se aprecia en los personajes femeninos que cargan con el legado patriarcal de la *road movie*. La mujer ya no se queda en casa, sino que sale de las cuatro paredes en busca de la carretera. El hombre ya no es el viajero. En la contra película de carretera melorrealista el sujeto femenino euro-americano explora el territorio ecuatoriano-latinoamericano. De esta manera se visibiliza la subjetividad de dos viajeras que se van en contra de las prácticas hegemónicas y los estereotipos. Desde la primera escena, en que la voz de la directora retrata a las dos viajeras, la mujer deja de ser un espectáculo y se convierte en un receptáculo de sentidos. El tema de la feminidad es tan fuerte que hay una escena en la que las dos mujeres se acucillan para orinar a la vera del camino.

Cuando ambas se ven forzadas, por el cierre de la carretera, a ir a pie pidiendo aventones, se encuentran con Jesús, un actor de teatro que porta una urna con las cenizas de su abuela y que gusta de recitar fragmentos del *Quijote* en voz alta, lo cual acerca este filme al cronotopo del viaje cervantino y al filme analizado en el capítulo anterior, *Diarios de motocicleta*:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra y el mar: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (Cervantes 2004, 984)

Esta cita enfatiza el objetivo primario del viaje que no es precisamente el detener una boda en Cuenca (el punto de vista de la quiteña) o de conocer el país (la perspectiva de la española). La cita cervantina resalta el don de la libertad como la meta principal por encima del cautiverio (el sedentarismo) que es el mayor mal para la humanidad, según el manco de Lepanto, aunque veremos en el último capítulo (a propósito de José

Lezama Lima) cómo pueden efectuarse viajes sin salir de la habitación.

En el viaje del joven che Guevara hay un momento en el que se compara a la moto con Rocinante, lo cual lo convierte a él en Don Quijote y a su compañero de viaje en Sancho Panza. En *Cuestión de fe* tenemos tres Sanchos y una camioneta Chevrolet de los años 1950. En *Qué tan lejos* no hay Rocinante pero el viaje resulta quijotesco por la intención de impedir una boda. Dos detalles adicionales que logran hermanar a los títulos de nuestro corpus: en *Y tu mamá también* una estampa del Che puede apreciarse en el primer acto en el tablero del auto de Tenoch, y en *Qué tan lejos* una de las viajeras cubre un breve tramo del viaje en la motocicleta de un indígena (el guiño a *Diarios de motocicleta* es inevitable).

Si el cine, desde sus inicios, ha logrado nutrirse de la literatura, tenemos que aplicar parámetros de la antroponimia. Esta disciplina pone énfasis en estudiar la forma en que los nombres propios ponen en escena sus significados.

Los nombres como vestigios de la Conquista

La literatura le enseñó al cine que ningún nombre es gratuito y que en el universo ficcional la forma en que un personaje es nombrado tiene relación con lo que hace, piensa o dice:

Un nombre se traslada de un mundo a otro con una serie de significados asociativos que aumentarán conforme se inscriba en nuevos orbes, lo que no significa que el objeto nombrado cambie de identidad en cada contexto. El sentido del nombre en el contexto de este otro posible mundo puede diferir de su sentido inicial, siempre y cuando ese mundo facilite la información necesaria para formar un sustituto descriptivo para el nombre propio. (Riera 2014, 7)

La simbología de los nombres es evidente en ambos textos fílmicos. En *Qué tan lejos*, Esperanza, el nombre de la viajera procedente de España, representa el destino de los movimientos migratorios ecuatorianos que ven en la llamada madre patria una ilusión, un estilo de vida más satisfactorio. Tristeza es la nación ecuatoriana que se cae a pedazos. En *Y tu mamá también* tenemos a la viajera española, Luisa Cortés, que es una obvia alusión al conquistador Hernán Cortés. Ella conoce a Tenoch Iturbide y a Julio Zapata, clara referencia a nombres de la historia mexicana. Tenoch nos remite a Tenochtitlán, la capital del imperio azteca; Agustín de Iturbide es un militar mexicano que fue uno de los principales artífices de las guerras independentistas. Emiliano Zapata

fue el líder de la revolución agraria. Más referencias históricas: el mejor amigo de Julio es Saba Madero, alusión a un protagonista de la revolución mexicana, Francisco Ignacio Madero. Tenemos entonces tres periodos históricos de México simbolizados en los siguientes personajes: Cortés y la conquista española del siglo XV, Iturbide y las guerras independentistas del siglo XIX, y la revolución de zapatista del siglo XX. Los nombres procedentes de la historia mexicana constituyen una clara referencia a la costumbre de los políticos del PRI, de los años 1930 y 1940 del siglo pasado, de bautizar a sus hijos con nombres procedentes de la historia azteca. La voz *over* que presenta a los personajes no duda en afirmar que el nombre originalmente pensado para Tenoch fue Hernán, como el conquistador.

Esta simbología onomástica arroja una luz lateral sobre la ideología indigenista de los primeros años de la revolución mexicana cuando la idea de la ilación histórica entre el México moderno y el Imperio azteca se concentró en la manía de glorificar el pasado indio:

Indeed the ironic allegorization extends to practically all the characters, whose names read like a who's who official Mexican history: Morelos, Huerta, Madero, Montes de Oca, Carranza. This discrepancy between signifiers and signifieds is visually complemented by a composition in depth where the foreground, occupied by the main fictional characters, contrasts with a background oftentimes populated with working-class people displaced by Mexico's neoliberal and ignored by both the PRI and the PAN. (Schroeder Rodríguez 2016, 264)

En el filme de Tania Hermida, el único nombre de personaje que tiene relación con la historia es Andrés Ponce León (interpretado por el cantante Fausto Miño). La referencia al expedicionario español Juan Ponce de León, primer gobernador de Puerto Rico, es evidente, sobre todo porque este personaje secundario es un aventurero que busca el hedonismo.

El nombre de Jesús parece ser obvio en *Qué tan lejos* pero resulta una rica intertextualidad con el filme *Jesús de Montreal* de Denys Arcand. En la película canadiense el personaje principal, un actor de teatro, se convierte en el detonante para criticar de manera corrosiva a la sociedad materialista e hipócrita. Casi la misma función cumple Jesús en el filme ecuatoriano ya que asume desde el primer parlamento un discurso sarcástico. La forma en que aparece (entre la niebla) y desaparece sin explicaciones lo convierten en una aparición mística.



Figura 6

La niebla como metáfora de la invisibilidad de la nación.

Mientras en el filme de Cuarón no existe ninguna explicación de los nombres, en la película ecuatoriana aparece el pensador mexicano Octavio Paz justificando las formas en que los personajes van a ser mentados. La presencia del Premio Nobel es trascendental porque entra en juego la historia de las ideas de América Latina o, si se quiere, la filosofía latinoamericana. Paz fue el primero que conjuró contra el fantasma de la nación en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Como bien lo ha dicho Bolívar Echeverría, Paz crea un personaje, “el mexicano”, como un héroe de ficción:

Hay que decir, sin embargo, que precisamente el fundamento de esta presencia crítica de la figura del Mexicano propuesta por Paz es también, de manera trágica, el fundamento de su función ideológica. Si el ensayo de Paz tiene alguna limitación, ella está en su obediencia a la ilusión del nacionalismo moderno. Es éste el que, por encima y en contra de la concreción real de las poblaciones disciplinadas por el estado moderno, pone a discusión el contenido de una entelequia vacía, la identidad de la Nación. Es esa ilusión la que propone dar una forma, inventarle unos rasgos a ese sujeto que sería miembro típico de la Nación. Y Paz, siguiendo ese llamado, como muchos lo hicieron, en lugar de desconfiar de ella, de dudar de que sea la vía adecuada para la reflexión, se presta a llenarla con los rasgos fascinantes de esa creación suya llamada el Mexicano. De todos los caminos que estaban a disposición del discurso reflexivo para abordar “el sentido de las singularidades del país”, el peculiar *ethos* moderno que rige la creación de las formas de vida mexicanas en la historia de la modernidad, elige tratar ese sentido y ese *ethos* por la vía de la construcción de un personaje. Esta “personificación” de un asunto que, justo al substancializarse como sujeto personal colectivo, se desdibuja esencialmente, es la propuesta básica de la ilusión nacionalista. Al aceptar esta ilusión, al presuponer al sujeto nacional como efectivamente existente, Paz colabora en esa desfiguración. (Echeverría 2006, 84)

La ilusión de la nación, parece decirnos el pensador riobambeño, sólo se logra con un personaje de ficción. En este caso, el Mexicano que es el protagonista de esa gran narración. En Ecuador dos novelistas, Miguel Donoso Pareja y Jorge Enrique Adoum, se han encargado de continuar la tarea de Octavio Paz y han publicado libros sobre el laberinto de la ecuatorianidad. En *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, Donoso Pareja plantea en su introducción, bien titulada “Acusaciones mutuas y quiteñocentrismo: El peligro de las generalizaciones”:

Pienso –y lo he expresado en varias oportunidades– que el Ecuador es un país esquizofrénico, partido, escindido mental y emocionalmente. Este concepto psiquiátrico nos remite a la personalidad fragmentada de un individuo que, a causa de esta disfunción, puede llegar a la locura absoluta. A pesar de la obviedad de lo anterior –lo que me hace sentir como si estuviera descubriendo el agua tibia–, si trasladamos el concepto al país se podía decir, sin duda, que los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica (esquizoide, por lo menos) o, siendo optimistas, esquizomaníaca. (Donoso Pareja 1998, 11)

Se puede apreciar esta dicotomía Sierra y Costa o serrano y costeño, en el filme de Hermida, en el viaje hacia el Austro. En vez de ir directamente a Cuenca, se desvían a Montañita, uno de los balnearios más populares del Ecuador. Se trata de un viaje a la Costa como lo planteara Luis A. Martínez en la novela *A la Costa* (1904), un encuentro con la otra región. En este sentido, el guion de Hermida intenta unir las tres regiones ecuatorianas: la parte costera, la serrana y el austro, algo que ya planteó Sebastián Cordero con *Ratas, ratones, rateros* (1999) que remite a la novela *A la costa* de Luis A. Martínez. Esto significa que la cinematografía contemporánea está retomando preocupaciones de la literatura ecuatoriana del siglo XIX. La novela decimonónica fue crucial para la configuración de una imagen de nación al intentar alejarse de los modelos hegemónicos europeos. Los novelistas de ese siglo toman conciencia de su rol como forjadores de la visión de un país que está bajo el manto de un proyecto de nacionalismo liberal. Lo que hacen los cineastas de los siglos XX y XXI es lo mismo que los novelistas del XIX, con la gran diferencia que usan un lenguaje audiovisual: intentan atrapar la imagen escurridiza y volátil de lo nacional contando historias de desarraigados, sujetos que son arrancados de sus terruños para sumergirse en una serie de encuentros con el Otro.

Jorge Enrique Adoum, en *Señas particulares*, va sondeando cada uno de los

indicios de identidad del ecuatoriano, con sus bondades y falencias en los planos ético y cívico:

La identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman –etnia, religión, ética, conciencia de nación...–pueden permanecer mucho tiempo enterrados bajo una dominación cultural e incluso bajo los vestigios de otra identidad, y reaparecer un día, de forma espontánea y orgullosa, o instintiva y violenta. La indagación del Ecuador comenzó hace relativamente poco y creo que no tendrá fin, lo buscamos, pero quizás no lo hallemos, entero, nunca, porque a cada descubrimiento de un rasgo de su carácter nos muestra severos secretos. *Y la búsqueda de nuestra identidad se nos ha vuelto una hermosa obsesión*: se ha hablado incluso de rescatarla, como si alguien se hubiera apropiado de ella o la tuviera en la cárcel. Para ello acumulamos los datos de la historia, pero no se han interpretado por entero las consecuencias de esa acumulación, como una herencia que no heredáramos en realidad. (Adoum 1997, 25-26)

El filme de Hermida retoma esa “hermosa obsesión” por la búsqueda de nuestra identidad de la que habla Adoum y se convierte en una indagación de lo identitario pues bucea en cada uno de esos aspectos que menciona el escritor ambateño y hay constantes alusiones a los vestigios de la dominación cultural: el fantasma de la conquista, las migraciones, el tesoro de los Llanganatis...

Es importante señalar que esa escisión Sierra/Costa tenía más peso en la generación de Jorge Enrique Adoum y Miguel Donoso Pareja, como sucedió con el sentimiento antiperuano generado por un nacionalismo exacerbado. La cultura ecuatoriana se entendía en esa época únicamente desde un punto de visto regional. Por suerte ese monstruo bifrontal ha ido desapareciendo, perdiendo sus contornos. Ya no vivimos en el país de la Costa o de la Sierra. Ecuador estuvo definido por esa dualidad, pero con la globalización no sólo se difuminaron las fronteras internacionales, también las imaginarias que dentro del territorio impedía el flujo de la comunicación.

Tanto Adoum como Donoso (también Hermida) ven a una nación debilitada en la encrucijada de la globalización que no puede ponerse a la altura del progreso de otros continentes. Aquí puede venir a colación la aforía de Aquiles y la tortuga, que ingeniosamente Fernando Tinajero la interpretó como “El Ecuador nunca podrá alcanzar a América”:

Asincronía, pues: desfaseamiento, retraso. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga porque, prevalido de su competencia atlética, concedió a esta última una ventaja que resulta fatal; para descontarla tendría que recorrer un espacio que se

compone de una serie infinita de puntos intermedios, lo cual es imposible en un tiempo finito. El Ecuador nunca alcanzará, pongamos por caso, a México o Argentina (y menos aún a Francia o los Estados Unidos) porque mientras corra para llegar al nivel actual de esos países, ellos a su vez arribarán a nuevos y más altos logros. (Tinajero 1980, 16)

La cita, cargada de gran pesimismo, no puede ser aplicada a la actualidad. En el caso de *Qué tan lejos* estamos ante un filme que se ubicó en la vanguardia del contracine y se adelantó a *Desierto sur* (2008) de Shawn Garry.

Mientras Paz se pregunta qué es ser mexicano, la cineasta ecuatoriana usa al escritor mexicano para plantearse el tema de la identidad desde lo femenino. Son dos libros del Premio Nobel los que hojean las viajeras. En la escena de la antigua terminal terrestre de Cumandá, en Quito, Tristeza lee *El mono gramático* y se escucha la voz de la actriz Cecilia Vallejo leer en *off* una cita que puede servir para sustentar la simbología de los nombres, no sólo en el filme de Hermida sino también en el de Cuarón:

Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. [...] La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento. [...] El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido. (Paz 1974, 109)

La realidad de los nombres se desmorona constantemente en el filme de Hermida, pues Tristeza se llama en verdad Teresa: un personaje llama Gringuita a Esperanza, el novio cuencano se llama Daniel, pero su amigo Andrés lo llama el Pollo, la voz *over* llama a las ciudades con los nombres originalmente usados por los conquistadores españoles... Como vemos, el lenguaje está constantemente en tensión a la hora de aprehender la identidad. El nombre propio es forzado continuamente a la reinvención.

La conexión con la obra del premio Nobel mexicano cobra más sentido para quienes han leído *El mono gramático*, pues relata un viaje espiritual a la India. La siguiente cita, que no aparece en el filme y es tomada de este mismo libro, bien pudiera ejemplificar la esencia del viaje en las películas de carretera de Latinoamérica:

A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto de comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo [...] A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones

y reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Me di cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo. (Paz 1974, 136)

Esta espiral de repeticiones y reiteraciones se ve en el recurso de la voz *over*, masculina en el caso mexicano y femenina en el caso ecuatoriano. Son voces que van y vienen traduciendo las vivencias de los personajes. En *Y tu mamá también* la voz *over* le da un tono de documental al filme, tono que de por sí ya lo tiene en el uso de la cámara móvil liberada de su trípode. Lo que dice no siempre corresponde a lo que los personajes están viviendo. Esta asincronía se va contra todas las convenciones audiovisuales. En el caso de *Qué tan lejos* las acotaciones de la voz *over* son breves y siempre referidas a la identidad de los personajes. Una serie de fichas biográficas se recita en voz alta dándole espesor a cada mujer. Este recurso ya se aprecia en *Y tu mamá también*, película estrenada cinco años antes. Sin embargo, la idea no es nueva. Ya está en las películas de Jean Luc-Godard de los años 1960, específicamente en *Masculino-femenino* (1966), *Alphaville* (1962) y *Band of Outsiders* (1964). En estos tres casos la narración rompía con la estructura tradicional del relato audiovisual. En los dos filmes de este capítulo la voz *over* tiene la función de complementar la historia con información que ayudará a entender mejor a los personajes. En los años posteriores al estreno del filme mexicano y ecuatoriano el recurso se repetirá, sobre todo en el cine argentino, en filmes como *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman y la ganadora del Oscar *El secreto de sus ojos* (2009).

La gran diferencia es que, en el filme de Hermida, las fichas biográficas son de una fina ironía, con un estilo que oscila entre la ficha policial y el historial clínico. La presentación de los personajes femeninos adquiere más relevancia porque se realiza frente a una superficie de mercurio situada en el interior de un baño, un espacio de intimidad. Esperanza es presentada frente al espejo del baño del aeropuerto apenas llega a Ecuador y, en el caso de Tristeza, esta es presentada mientras se acicala en el baño de la universidad donde estudia. Nótese que la voz *over* pone énfasis en mencionar en qué año menstrúan por vez primera las protagonistas o los antecedentes familiares de enfermedades o intervenciones quirúrgicas. La inserción de la voz extradiegética de *Y tu mamá también* tiene más bien un tono de crónica. A la manera de un guía omnisciente, el narrador se encarga de explicar eventos que ocurrieron en el pasado o que están por ocurrir. Esta voz *over*, que pertenece al actor Daniel Giménez Cacho, le da un tono documental al relato acercándolo más a un comentario de *making of*. Además, las

imágenes panorámicas que suelen acompañar a esta voz narradora suelen aparecer sin editar. Esta voz narrativa le da al filme un espesor político e histórico que no tendría sin ella. Sin esa voz sería simplemente un viaje de dos jóvenes que quieren seducir a una extranjera de mayor edad. Por ejemplo, la aparición de un cadáver en una calle del DF no significa nada para los jóvenes que aún no se embarcan en el viaje hacia Boca del Cielo. La cámara es la única que se voltea mientras se escucha a la voz *over* dando el nombre del obrero fallecido intentando cruzar una calle, se resalta las dificultades de vivir en una gran ciudad y la ineptitud del gobierno para ayudar a los más necesitados. En la secuencia en la que conocen a Luisa, la narración explica la presencia del presidente de la República en la boda. La información adicional que se escucha, estructura todo un metarrelato político actual: el mandatario se retira temprano porque tiene que discutir con su buró cuál va a ser el próximo candidato presidencial. Al día siguiente, continúa la voz, el presidente negará que el gobierno está involucrado en la masacre de Cerro Verde y partirá a Seattle para asistir a una conferencia sobre globalización.

En el filme de Hermida (y esto para marcar la distancia con el filme de Cuarón) hasta las ciudades son presentadas como personajes: “San Francisco de Quito, inscrita en el libro de cabildos el 15 de agosto de 1534, con el aval del informe de Francisco Pizarro que reposa en el archivo general de Indias de Sevilla. Descendencia quitu, cara y española. Altitud: 2.800 metros. Latitud: cero”.

Cuando se presenta a la ciudad de Cuenca, se aprovecha la oportunidad para hablar de la migración, uno de los grandes temas de la carretera cinematográfica latinoamericana: “Santa Ana de los Ríos de Cuenca, inscrito en el libro de cabildos el 12 de abril de 1557, con el aval de Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú. De ascendencia cañari, inca y española. Anteriormente fue llamada Guapondeli y Tumipamba. Intervenciones quirúrgicas más importantes: extracción de gran parte de su población por migración laboral masiva”.

Estas fichas biográficas recitadas por una voz femenina, y al igual que las dichas por un narrador masculino en el filme mexicano, constituyen una metáfora del tiempo histórico detenido. Son paradas reflexivas que dilatan y enrarecen la relación con la Historia, entidad que aparece opresiva y monolítica, sin la posibilidad de ser cuestionada. Esto es lo que la convierte en una *counter road movie*: cada parada no es sólo para comer o descansar, como sucede en *Thelma and Louise* (1994), que también tiene como protagonistas a dos mujeres. Cada tramo presenta a los personajes

reflexionando sobre lo que les rodea y en todo momento hay un comentario sobre lo nacional. Una película de carretera norteamericana jamás incorporaría observaciones sobre lo que es ser nacido en EE.UU.

El otro libro de Octavio Paz que aparece en *Qué tan lejos es Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. La cita constituye toda una propuesta de la mirada femenina que va a imperar en la historia. Después de todo quien la dirige es una mujer:

Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto [...]. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus otras hermanas: un mundo masculino [...]. En este mundo cambiante y feroz, hay un lugar inexpugnable: la biblioteca. En ella Juana Inés encuentra no sólo un refugio sino un espacio que substituye a la realidad de la casa con sus conflictos y fantasmas. [...] La verdadera realidad, dicen los libros, son las ideas y las palabras que las significan: la realidad es el lenguaje. Juana Inés habita la casa del lenguaje. Esa casa no está poblada por hombres o mujeres sino por unas criaturas más reales, duraderas y consistentes que todas las realidades y que todos los seres de carne y hueso: las ideas. (2004, 112)

Esta cita, dicha por la actriz española Tania Martínez, por estar insertada al principio del periplo, en el momento en el que se conocen las protagonistas, resulta ser una especie de declaración de principios de un viaje de formación. La cita abre las puertas de un *Bildungsreise*, o sea, un viaje educativo bautizado por los libros que leen las viajeras para acceder a un mundo distinto, a un mundo masculino, dice Octavio Paz, lo cual no deja de ser curioso pues el filme no deja en ningún momento la óptica femenina. Tanto Tristeza como Esperanza (y también Luisa) son personajes femeninos asfixiados por el cuerpo social. Las tres tienen un afán de liberalidad y de liberación (las del filme ecuatoriano viajan solas y la española de la cinta mexicana viaja en compañía de dos jóvenes). En *Y tu mamá también* está presente la mirada de la española para conocer el país que le es ajeno, y la de la ecuatoriana para aprender de sus propios miedos y temores por la situación personal que la embarga. El discurso de Esperanza, fiel a su nombre de pila, no denota en ningún momento opresión hacia el Otro; al contrario, siempre anda elaborando mensajes que corresponden a su nombre. Esto contrasta con el pesimismo de Tristeza (fiel al nombre que ella misma se ha puesto) que parece decidida en todo momento a llegar a Cuenca donde le espera el fracaso.

En lo que respecta al otro filme, Julio y Tenoch viven el recorrido como un viaje educativo. Se encuentran de vacaciones. Están por entrar a la universidad. Sus respectivas novias vacacionan en Europa. Los adolescentes invitan a la madrileña a

viajar a un lugar utópico cuyo nombre no dudan en inventar: la Boca del Cielo, un balneario paradisíaco que se convierte en la meta por alcanzar. Luisa acepta la invitación por dos hechos simultáneos: descubre que está en la etapa terminal de un cáncer y se entera de una infidelidad de su esposo; al principio su viaje es una aventura de revancha, pero termina siendo una preparación de su inminente desaparición física, además de la muerte de su matrimonio. Los jóvenes usan un auto marca LeBaron Station wagon, bautizado como Betsabé, que significa “hija de la plenitud”, y que era el nombre de una de las esposas del rey David del mito hebreo. Fue, además, la madre de Salomón que es el paradigma de la sabiduría. A través de este análisis del nombre, vemos que bautizar el carro de esa manera le da un peso patriarcal y bíblico al viaje y nos remite a la sensualidad del rey judío y a su juiciosa progenitora.

Es importante anotar que tanto Tenoch como Julio están en tránsito de la adolescencia a la adultez, como la misma nación que va a dejar de ser regentada por el PRI, el partido nacional por excelencia, para renacer a manos de un partido político diferente. Los jóvenes también viven el recorrido como un viaje de Eros pues sienten que tienen una oportunidad erótica con la forastera. Después de todo viajan en un auto llamado Betsabé, quien fue violada por el rey David para ser admitida en su séquito. Aunque los jóvenes son mexicanos, también viven el periplo como si fueran extranjeros pues, al no conocer bien la zona a la que se dirigen, piden asesoría a Saba, el mejor amigo de Julio, y llevan un mapa que no va a servirles de mucho porque no tienen idea de cómo encontrar un lugar parecido a la paradisiaca Boca del Cielo que han inventado pero que a lo mejor puede existir.

A lo largo del camino habrá imágenes de pobreza que los viajeros no verán porque van demasiado distraídos consigo mismos. En cambio, Tristeza y Esperanza intentan involucrarse en el trayecto y comentan sobre el paro y la condición del indígena: los viajeros mexicanos, por el contrario, son indiferentes a las escenas políticas. En esta indiferencia radica la originalidad formal del filme pues permite un planteamiento visual novedoso: la cámara se detiene a explorar los ambientes dejando de lado la historia, se aleja de los protagonistas momentáneamente y captura imágenes de un trabajador migrante muerto a un lado de la carretera, una abuela en duelo por su nieto, cocineras en la parte trasera de un restaurante... Por unos segundos la cámara realiza estos paréntesis narrativos, apegándose a la contra película de carretera, y enseguida regresa a ubicarse donde la convención de la *road movie* lo ordena: en la plenitud de la carretera. A los viajeros no les interesa la realidad circundante. Viven

ensimismados en el interior del auto.

En el caso del filme ecuatoriano las viajeras se movilizan casi todo el tiempo al aire libre y se movilizan ya sea en camioneta (un par de periodistas se ofrecen a llevarlas apenas se bajan del bus que no puede avanzar por el paro de transporte público), en motocicleta (Tristeza acepta un aventón para cubrir un tramo del trayecto) o en bus. Este último es un vehículo que usan dos veces.

Mientras el viaje de los jóvenes está plagado de diálogos libidinosos, viriles, agresivos y con constantes desafueros, el de Esperanza y Tristeza está lleno de encuentros fraternos. *Y tu mamá también*, hay que decirlo, es una comedia sexual en la tradición del cine mexicano inclinado a contar las típicas historias eróticas de dos amigos en busca de aventuras amoratorias. En contraste, el filme de Hermida es políticamente correcto en su concepción: no hay sexo, alcohol (apenas un par de cervezas y piñas coladas), malas palabras. En este sentido es importante el guiño que hace el personaje de Esperanza en la playa de Montañita: “Aunque yo prefiero las películas en las que la gente se droga, mata, folla, no sé, hace algo, vamos...”. Es como si el guion (tan bien estructurado en cada una de sus partes) fuera consciente de todo lo que contiene y creara sus coartadas. Inclusive la carretera no es un campo de intervención política. En este sentido es crucial la escena en la que Esperanza le pregunta a Tristeza su opinión sobre el Plan Colombia⁶ y esta le contesta: “En principio, yo siempre estoy en contra de todo”.

En ambos filmes la realidad intenta filtrarse en la cotidianidad de los viajantes sin ningún éxito. De hecho, las carreteras lucen vacías en la cinta ecuatoriana, lo cual ha dado pie para que algunos espectadores (que ansían ver multitudes de manifestantes) critiquen la supuesta inverosimilitud pese a que el contexto es muy claro: hay un paro de transportes. La gente está ausente porque es la nación la que está vacía. “¿No te da por momentos la sensación de que todo el mundo se ha ido?”, le dice la española a la ecuatoriana. Armando Salazar, director de fotografía, dice en el *making of* algo importante: “Es un país vacío no sólo de gente sino también de amor al país. La gente piensa que sería mejor estar en otro sitio, que el país debería ser distinto si no fuéramos así, nuestra cabeza está en otro lado. Estamos con los pies aquí, visitando estos paisajes con el espíritu y el alma en otras partes”.

⁶ Estrategia militar y diplomática de Estados Unidos, concebida entre 1998 y 1999, para combatir los carteles de la droga en territorio colombiano. Ecuador se opuso a este movimiento porque la frontera se vio afectada por la violencia de la guerrilla, las FARC y los militares, además de las fumigaciones de las plantaciones de coca.

Para Esperanza, por ejemplo, la realidad latinoamericana es distante, difícil de entender, y ella misma se presenta como el cuerpo de la Historia con mayúsculas, a ella se la percibe constantemente como una representación viviente de la Conquista. Apenas llega a Quito, un taxista le recuerda en todo momento su condición de conquistadora. Al recibir el pago, el chofer dice no tener un billete de cinco dólares y decide no darle el cambio porque considera que “allá ganan en miles”. Cuando la catalana le pregunta quién le dijo que en España se gana tanto, el taxista responde: “mi tío, mi primo, mi madrina, pero es que yo tengo un montón de gente en Murcia”. Cuando Esperanza le dice que es un robo el no darle el vuelto, el profesional del volante responde de manera furibunda: “Robo es lo que le pagan a mi hermano por recoger brócoli todo el año. Bien decía mi tío que hay que tener cuidado con ustedes los españoles pues se fueron llevando todo el tesoro de los incas y ahora vienen hechos los muy muy”.

Esta declaración no solo menciona una de las leyendas locales (el tesoro de los Llanganatis), sino que también denota una especie de empoderamiento del ecuatoriano que maneja el concepto histórico de conquista como un saqueo, tan bien explicado en el libro *Entre la ira y la esperanza*:

La Conquista, todos lo sabemos, fue un saqueo inmisericorde acompañado de los más bellos discursos sobre los mandamientos que prohíben tomar los bienes ajenos; fue el sometimiento a esclavitud de los habitantes de todo un continente, orquestado con las palabras más hermosas sobre la dignidad humana; fue la violación sistemática de mujeres, simultánea de las mejores pláticas sobre la castidad y la pureza. Concomitantemente se produjeron las peores torturas, las más delicadas y tiernas frases sobre el amor humano, las más piadosas misas por el eterno descanso del alma de miles de sacrificados. (Cueva 2008, 165)

Esta es la esencia del complejo de la conquista con las ideas del saqueo, el sometimiento, la violación, la tortura como ejes sistemáticos del encuentro con el Otro. Este complejo por la Conquista se puede apreciar en la escena del bus del primer acto en la que Esperanza le regala una botella con agua a una niña. La madre le reprocha a la infante el no haberle agradecido. Acto seguido la chiquilla repite cada parlamento que le ordena su progenitora. Esta especie de ventriloquía denuncia una actitud nacional: el ecuatoriano repite lo que le dicen, aunque sea una sarta de lugares comunes como aquellos que lanza Tristeza, por ejemplo, la dicotomía “aniñados” y “curuchupas”, categorías que usa para referirse a la familia cuencana del chico al que considera su novio. El trayecto hacia la región austral se convierte en metafórico. Es el ir de la

capital de la nación hacia una zona de individualidad regional. Es la ciudad principal de la segunda región del Ecuador:

Durante el periodo colonial, la región azuaya había mantenido una individualidad económica fundada en la producción agrícola y minera en el comercio de sus productos –fundamentalmente la cascarilla– que los exportaba a través del puerto de Guayaquil. Esta economía local y la creciente importancia política de la región (durante las décadas de 1770 y 1780 se nombra un gobernador y se crea el Obispado de Cuenca) coadyuvaron en el sentido de configurar una individualidad particular que se manifestó ya definida en los momentos de independencia política. Como región enclavada entre murallas andinas, en medio de un paisaje agreste pero amable en el que no cesa el rumor de los ríos ni decae el frescor verde– y en el que las montañas han perdido su monumentalidad hosca y gélida, el Azuay hasta bien entrado el siglo XX, permaneció aislado, incomunicado por la fragosa geografía, autosuficiente y ensimismado en una suerte de narcisismo cultural. Hasta entonces, Cuenca no había conocido ni una sola salida al mundo, el camino a la costa, región con la que desarrolló fecundos y duraderos lazos culturales. Su contacto con la sierra norte y el resto del país fue eventual y tuvo un carácter más bien administrativo y político. (Valdano 2006, 399-400)

El Ecuador queda definido por el pensador cuencano por la diferencia regional entre Guayaquil, Quito y Cuenca. Diferencia que cada vez se ha ido difuminando en películas como la de Hermida y *Ratas, ratones, rateros* de Sebastián Cordero.

El viaje de ambas jóvenes empieza en la capital del país y continúa por la geografía fresca y verdosa que tan bien describe Juan Valdano. Para la española se trata de un viaje de descubrimiento. Para la quiteña, que tiene pocas palabras de aprecio hacia la cultura local, su viaje es un capricho pues quiere enfrentar al chico con el que había estado saliendo de manera esporádica. En contraste con esta postura nihilista, Esperanza siempre habla positivamente de Ecuador. Con su cámara en mano registra todo lo que puede sobre el entorno que está filmando. Al lamentarse por no haber podido filmar para su madre la visión de los volcanes Cotopaxi y los Iliniza, Tristeza la consuela diciéndole que hay muchas postales con imágenes de los nevados. Esperanza no cree en la explicación que recibe: la lluvia y la niebla cubrieron el nevado en la carretera.

Acto seguido la joven quiteña toma la cámara y decide regalarle una imagen mejor que la de un volcán. El lente de la handy cam se posa en la placa de un camión en el que se lee lo siguiente: “No te pegues tanto que no es bolero”. Al preguntarle Esperanza qué está captando, la ecuatoriana le responde: “El Ecuador, man, el

Ecuador”. Cuando ambas caminan hacia unos troncos que arden en plena carretera, usual estrategia de los organizadores del paro de transporte, la española dice su usual “No me lo creo”, a lo que Tristeza le responde: “Empieza a creértelo. Estás en el Ecuador”. Estas respuestas no sólo señalan la posibilidad de atrapar la identidad de un país en una sola toma o en una sola frase, en detrimento de la imagen tradicional de un nevado, es también una definición de país:

Llegamos así a la paradoja –una más de este país contradictorio– que el Ecuador como totalidad, es una nación aún indeterminada que lo conforman varias regiones que, en cambio, ostentan identidades fuertes y muy determinadas. El Ecuador es como un espejo roto en múltiples fragmentos, cada uno de ellos refleja solo una parte de lo que somos; hasta ahora no hemos encontrado la forma de unirlo, cuando lo hayamos encontrado creo que tendremos la posibilidad cierta de mirarnos y conocernos de cuerpo entero. (Valdano 2006, 395)

La fragmentación es un símbolo usual en los pensadores que hablan sobre la identidad. Walter Benjamin usa la metáfora de la vasija rota. Valdano usa la más común que es la del espejo trizado que bien sirve a la hora de acercarnos a la *road movie*. Hermida usa la niebla, que aparece repetidamente en este largometraje, como símbolo de la invisibilidad de la nación (al igual que el humo en la escena inicial del bar en *Cuestión de fe*). El paro indígena no puede verse. No hay muchedumbres. Las carreteras están despobladas. Las manifestaciones políticas tampoco saltan a la vista, apenas se ve un par de troncos humeantes de árboles en la carretera, con unos arbustos encima, pero nada más. Todo está velado. Esto se repite en el filme mexicano, pero de otra manera: los protagonistas no ven la realidad política, están tan ensimismados, en lo que dicen o en lo que planean hacer, que ni siquiera se dan cuenta de lo que pasa en la carretera. A ellos sólo les interesa seducir a la exótica belleza española que va en la parte trasera del vehículo. Lo que no saben es que es una mujer que se está muriendo de cáncer y que los está utilizando como una válvula de escape hacia una muerte que desembocará en el mar.

El color local se ve regido por la selección de locaciones del Ecuador: el aeropuerto, la universidad, la estación de buses, las carreteras camino a Cuenca y callejones de pueblos, un bar, la playa y la vieja casa morlaca de la recepción de la boda. El vestuario estuvo preciso pues coincidió con la personalidad de los intérpretes; por ejemplo, la vestimenta de Tristeza fue inspiración de los continuos conflictos de su

edad; en cambio, Esperanza lucía atuendos apropiados a los turistas; es más, el hecho de llevar una cámara y fotografiar cada lugar forma parte de su identidad como viajera.

La iluminación en *Qué tan lejos* maneja un esquema mixto. El arduo trabajo fotográfico realizado por Armando Salazar consistió en aprovechar la luz natural rica en espontaneidad y realismo. Pese al uso de los rebotadores –recurso empleado en la iluminación en la escena de la fogata, además del efecto difuso que se consigue en las sombras– no se necesitó de fuentes de luz adicionales. La predominancia de luz natural provoca en los rostros de los personajes sombras espontáneas comunes de un ambiente donde la entrada de luz está intersecada por factores externos, como son ramas de árboles, neblina, tragaluz, entre otros. El manejo de los esquemas de iluminación y su dirección provoca sombras que modifican la estructura convencional del filme porque mayoritariamente se desarrolla con una iluminación que induce a lo tenue.

La intención simbólica de los colores es evidente pues se conecta con lo ecuatoriano. El uso de una tonalidad mixta se puede ver en una escena en la que Esperanza, con abrigo color rojo y pantalón azul, se sienta sobre una banca amarilla para leer *El mono gramático* de Octavio Paz. Si bien el rojo provoca una respuesta estimulante y atrayente al espectador, la intención de emplearlo es para resaltar la personalidad cándida de Tristeza. Además, la relación entre el rojo (de tonalidad cálida) y el lila (de tonalidad fría) se vuelve dispar y sin afinidades, creando un contraste cromático elevado que da cuenta de los tantos contrastes de identidad que plantea el filme.

Este sentimiento de lo nacional está planteado en esta imagen de Tristeza vestida de rojo y azul para dar paso al clima de agitación social tras el levantamiento político. A esto hay que sumarle los constantes reproches de Esperanza al contexto social. Las tonalidades cromáticas irán variando de la claridad a la oscuridad a medida que la odisea de las viajeras se va acercando a su destino.

Mientras en el filme ecuatoriano Tristeza anda preguntando sobre todo lo que va a su paso, Luisa pasa la mayor parte del trayecto obligándose a lucir fuerte ante la adversidad que está atravesando (el cáncer y la ruptura con su esposo), pero, al estar a solas (o cuando habla por teléfono con su cónyuge), se quiebra y vemos su dimensión más fatal. Luisa, por ser una metáfora de la conquista española, actúa como catalizadora de la ruptura de los jóvenes que representan a la nación mexicana. La metáfora es irónica si se la explica de la siguiente manera: el imperio español, representado por Luisa Cortés, conquista al imperio azteca, representado en Julio y Tenoch, y propicia la

destrucción del mismo. Esto vemos en el célebre plano secuencia en el que ella los seduce y sutilmente los empuja a besarse entre ellos. Esa homosexualidad latente, que ha estado flotando en todo el trayecto, brota súbitamente gracias al alcohol y el encantamiento de Cortés. Después de todo, ella les dice en un momento clave del trayecto: “Ustedes lo que quieren es follarse entre ustedes, tíos”. Esta aseveración provocativa de parte de Luisa tiene un precedente en el primer acto en la escena de la ducha, en la que los jóvenes primero hablan del tamaño de sus miembros, acto seguido Julio le quita la toalla a Tenoch y lo corretea en una especie de ritual de seducción. El alcohol no es un lubricante social como sucede en *Cuestión de fe* o en la secuencia de la fiesta de San Pablo en *Diarios de motocicleta*. En este caso es la vía de escape para dar rienda suelta a las emociones escondidas. Es el detonante para que brote el *bromance* o romance entre *brothers*:

A bromance, of course, always depends not just on the barely veiled infatuation of two non-amorous or pre-amorous partners but also on their “very complex love/hate, poor/rich, needy/need-you-relationship”, a dynamic that rears its head in such generic exemplars as *Superbad*, *Wedding Crashers*, *Humpday* and *I love You, Man*. The notion of bromance, then, offers some useful purchase on why *Y tu mamá también* is neither an unproblematically Mexican film, unpolluted by U.S. influence and agendas, nor the kind of wholly de-racinated object that critics of the U.S. driven, blandly “globalized” economy unfairly posit as the only type of product such a system is capable of producing. (Davis 2014, 121)

Davis señala muy bien la compleja relación amor/odio y rico/pobre que llevan Julio y Tenoch que desembocará en la escena sexual entre ambos en el tercer acto del filme. De esta forma, se señala al filme de Cuarón como un producto emblemático de la globalización que no es ni norteamericano ni mexicano. Es la globalización lo que provoca el *bromance*, sostiene Davis, ya que es una fuerza de elementos multiculturales que logra tanto unirlos como apartarlos. Cuarón le da un puntapié a la historia del cine de su país que siempre ha visto al Estado-nación como la ilusión de la homogeneidad y se ha ido en contra de imágenes tradicionales de lo masculino como el charro y el Pachuco. Es sardónico al insertar el elemento de lo *queer* que se va en contra del macho mexicano y alimenta la imposibilidad de crear una narración audiovisual que defina la mexicanidad.

Vistos a la luz de la estratificación social, ambos personajes aparecen contrastados: uno pertenece a la alta alcurnia y el otro a la clase media. Ambos tienen novias que, al principio del filme, se van a Italia provocando en Julio y Tenoch la

fantasía de la infidelidad con “maricas italianos”, según ellos. Ambos resultan ser amantes nada experimentados y eyaculadores prematuros. Esto se ve en las escenas en que Tenoch apenas puede satisfacer a Luisa Cortés y Tenoch mantiene un brevísimo contacto con su novia Ceci. Vale también mencionar la celebrada escena en que ambos se masturban en el nombre de algunas féminas, incluyendo Salma Hayek, otro producto de la globalización, es decir, una actriz mexicana de exportación, como dice el lugar común del periodismo de farándula. Se trata de un triángulo homosocial (el término pertenece a Sedgwick y sirve para designar las interacciones agresivas de camaradería entre dos hombres) en el que las relaciones están definidas por lo internacional: Ana y Ceci, las novias de turno, están en Italia, y Luisa Cortés proviene del mismo continente del deseo. Esto es lo que convierte al filme en excepcional: toda la trama está saturada por la mexicanidad, pero los protagonistas son productos de la globalización. La película podrá no estar hablada en seis idiomas, como lo veremos en *Babel*, pero tiene el lenguaje de lo transnacional.

En la última escena del filme ambos jóvenes se reencuentran brevemente en una cafetería después de algunos meses del viaje a la playa de Boca del Cielo. En esa breve reunión ninguno de los dos menciona el episodio homoerótico que tuvieron. Se limitan a hablar de las universidades y las carreras que han escogido. Para cerrar la conversación Tenoch le da a Julio la noticia de la muerte de Luisa. La voz *over* cierra diciendo: “Será la última vez que se vean”. Esta ruptura total de la amistad es irónica si tomamos en cuenta que en el primer acto del filme los dos jóvenes juran amistad eterna. De hecho, crean una serie de mandamientos machistas que después terminan rompiendo. Esto nos regresa a Octavio Paz para quien el macho en la cultura mexicana se mide por su invulnerabilidad y hermetismo:

Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse," pero no "rajarse", esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad...

Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que "abre" abdica. (2004, 33)

Los “charolastras”, neologismo mezcla de charol y astral, es el término que acuñan los jóvenes para designar al macho. El neologismo nos remite a charol o bandeja en la que los personajes, favorecidos con comodidades económicas, lo han tenido todo en la vida. Sin embargo, la amistad terminará y dejarán atrás el decálogo que con tanta

convicción crearon. “No hay honor más grande que ser un charolastra”, dice el primero de los diez mandamientos que son desobedecidos uno por uno durante el viaje por la carretera. Si el término nación se utiliza inclusive para hablar de pandillas juveniles, estamos ante un lenguaje privado que sirve para designar la pertenencia a un grupo cerrado. El ser “charolastra” es formar parte de una nación que tiene sus reglas precisas que no pueden ser rotas, aunque una a una se irán derribando a lo largo del filme. De hecho, el título indica que uno de ellos ha tenido relaciones sexuales con la madre del otro, desobedeciendo el máximo mandamiento de los charolastras. Cuando los personajes revelan con quienes han fornicado, Julio confiesa: “Y tu mamá también”. Esa progenitora puede ser una alusión a la madre patria, pero es una ruptura del mandamiento que dice “No te tirarás a la vieja de otro charolastra” (ese coloquialismo “vieja” es también una forma de decir “novia”).

Si seguimos revisando el decálogo, el fútbol resulta ser parte del ritual masculino en ambos filmes. “Puto al que le vaya al América”, dice el mandamiento seis y el nueve (en el momento en el que le recitan el decálogo a Luisa no saben cómo justificar la repetición del edicto). En el filme ecuatoriano el personaje de Fausto Miño detiene el auto en plena carretera para celebrar un gol del equipo Liga Deportiva Universitaria de Quito. La española no sólo que no entendía por qué el hincha detuvo el viaje para celebrar, también le fue extraña la mención de la existencia de un equipo llamado Barcelona y que sea conocido en Ecuador como el equipo ‘torero’. Una vez más se da el desmoronamiento de los nombres que pregonaba Octavio Paz. De hecho, Tristeza dice algo certero: “Aquí nada tiene que ver con nada”. Barcelona es la segunda ciudad más importante de España, pero en Ecuador es el nombre de un equipo de primera división.

La naturaleza como potencialidad de la nación

En ambos periplos se encuentra el mar como presencia simbólica. En la historia mexicana es el destino primario: la playa de san Bernabé ocupará el lugar de la Boca del Cielo. En la historia ecuatoriana es un punto intermedio. El objetivo es la ciudad austral de Cuenca, pero para llegar a ella deciden desviarse hacia la costa y se encontrarán con el mar. En ambos filmes el océano es una masa dinámica que representa la vida y el tiempo. Para Luisa Cortés será toda una conquista poder bañarse en el mar. Ella, con su cuerpo moribundo, verá en la ablución una especie de purificación. Para Jesús y las dos

viajeras de *Qué tan lejos* será un símbolo de libertad. Contemplar el paisaje marino mientras están sentados en la arena les proporcionará fuerzas para continuar el trayecto:

El paisaje tendría una construcción histórica y mítica simultánea a la de la nación, y sirve a ésta última como enlace directo con lo físico, como una actualización del mito nacional. Del mismo modo, el territorio es planteado como una conceptualización social e imaginaria relacionada con el paisaje y la nación; mientras que la identidad sería una «construcción discursiva», resultado de la confrontación de los intereses de los grupos de poder y de la resistencia a éstos. (Vila Vásquez 2009, 174)

La playa en el filme mexicano es la nostalgia de lo mexicano que siempre estuvo amenazado por poderes externos y la corrupción política. Para Davis ese oasis (devastado por cerdos salvajes) representa lo que fue el cine mexicano de antaño arrasado por la industria fílmica internacional. De hecho, en el momento en el que los jóvenes empiezan a beber con Luisa en el bar de la playa, alcanzan los vasos de licor por México a quien le dan la misma importancia en el brindis que a un clítoris o un *fellatio*.

En ambos guiones la naturaleza ya no es un símbolo de la potencialidad de una nación, como era en el cine clásico. Estilísticamente el filme mexicano logra tomas dignas de un programa de *National Geographic*. Esto logra impresionar, obviamente, al público transnacional y se diferencia enormemente del filme ecuatoriano en el que a propósito se evita caer en el postalismo. Incluso hay una escena en el balde de la camioneta que ilustra perfectamente esta intención: es cuando Esperanza pregunta por el nevado el Chimborazo y Tristeza le dice que ya lo rebasaron, que la gran maravilla turística de la ruta de los volcanes ya quedó atrás en algún punto de la carretera.

Estamos ante personajes en viajes de autorreconocimiento, en el que van fotografiando las naciones, la mexicana y la ecuatoriana. Este tipo de relación con la naturaleza se torna absolutamente paradigmática en una escena del filme *Qué tan lejos*, cuando cinco niños indígenas irrumpen súbitamente en la pantalla, silenciando el diálogo entre las dos protagonistas. Una escena similar encontramos en *Diarios de motocicleta* cuando un exhausto Ernesto Guevara, sentado en medio de un paraje, ve pasar a un indígena caminando con un ritmo deportivo envidiable.

En ambos filmes la naturaleza no es un monumento simbólico, mucho menos es una representación de lo nacional, con ese postalismo que buscaba proyectar un potencial turístico repitiendo los discursos modernizantes de los estados-nación colonizadores. El paisaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo es un espacio

especular donde priman las incógnitas en vez de las respuestas. Al respecto nos dice Andrea Molfetta:

¿Y qué es, justamente, lo que nos crea en este conjunto de filmes la dupla sujeto-naturaleza? Personajes en viajes de autorreconocimiento, fotografiando la actual América del Sur. Este tipo de relación con la naturaleza se torna absolutamente paradigmática en la escena del filme *Qué tan lejos*, cuando cinco niños indígenas surgen de la nada, del brete entre dos montañas, silenciando el diálogo entre las dos protagonistas.

¿Estos niños surgen de la nada? ¿Nada o lo que no tiene nombre? ¿Es la nada o es lo ignorado, lo innombrable? Nuevamente, un ejemplo de detención temporal, que nos alerta sensiblemente sobre el lento pulsar del plano inmanente. Momentos de detención temporal que acontecen, en los dos casos ejemplificados en los filmes de Hermida y Cerqueira, con relación a la naturaleza. (Molfetta 2011, 45)

Esta irrupción del indígena ya está en *Diarios de motocicleta* en una escena en la que los viajeros están exhaustos y sentados a la vera del camino. Tanto Ernesto como Alberto contemplan cómo un indígena camina campante por el mismo sendero que a ellos les costará mucho esfuerzo:

Así, creo que esto sí puede ser todavía un parámetro diferenciador del cine que hacemos hoy: no es más la naturaleza en sí, como monumento simbólico, como representación metafórica del potencial nacional, tal como sucedía en el paisaje cinematográfico de los años cuarenta y cincuenta, y que no hacían más que reproducir los discursos modernizantes de los estados-nación que nos colonizaron. Hoy tenemos, en cambio, en nuestra cinematografía, el carácter relacional de estos sujetos latinoamericanos con ese paisaje, que se ofrece más como espejo de incógnitas, espacio de preguntas, que de respuestas (Molfetta 2011, 46).

Una vez que Luisa, Tenoch y Julio llegan a la playa de San Bernabé, las imágenes se desplazan de las exacerbadas e intensas confesiones de los personajes, a la contemplación del paisaje marino y al sentimiento de inmensidad que suscita el encuentro con el mar. Lo mismo sucede en *Qué tan lejos* cuando Andrés, el personaje interpretado por Fausto Miño, se desvía hacia Montañita permitiendo que Esperanza, Tristeza y Jesús pasen unas horas en la playa. Frente al mar viven momentos de libertad. La comuna de Montañita es un símbolo de perdición y de una condición libérrima. Sin embargo, en el filme todo pasa de manera inocente, sin bacanales, orgías o personajes embriagados como sucede en *Cuestión de fe*. El erotismo desenfrenado del filme mexicano está ausente en esta secuencia en plena costa ecuatoriana. Mientras en el filme

de Cuarón el mar representa el desenfreno erótico de los protagonistas, en la película de Hermida es una fase más en el viaje escalonado hacia Cuenca. Estamos ante una historia realmente casta en la que ni siquiera se pueden identificar elementos homoeróticos en Tristeza y Esperanza. Los tres, Jesús incluido, se quedan dormidos en la arena. Cuando amanece se dan cuenta de que la marea ha movido de su lugar a todas las pertenencias, incluyendo la urna cuyo contenido se ha dispersado. Sin las cenizas de la abuela, el viaje de Jesús a Cuenca pierde su sentido por más que lo asuma de manera tranquila sustituyendo con arena las cenizas perdidas. En la playa de San Bernabé las escenas estarán marcadas por momentos de reflexión como sucede con los tres compañeros de viaje que comparten un cigarrillo admirando el atardecer. Para Luisa el océano constituye la utopía o el lugar de liberación y trascendencia, de la exploración de la sexualidad. En la playa que nos muestra Tania Hermida no hay peligros inminentes, tampoco el erotismo que tanto copa la historia mexicana. Los tres personajes congenian con un colombiano que tiene un bar al aire libre, y comparten unas bebidas alcohólicas que no conducen a ningún tipo de desenfreno. “El país cayéndose a pedazos”, dice Tristeza, “y nosotros aquí, tomando piñas coladas con el Iguana”. El mar simplemente ratifica los lazos creados entre ellos. En cambio, en el filme mexicano el agua cumple la función de conciliar las diferencias de los personajes que han peleado en el último tramo del camino. El mar abierto es también una metáfora del renacimiento de Luisa que encuentra en la zambullida una forma de lavar sus miserias intrínsecas. “La vida es como la espuma, por eso hay que darse como el mar”, dice la española, pero los chicos no pueden ver la realidad que la mujer les propone ya que siguen ensimismados como Narcisos en sus problemáticas. Además, la estructura del *bromance* sólo permite que ellos vean el deseo: la mujer está allí, en apariencia, sólo para ellos, pero resulta ser la que les permite dar rienda suelta a los impulsos latentes. Ellos volverán a la ciudad, al espacio de las convenciones y las restricciones; Luisa, en cambio, decide quedarse pues ve en el paisaje costero el ideal para su muerte. La mujer que simboliza a la Madre Patria quedó rezagada en el camino y se quedó junto al mar para morir. El futuro de la nación está en manos de los charolastras que han dejado atrás a la mujer de apellido Cortés. Nada se lo toman en serio, ni siquiera el *bromance* que termina por separarlos. Es curioso que hasta los comentarios en *off* de los actores en el DVD sean desenfadados y hasta obscenos. Hay un desfile de bromas por parte de Gael García Bernal y Diego Luna que se intensifican a medida que se avanza en el filme. Este sesgo ha dado pie para que Olivia Consentino hable de *Y tu mamá también* como un filme de jóvenes más

que una película de carretera. Este importante señalamiento acerca a la cinta de Cuarón a títulos como *Bachelor's Party* (1984), *Porky's* (1981) y *American Pie* (1999). Este último hace realidad el título del filme de Cuarón pues una madre de familia experimenta con uno de los jóvenes protagonistas.⁷



Figura 7

Luisa Cortés (Maribel Verdú) en *Y tu mamá también* es la española conquistadora del mar.

Los tres personajes femeninos terminan su viaje formándose una imagen distinta de la nación y de la vida. La ecuatoriana realiza el tramo Alausí-Joyagshi montada en la moto de un joven indígena. Cuando se baja de la motocicleta (es el fantasma de La Poderosa II, el vehículo del Che Guevara), el muchacho se encuentra con un amigo con el que intercambia breves parlamentos en quichua. Esta es una forma de irse en contra del furor monolingüe de una nación que reconoce la pluriculturalidad en la constitución, pero no en la praxis cotidiana. La directora pudo haberle puesto subtítulos al breve diálogo quichua, pero optó por dejarlo sin traducir como una forma de reivindicar el fuerte componente identitario indígena. No insertar subtítulos es dejar que el espectador se deje envolver de la eufonía de la lengua. Es dejar que él haga las conjeturas sobre el significado de lo que está escuchando.

El quichua está presente en la legislación ecuatoriana. En la Constitución de 1998, en su Art. 1, se determina que “El Estado respeta y estimula el desarrollo de todas

⁷ El acrónimo MILF (Mother I'd like to fuck) se acuña a partir de la teen movie *American Pie* (1999) de Paul y Chris Wertz.

las lenguas de los ecuatorianos. El castellano es el idioma oficial. El quichua, el shuar y los demás idiomas ancestrales son de uso oficial para los pueblos indígenas, en los términos que fija la ley”. Adicionalmente, en enero de 2016, se aprobó en la asamblea nacional el proyecto de Ley orgánica de derechos lingüísticos de los pueblos y nacionalidades. Esta ley es un hito pues abarca el uso de derechos lingüísticos y de la educación en lenguas ancestrales. Además, crea el Instituto de idiomas, ciencias y saberes ancestrales.

Pese a los logros legislativos se sigue hablando de la nación de la diglosia. Este es un término acuñado por el lingüista Charles Ferguson para aludir a la coexistencia de dos variedades lingüísticas en una misma comunidad de hablantes, en la cual, una variedad –en este caso, el español– tiene un estatus como lengua de cultura y de uso oficial, mientras que la otra variedad –el quichua– es confinada a escenarios típicamente orales, de la vida familiar y del folklore. Según los datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), hasta el 2001 había 22 pueblos que se desarrollaron en su lengua natal. Esto significa que entre el 20 y 25 % de la población total ecuatoriana de 12`616.102 habitantes, unos 2 millones son quichuablantes. El quichua coexiste, según la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, con otras siete lenguas amerindias: shuar chciham, paicoca, huaó tirió, a´ingae, awapit, cha´palaachi y tsafiqui. En este sentido, Marleen Haboud apunta a una perspectiva negativa, pues señala que “la situación ecuatoriana continúa siendo no sólo de bilingüismo diglósico, sino también de ‘diglosia etnocultural’. Mestizos e indígenas viven en conflicto permanente en el que las culturas minorizadas no parecen tener derecho a movilizarse, a adquirir nuevas formas de subsistencia, ni a escalar socialmente” (Haboud 1988).

En este contexto de *diglosia etnocultural*, la película presenta un diálogo en esta lengua cuyo significado al español es: “¿Por qué no vienes rápido? Porque estabas con esa chica, no viniste rápido. Yo ya le conozco a usted. Ya le he dicho que esas chicas nos engañan, téngalo en conocimiento”. Se evidencia claramente que la directora propone este diálogo sin traducciones para que el espectador pueda conocer que esta lengua forma parte de la cultura e identidad de Ecuador que, por razones históricas, se ha diluido en el tiempo y se encuentra en el intento de reincorporarse a las nuevas generaciones y sociedades. Pero dejemos que sea la misma directora quien nos explique su intención en la entrevista que le hicimos en correo electrónico:

Siempre estuvo claro que no llevaría subtítulos... se trataba de lograr que las y

los espectadores que no entienden kichwa se sintieran tan “extranjeros” como Tristeza en esa escena... porque ella, Tristeza, se convierte en “extranjera” o “turista”, en su propio país, en el momento en que queda “fuera” de la conversación. Si poníamos subtítulos esa idea ya no se lograba, era necesario por ello “dejar fuera” de la conversación a quienes, como Tristeza, somos “extranjeros” a la lengua indígena. Si te fijas, en ese momento Tristeza es excluida y, por ello, deja de ser “sujeto” para convertirse en “objeto” de la conversación. En esa sutileza está el “meollo” de la escena y de una buena parte de los diálogos de la película. (Hermida 2017)

Más allá del intento por rescatar esta lengua, se establece entonces una problemática social que radica en la concepción conservadora que se tiene sobre las mujeres ecuatorianas, pues el hecho de andar sola no es bien visto. Además, en el diálogo en su traducción al español se menciona “esas chicas nos engañan”, que alude una vez más a cómo se considera el rol de las mujeres. Es así que entre líneas se pueden leer algunos hechos y procesos que conforman la cultura ecuatoriana.

La española ve lo positivo del país que visita, aunque en su mirada se privilegie la perspectiva europea. Es difícil no pensar en Alexander von Humboldt cuando se ve a la catalana obsesionada con capturar paisajes al estilo de las postales. Parece un viaje de investigación del siglo XVIII:

estos viajeros se convirtieron en productores de un discurso sobre la realidad latinoamericana que parecía exacto y tuvo una enorme influencia. Toda su actividad discursiva, desde el acto mismo de viajar hasta las prácticas taxonómicas, encerraba certidumbre y destilaba autoridad mediante la acción de su propia producción (...) Un componente fundamental de la mentalidad criolla era el conocimiento científico de la naturaleza latinoamericana, que en muchos casos los viajeros científicos hicieron accesible o posible. (González Echevarría 2011, 157)

La iconografía del Ecuador empezó en el siglo XVIII con la llegada de expedicionarios europeos que vieron en la reproducción del paisaje el vehículo expresivo fundamental para conocer el país. Sin embargo, todo lo que vemos en la pantalla son panorámicas de la naturaleza. En esta paradoja se apoya la riqueza del filme de Hermida. La cineasta reelabora el código cinematográfico de la película de carretera cuestionando el paisaje. No hay que olvidar que el destino final del viaje es Cuenca, ciudad de fuerte identidad regional, una especie de Arcadia austral (el término es de Juan Valdano) con una gran tradición de poetas que celebraban lo bucólico y el paisaje agreste:

Esta fue la sociedad que dio sustento a una cultura letrada, elitista y refinada, una cultura que sirvió de etiqueta de distinción de una selecta y ostentosa minoría frente a un pueblo selecto y reacio a toda forma de elevación espiritual porque sencillamente era un pueblo abandonado a su miserable suerte; esa sociedad que ganó, para su ciudad, el renombre de la Atenas andina, y para sus hombres la fama de poetas, de sabios y hasta de santos. (Valdano 2006, 403)

El cuestionamiento de Hermida al paisaje andino se evidencia en los momentos en los que la ecuatoriana agarra la cámara para filmar detalles más cercanos con la idiosincrasia de un país. Como, por ejemplo, Tristeza que enfoca un letrero en la parte trasera de un vehículo que dice “No te pegues que no es bolero”. Se trata de una costumbre muy ecuatoriana de insertar en la parte de atrás del auto, justo donde está ubicada la placa con el número de serie, una frase jocosa que está hecha para que todo el mundo la mire o admire. El hábito automotriz incluye frases como “De mí te olvidarás, menos de lo que hicimos” o “Trabaja y no envidies”. Cuando la española le pregunta por qué enfoca esa leyenda, ella responde “El Ecuador, man, el Ecuador”, como si esa frase resumiera lo que es ser ecuatoriano. Para recalcar la importancia de este aspecto al que podemos llamar folclórico, la banda sonora del filme incluye una canción con el título “No te pegues que no es bolero” en clave de tecnocumbia.

A diferencia de Esperanza, que se la pasa fotografiando todo lo que ve, su compatriota Luisa, en cambio, es ciega a todo paisaje. El único que le interesa es el del balneario prometido. Ella es la escapista, la que ve la carretera como una forma de terminar su matrimonio por las infidelidades de su esposo y de intentar disfrutar los últimos meses de vida que le quedan debido a su cáncer. La española de apellido Cortés no ha conquistado nada más que su libertad. El director Alfonso Cuarón ha escogido presentar un México rural alejado de los estereotipos visuales del México lindo y querido de Acapulco y Cancún. En este sentido, la nación expuesta constituye una revelación ya que lo único realmente reconocible para los espectadores es el distrito federal. El resto de la iconografía mexicana es un espacio rural que no tiene nada que ver con ningún atractivo turístico. Más bien se ha querido poner énfasis en cuestiones de la idiosincrasia como manifestaciones callejeras, corrupción política y los códigos machistas del mexicano, como sucede en el tipo de comunicación agresiva que tienen los dos jóvenes protagonistas.

La nación mexicana está en crisis por su ingreso a un nuevo periodo democrático. Al mirar atrás, y ver el poderío del PRI, corre el peligro de convertirse en

una estatua de sal y quedarse inmóvil. Quien mejor explicó lo que sucedía en este periodo fue Enrique Krauze que usa una metáfora bíblica que será retomada por su compatriota Alejandro González Iñárritu.

Nos urge salir de la Babel de confusión en la que vivimos. A casi cuatro años de aquel esperanzador día de julio del 2000, cuando los mexicanos conquistamos nuestra transición a la democracia electoral, el país atraviesa por un estado de profunda confusión y desencanto. Sabemos que México está creciendo a tasas alarmantemente bajas, que ha perdido competitividad, mercados y fuentes de empleo, que varias instituciones del antiguo Estado benefactor están en quiebra. De no haber cambios de fondo, el futuro nos deparará una nueva crisis como la de 1982 o 1994, sin que podamos entonces llamarnos a sorpresa ni haya operaciones internacionales de rescate que puedan salvarnos. (Krauze 2013, 27)

Esta es la nación que Cuarón ha querido mostrarle al público internacional (la de la profunda confusión y desencanto) con un juego de nombres simbólicos que ponen en escena elementos históricos. En el fondo el director nos brinda una visión iconoclasta de la nación. Esto se aprecia en la escena de la pelea más intensa que tienen los dos amigos. Julio detiene el auto y se baja para desafiar a Tenoch. Este sube apresuradamente el vidrio de la ventana y se puede apreciar una calcomanía de la bandera mexicana. El escupitajo de Julio cae precisamente en la calcomanía tricolor en un verdadero acto iconoclasta que minimiza a la nación. A partir de esta escena que contradice cualquier actitud de civismo y patriotismo, se rompe el código charolastra que entre ambos habían armado. Los nombres de próceres que llevan no sirven para nada, están condenados a la incomunicación.

En *Qué tan lejos* la intención simbólica de los colores es evidente. El uso de una tonalidad mixta plantea una tricotomía de lo ecuatoriano. Esperanza, con abrigo color rojo y pantalón azul, se sienta sobre una banca amarilla de la antigua terminal terrestre de la capital ecuatoriana.



Figura 8

Encuadre que simboliza la nación por el uso de los tres colores de la bandera ecuatoriana.

Este “sentimiento” de lo ecuatoriano graficado en algunas escenas demuestra los inconvenientes del país tras un levantamiento político y social, y los constantes reproches de Esperanza. Además, la presentación de los paisajes de la serranía ecuatoriana alude a este concepto. Al percibir estos elementos simbólicos, la temperatura de color variará acorde a la circunstancia física y emocional.

El ordenamiento visual es de carácter convencional, cuenta la historia de manera ordenada sin usar recursos cronológicos como *flashbacks*. En el caso de los planos generales se usa el recurso usual en las *road movies*: captar la amplitud de la carretera o simplemente revelar el camino.

El viaje se completa para las mujeres, pero no para Jesús quien abandona la urna con arena en un asiento del bus de transporte interprovincial en el cual llegan a Cuenca. Las jóvenes deciden terminar la misión de Jesús. El contenido de la urna es vertido en el río Tomebamba que es presentado con rigor histórico por la voz *over*. De manera similar Luisa se deposita en el agua. “Hay que entregarse al mar”, dice ella. El viaje fortalece a la madrileña que afrontará su muerte de una manera más valiente. Al igual que la Malinche, quien propició el gran encuentro entre conquistador y conquistado, ella ha servido de intérprete para que Tenoch y Julio encuentren su camino. En el caso de Esperanza la influencia que tiene en Tristeza es positiva. Ambas asisten a la boda del Pollo y la contemplan desde la parte superior de una de esas viejas y tradicionales casas de Cuenca. En el patio se puede apreciar cómo los novios se besan, pero ya Tristeza, aconsejada por su amiga española, mira la situación de manera menos pueril. Cuando la universitaria le revela que su verdadero nombre es Teresa, la española reacciona en

primera instancia molesta pero luego adopta una actitud comprensiva. Su compañera de viaje se ha quitado la máscara al final del trayecto y decide mostrarse tal cual es. Las mismas máscaras caen de los rostros de los jóvenes mexicanos al volver al distrito federal. En el auto llamado Betsabé, en el que empezaron viajando tres personas, ya nadie tiene qué decirse. Ya no hay lugar para el simulacro. El viaje de formación ha concluido.



Figura 9

El camino se revela ante el espectador en uno de los tantos planos generales.

Queda por ver qué *road movies* se rodarán en Ecuador después de *Qué tan lejos*. Después del estreno de *Y tu mamá también* llegó a México una eclosión de películas de carretera entre las que podemos nombrar las siguientes: *Sin nombre* (2009) de Cary Fukunaga, *A tiro de piedra* (2010) de Sebastián Iriart, *Road to Juarez* (2013) de David de León y *600 millas* (2014) de Gabriel Ripstein. Como bien dice Armando Salazar, cinematógrafo del filme de Hermida, “nuestro cine siempre ha gustado de adaptar historias de la literatura, o contar desde la marginalidad, como si fuera lo único que deberíamos filmar en Latinoamérica o acá en el Ecuador. Nos cuesta vernos a la mayoría de gente que vivimos en la mitad, en la clase media, y buscar temas que tienen que ver con la identidad”.

El género logra evolucionar en un país, pero se estanca en el otro. ¿Quizá esto quiere decir que las posibilidades de transformación de la nación están dadas en

México, pero no en Ecuador? ¿Serán las limitaciones del Estado-nación? En el país de Cuarón, las diversidades étnicas, sociales y políticas persisten al igual que los problemas derivados de la droga y el desempleo. En el país de Hermida son otras las preocupaciones temáticas y ninguna se amolda a los viajes por una carretera. Quizá una respuesta a *Qué tan lejos sea Pescador* (2009) de Sebastián Cordero, el más internacional de los cineastas ecuatorianos. El viaje lleva a su protagonista de un pueblo costero hacia Guayaquil y luego a la capital. Pese a que el título alude al hallazgo de unos paquetes de cocaína en el mar, no hay ningún comentario sobre la nación. Se trata de un viaje en el que la trama se desentiende de profundas observaciones sobre la realidad.

Vamos ahora con las conclusiones de este doble análisis fílmico. Van primero las reflexiones sobre *Y tu mamá también*:

- a) El *Bildungsreise* ha terminado con una anagnórisis: la homosexualidad de Julio y Tenoch, que era latente, ha aflorado. Ha sido un viaje de total descubrimiento. Es el punto de giro de sus vidas el que han logrado al terminar el periplo.
- b) El filme desliga históricamente al México moderno del Imperio azteca al ironizar la manía de glorificar el pasado indio poniéndole los nombres de Julio y Tenoch a los jóvenes y el apellido Cortés a la española.
- c) La nación es ambigua como la misma sexualidad de los dos jóvenes protagonistas. El *bromance* consumado hace que el filme se desligue de su filiación de *road movie*. En las *buddy movies* de la carretera que oferta el mercado norteamericano no hay película que se haya atrevido a tratar el tema de la homosexualidad latente. Esta subversión la convierte en una *contra película de carretera del melorealismo*.
- d) El melodrama de la edad de oro del cine mexicano es constantemente aludido en el filme. La pelea conyugal entre el personaje de Maribel Verdú y su esposo (la vemos únicamente a ella hablando por teléfono). El cáncer que la aqueja.
- e) El cine de la revolución mexicana también es referido con el sutil trasfondo político, la sombra del PRI que aparece en el primer acto, y, más que nada, por los nombres de los protagonistas. Si el cine de la Revolución, así con mayúsculas, tan bien desglosado por Monsiváis en sus *Notas sobre la cultura mexicana*, se basa en una épica popular, el filme de Cuarón propone

una épica de lo cotidiano. Esto se da con la cámara en movimiento liberada del trípode, con los planos secuencias, con actores que parecen estar más improvisando que actuando, acercando el filme a un realismo documental que bucea en los detalles de la cotidianidad.

- f) El término picaresca del camino que usamos para *Cuestión de fe* puede aquí trocarse por la picardía del camino, ya que otro formato histórico que resalta es el de la comedia sexual o cine de ficheras, género con larga tradición que en este caso está intertextualizado en la mujer española como objeto del deseo. Si en las *sexy comedias* de los años 1970 proponían, a partir de un bajo presupuesto, una serie de situaciones desopilantes, un lenguaje procaz sin censura y un gran contenido sexista, el filme de Cuarón lleva todos estos elementos a un grado superlativo. Se empuja hasta el límite cada uno de estos elementos, logrando un clímax inesperado en la escena en la que Julio y Tenoch tienen contacto físico. La picardía del camino pulveriza la imagen del macho mexicano que en su momento tuvieron símbolos casi patrios como el Charro o el Pachuco.
- g) Sobresale el cronotopo del lugar anhelado, en este caso Boca del Cielo, aunque sería mejor decir, un *atopos*, es decir, un no-lugar, pues ha sido inventado por los adolescentes mexicanos. Este sitio se convierte en una metáfora del paraíso que le prometen a la española y que se va a convertir en el infierno del contacto homoerótico.
- h) Todos los nombres en este filme son declaradamente simbólicos: desde el que usan los personajes hasta el nombre del lugar de arribo. Estamos ante una onomástica que se conecta con la nación. Los nombres están vinculados a la historia, al pasado mexicano.

Cerramos ahora el capítulo con las conclusiones sobre *Qué tan lejos*:

- a) El *Bildungsreise* ha terminado con un viajero que se ha separado de las dos jóvenes. Al igual que en *Cuestión de fe*, el triángulo se rompe con la deserción de alguien. La intención del viaje de formación es el conocimiento. Esperanza desde su perspectiva turística logró su cometido de explorar nuevos lares y de adentrarse en “El Ecuador, Man, el Ecuador”. Tristeza logró una experiencia más en su joven currículum amoroso, pero sobre todo se erigió como una guía irónica de la turista española. Su labor de

guía se basa, sobre todo, en una actitud de descreimiento del entorno, siempre con una mirada ácida muy crítica.

- b) No es gratuito que esta sea la tercera película más taquillera del joven cine ecuatoriano, después de *Dos para el camino* (1981) y *La Tigra* (1990). Se trata de un filme que opera como espejo de la nación de la diglosia que, como ya vimos de la mano de Ferguson, es una categoría que alude a la coexistencia de dos variedades lingüísticas en una misma comunidad de hablantes. Hermida acoge el quichua de manera natural, nada forzada, como si fuera parte del paisaje. Lo interesante es que esta diglosia no sólo es lingüística, sino que es también geográfica pues presenta dicotomías como Sierra/Costa, Sierra/Austro, española/ecuatoriana.
- c) Entre las características que Paul A. Schroeder Rodríguez encuentra en el melorealismo es el surgimiento de las mujeres directoras. El nombre de Hermida se une al de otras importantes realizadoras latinoamericanas como Lucrecia Martel, Claudia Llosa y Lucía Puenzo. Este empoderamiento de la mujer implica poner sobre el tapete una serie de temas acaso impensables en la dirección masculina. El filme encaja de manera correcta en el llamado contra-cine feminista en el que la mujer no es cosificada o vuelta objeto del deseo. Hermida subvierte los códigos cinematográficos al presentar la problemática del sujeto europeo en movimiento y su encuentro con una mirada nativa. Se trata de una ruptura de las prácticas dominantes haciendo visible el ser y el estar de la mujer. Esto se aprecia en una escena clave en la que ambas mujeres realizan la micción al aire libre de la manera más natural.
- d) La película de Hermida se inscribe en los esquemas del melodrama, no sólo por el evidente acompañamiento musical, sino por el aspecto emocional que es explorado constantemente. Tomando prestado el título de la novela de Laurence Sterne se trata de un viaje sentimental. Tristeza viaja a otra ciudad para impedir la boda de aquel al que todavía considera su novio. La joven lee a Octavio Paz, lo cual demuestra una sensibilidad especial. De paso, lo que lee (como lo vimos en las citas) se relaciona con su universo emocional.
- e) El esquema de la *road movie* norteamericana de los hombres que viajan es roto en este filme (aunque *Thelma and Louise* es una excepción). En el cine latinoamericano contemporáneo el filme de Hermida resulta pionero pues

Desierto sur (2008) vendrá después. Esta premisa de las mujeres viajeras es una veta aún por explorar cinematográficamente.

- f) El cronotopo del viaje cervantino se respira en gran parte del viaje, no sólo por las alusiones intertextuales del personaje de Jesús al texto de *El Quijote*, sino por la misma intención romántica e idealista del viaje de Tristeza. Su obstinación por llegar a Cuenca a impedir la boda de su novio es equiparable a la del caballero de la triste figura.
- g) Los nombres son volátiles en esta historia. Ningún personaje es nombrado por su nombre original. Inclusive la *voz over* llama a las ciudades, no por el nombre actual, sino por la forma en que fueron bautizadas por los conquistadores.

Intermedio dos

Panorama histórico del nuevo cine latinoamericano: de la fase militante al cine del melorrealismo

El cine latinoamericano ocupa un lugar predominante en la historia cinematográfica del mundo. La vasta complejidad de su narrativa, desde el comienzo de siglo XX, pasando por los años 1960 y 1970, hasta nuestra contemporaneidad, desata un legado histórico, que no sólo había que ubicarlo dentro de una simple narrativa de archivo, sino, por el contrario, es un referente histórico para las nuevas narrativas del presente.

El nuevo cine latinoamericano no es una categoría estática, como bien lo plantea John King en *El carrete mágico*:

Es una dinámica que constantemente cambia su mosaico de influencias. Desde luego su enfoque no constituyó jamás un repudio al internacionalismo o a la apetencia de algún ideal esencialista en la búsqueda de una identidad nacional. Puesto que cada país vive un proceso incesante de transculturación, tiene una vaga conciencia de la naturaleza híbrida de las formaciones culturales. No obstante, ello implica que el deseo de encasillar las prácticas culturales latinoamericanas en vastas categorías tales como tercer cine o cine del tercer mundo es, en el mejor de los casos, prematuro y, en el peor, extraviado. Aunque Homi Bhabha está en lo justo al declarar que “en el lenguaje de la economía política es legítimo representar las relaciones de explotación y dominio en términos de las divisiones entre primer y tercer mundo”, no es tan claro que sea posible establecer como premisa alguna suerte de estética unitaria para cines diferentes de los norteamericanos y europeos. (King 1994, 17)

Bajo esta lógica de no categorizar nuestra cinematografía como tercer cine por su naturaleza cambiante, estamos ante un medio que posibilita códigos y proyectos compartidos, así como la novela o el periódico en sus particularidades sirve de plataforma para que esa comunidad imaginada negocie, construya y se represente identitariamente como nación. La construcción de comunidad, que Benedict Anderson describe desde la ficción de obras literarias, se dilucida no sólo como un momento anterior a la consolidación del Estado nacional, sino que también es posible pensarla como una dinámica constante que pone y quita significaciones y enlaces entre los connacionales para entenderse como comunidad y para mantener recíproca la solidaridad. La más citada idea de Anderson es la que apunta a la nación como comunidad limitada y soberana. Limitada, ya que posee fronteras finitas, aunque

elásticas. El adjetivo de soberana tendría su origen en la época en que surge el concepto de nación, periodo en el cual la Ilustración y la Revolución estaban “destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divididamente ordenado”. Por último, se trata de una comunidad ya que, independiente de la explotación y la desigualdad, esta siempre se imagina a sí misma como una relación horizontal y de compañerismo. Se trata de un modelo similar al familiar en el que todos los miembros de la nación están sujetos al Estado. De ahí que el autor afirme que, pese a todos los embates de la que ha sido víctima, la nacionalidad es “el valor más universalmente legítimo de nuestro tiempo”. (Anderson 2008, 124)

Un planteamiento a menudo olvidado o no muy estudiado de este pensador, es aquel que pone al lenguaje impreso como inventor del nacionalismo. Para él es fundamental la comunicación de los mass media en la construcción de la comunidad imaginada. Según Anderson, el lenguaje impreso se convirtió en estándar y se diseminó a través de libros y periódicos. Su visión está fuertemente influida por la importancia de la era Gutenberg: el impacto de la imagen móvil aún no existe. Los lenguajes impresos y reproducidos de manera mecánica crearon expresiones nacionales y nuevos idiomas de poder. La novela nacionalista y el periódico dieron, al decir de Anderson, los principios organizativos de la conciencia nacional. En el momento en que estos dos medios ordenaron el tiempo y el espacio, se dirigieron hacia una comunidad imaginada incluso antes de que se formara un Estado-nación. Nace el concepto andersoniano de consumo colectivo de comunicación para crear un sentido de lo nacional.

Anderson considera que la historia de lo nacional se ha narrado en estados poscoloniales a través del mapa (que define las fronteras políticas) y el museo (vehículo ideal para el *establishment* que quiere definir cuál es el legado de lo ancestral). Aunque la imagen móvil (léase cine) no ha sido considerada por Anderson para la formación poscolonial⁸ de la nación, sí ha sido tomada en cuenta por otros como Martín Barbero o Gellner que no dudan en señalar la existencia de una política de la imagen en la conformación de lo nacional.

⁸ No hay que confundir lo decolonial con los estudios poscoloniales: estos últimos son desarrollados fundamentalmente por pensadores indios en universidades angloparlantes. La diferencia obvia entre lo uno y lo otro es que parten de momentos y contextos históricos distintos. Lo decolonial estudia el fenómeno de la herencia colonial como un elemento indisociable de la formación del moderno sistema mundial capitalista; esto es lo que Aníbal Quijano llamó ‘el patrón mundial de poder capitalista’.

Sin embargo, las cosas no lucen igual en la actualidad con respecto al poder de la prensa escrita en la conformación de la identidad nacional. Jürgen Habermas señala que los periódicos han perdido ese privilegio del que hablaba Anderson (de constituirse como mediadores del discurso intelectual) una vez que las noticias y el contenido editorial se han vuelto dependientes de la publicidad, logrando que el periodismo impreso invada la esfera de lo público a través de intereses comerciales de carácter privado. En el caso de América Latina no fueron precisamente empresas privadas las que propiciaron ese debate crítico-racional alabado por Habermas en el contexto europeo, sino corporaciones como los estudios de Hollywood cuya publicidad y marketing constituyeron un apoyo crucial en la estrategia de integración vertical (producción, distribución y exhibición) emprendida para el mercado global fílmico. Esta estrategia incluye folletos, posters y fotos glamorosas (*Y tu mamá también* es un buen ejemplo de ello al presentar a Gael García Bernal como un sex symbol).

El pensamiento de Jesús Martín-Barbero aporta a la discusión cuando señala (apoyado en Edgar Morin y en Carlos Monsiváis) que el cine es el conformador de la nación, es “el centro de gravedad de la nueva cultura”. Para Martín-Barbero el cine (refiriéndose a la cinematografía mexicana) es “la expresión más nítidamente identificable como nacionalista y a la vez la más entrañable popular-masiva de lo latinoamericano” y nos recuerda el señalamiento de Morin de que al cine no se va a soñar (la postura del arte como escapismo no opera aquí), se va a aprender.

El cine media vital y socialmente en la constitución urbana: él va a ser su primer “lenguaje”. Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, *el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente*. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la “identidad nacional”. Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza. No le otorga nacionalidad, pero sí los modos de resentirla con todas las mistificaciones y los chauvinismos que ahí se alientan, pero también con lo vital que resultaría esa identidad para unas masas urbanas que a través de ella amenguan el impacto de los choques culturales para y por vez primera conciben el país a *su* imagen. (Martín-Barbero 1987, 181)

Detengámonos en el verbo que usa Martín-Barbero en la cita: resentir. En su libro se usa la palabra re-sentimiento como un volver a sentir. La nación es un sentimiento que hay que procesar para volver a sentirla. Monsiváis, retomado por Martín-Barbero, menciona cinco verbos que operan en ese re-sentimiento que se da en

la comunidad que especta películas: reconocerse, transformarse, apaciguarse, resignarse y “encumbrarse secretamente”. Inventario certero de infinitivos que dan cuenta de las acciones que efectúan los cófrades de la comunidad imaginada. Monsiváis explica de manera eficaz en *La cultura mexicana del siglo XX* este proceso, tomando como ejemplo las formas de representación fílmica de la revolución mexicana a la que él le pone mayúsculas.

¿Qué se va obteniendo? Una metamorfosis casi literal: la Revolución deviene en acontecimiento fílmico. Y en medio de una enseñanza histórica superficial (fechas y discursos con el mapa de la República de fondo), la versión oficial y pública termina siendo la del cine (con la ayuda de las fotos del Archivo Cassola). Allí se erige la visión global más ordenada o auspiciada oficialmente del movimiento de 1910. Con ademán automático, productores, directores y argumentistas desechan las interpretaciones y los sucesos no traducibles en secuencias de eficacia probada (Monsiváis 2010, 440)

Importante la declaración del pensador mexicano: “la versión oficial y pública termina siendo la del cine”, expresando la importancia del séptimo arte en la comunidad imaginada. Los hechos históricos pasan a ser eventos cinematográficos. En esta época en la que el canal History Channel impone una poderosa narrativa audiovisual cualquier acontecimiento corre el peligro de ser convertido en un espectáculo.

En “El cine: y tu filmografía también” Monsiváis señala con más precisión esta relación entre cinematografía y nación:

A lo largo del siglo XX las sociedades nacionales contraen con el cine deudas profundas que se saben y se ignoran simultáneamente, cuánto se le debe a la fábrica de sueños, sin la cual —es la moraleja— el tedio devoraría la vida cotidiana, especialmente fuera de las grandes ciudades. El cine —el de los “mecanismos reproductores de los instantes”, según Amado Nervo— organiza las ideas de conjunto de cada país y del planeta, selecciona y desecha tradiciones, canjea costumbres por repertorios de imágenes y establece los criterios de la diversión. (Monsiváis 2012, 295)

El cine se convierte entonces en la interfaz por donde fluyen todos los códigos de un pueblo. Es el eje organizador de la nación junto a la radio, inclusive se anticipa, según Monsiváis, en el caso mexicano, a la televisión.

De México es preciso hacer el desplazamiento hacia Rusia. Carroll y Banes trabajaron, al igual que Benedict Anderson, la categoría de cine nacional a través del concepto de comunidad imaginada desde el séptimo arte. Ambos se basan en una sola

película de Eisenstein (escrita y dirigida con Grigori Aleksandrov), titulada *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929), que representa lo que ellos creativamente llaman *cinematic nation-building* (construcción cinematográfica de la nación), y que tiene que ver con la contribución de la obra de Eisenstein a la construcción de la URSS como nación, a la asimilación de las convenciones que proponen en la pantalla para la comunidad imaginada. Como muestra, proporcionan una ligazón entre el concepto de Anderson y el cine como intermediario para la generación de este sentido de cohesión que refrenda la unión del grupo y direcciona hacia un fin común.

Además del cine soviético, el neorrealismo italiano significó para el cine de América Latina un referente indiscutible no sólo por la temática social (el rodaje en escenarios reales con luz natural), sino también por algo que repetirán algunas de las películas del corpus: el uso de actores no profesionales, gente tomada de la calle es puesta frente a una cámara para dar un testimonio. En la década de 1940, el cine italiano abrió un mundo de posibilidades para la construcción de nuevas cinematografías, al ser definido por Cesare Zavattini como un “cine de atención social” (Alsina, 1989, 192). El neorrealismo surgió a partir de 1945, en un panorama de posguerra con una infinidad de problemas sociales como la pobreza y la delincuencia; realidades que empezaron a ser retratadas y manifestadas en su malestar por cineastas italianos como Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis, Antonioni, Lattuada y muchos más. Estos creadores asumieron un compromiso que fue, como dice Rossellini, el de crear un film que “plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar”. En su *Tesis sobre el neorrealismo*, Cesare Zavattini enmarca al movimiento neorrealista dentro de una perspectiva que pretende un “descubrimiento de la actualidad”, como denuncia ante la invisibilización que mostraba la cotidianidad italiana sin las constantes vicisitudes reales que aquejaban su diario vivir. Por lo tanto, y “desde una perspectiva metodológica y estética, el neorrealismo propuso un cine más cercano a las circunstancias cotidianas y a los contextos políticos” (Saldarriaga, 2010, 62).

Por otro lado, Marc Ferro, argumenta que la influencia de las nuevas vanguardias literarias, históricas y cinéfilas como fue la Nouvelle Vague constituyeron una nueva forma conceptual de ver el cine como un arte “parangonable con cualquier otro y que, por consiguiente, puede también elaborar su discurso sobre la historia” (Ferro, 1995, 16). Movimientos cinematográficos como la Nueva Ola, directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, autor de la *road movie* francesa *Sin aliento* (1960), serán los fundadores de la Nouvelle Vague. Este movimiento se caracteriza por nuevas técnicas

cinematográficas, por un rodaje en exteriores en vez de estudios, por los temas tratados y por la manera de tratarlos y, finalmente, por su carácter “de autor” y la importancia que, gracias a André Bazin, se le da no solamente a la objetividad sino también a la subjetividad del cine. (Malfatto 2011, 127)

El nuevo cine alemán con el “Manifiesto de Oberhausen” (1962) con directores como Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Edgar Reitz, también generó influencia sobre el cine latinoamericano desde la misma etiqueta “nuevo”. Esto lo vemos en películas de carretera como *Paris-Texas* (1984) de Wenders en las que el viaje no es solamente geográfico sino también espiritual. En el neorrealismo, la *nouvelle vague* y el *free cinema* existe una concepción abiertamente crítica del nacionalismo. No pasó así en el cine latinoamericano que en muchos casos abrazó el nacionalismo. En tal caso, este grupo de cines europeos fue el que enseñó a los realizadores latinoamericanos la posibilidad de que se podía crear un cine autónomo que implicaba la no adhesión a cualquier ideología externa. Después de todo, estos cines tienen con Latinoamérica un oponente común: Hollywood como fábrica de modelos nacionales de producción (ya Monsiváis hablaba de “la improvisación y la imitación colonial del Hollywood omnímodo que ha patentado el Star System y ha vuelto a las cinematografías nacionales sucursales en trance perpetuo de adoración”).

La palabra clave que une a estas tendencias fílmicas europeas con la latinoamericana es *revolución*. En el caso del NCL se trata de una revolución social y política en una década (los años 1960 del siglo pasado) caracterizada por el nacionalismo y la militancia. El término *revolución* no le es ajeno a la Europa de esa década. El “Manifiesto de Oberhausen”, con la categoría “nuevas libertades”, ya discute la producción cinematográfica como un problema exclusivo de la industria fílmica.

Nosotros manifestamos nuestra pretensión de crear un Nuevo Cine alemán. Este Nuevo Cine necesita nuevas libertades. Libertad frente a los convencionalismos usuales de la profesión. Libertad con respecto a las influencias de socios comerciales. Libertad con respecto a la tutela de ciertos intereses.

Nosotros tenemos, con respecto a la producción del Nuevo Cine alemán, ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico. Estamos dispuestos a soportar riesgos económicos en común.

El Viejo Cine está muerto. Creemos en el Nuevo. (Romaguera 2007, 225)

Los cineastas latinoamericanos ampliaron esa discusión ya que vieron la producción como un problema social. No sucedió lo mismo con los cineastas franceses que creían en la expresión individual del cine, mientras los latinoamericanos veían el séptimo arte como un instrumento social muy apegado a los problemas políticos imperantes. El objetivo del NCL fue muy claro: dejar de lado la ideología colonizadora y la masificación de la cultura para crear un espectador activo que pudiera pensar por sí mismo. *Revolución* significó darle al espectador los instrumentos para que pudiera representarse a sí mismo y entender de manera crítica su realidad. En la actualidad este tipo de movimientos culturales (como el NCL) es percibido como un fracaso en la implementación de una nueva realidad. Aunque falló como un proyecto social y cultural se trata de un movimiento que lanzó la pregunta de la identidad, de la nación, del terruño. No hay nada más latinoamericano que el cine latinoamericano.

Para una segmentación cronológica del cine latinoamericano hemos seguido las investigaciones del libro más reciente sobre el tema, *Latin American Cinema: A comparative history* (2016) de Paul A. Schroeder Rodríguez. El historiador propone la siguiente periodización:

- 1) Cine silente: vistas de actualidad (1897-1907).
- 2) Cine proto-narrativo (1908-1915).
- 3) Cine narrativo (1915-1930).
- 4) Cine de estudio (1930-1950).
- 5) Crisis y declive del cine de estudio (1950-1960).
- 6) Neorrealismo y cine arte (fines de 1950 y comienzos de 1960).
- 7) El nuevo cine latinoamericano (fase militante) que se divide a su vez en tres fases: a) Neocolonialismo y violencia; b) Acta de Liberación; c) Violencia y liberación (1960-1980).
- 8) El nuevo cine latinoamericano: fase neobarroca (fines de 1970 y comienzos de la década de 1980).
- 9) Colapso y renacimiento del nuevo cine latinoamericano (mediados de 1980-comienzos de la década de 1990).
- 10) Cine latinoamericano contemporáneo: El melorrealismo con sus dos fases: el cine de la nostalgia (1990-2000) y el *suspense* de un presente precario (2000-2017).

En este apartado nos concentraremos únicamente en la fase militante y en el melorrealismo.

Es importante desentrañar la etiqueta “nuevo cine latinoamericano” (NCL de ahora en adelante) que se vuelve difícil de endosar a cualquier filme, ya que el cine de este lado del hemisferio es tan diverso que cualquier categoría unifica algo que por naturaleza es tan heterogéneo. Otros términos existentes son tercer cine, “nuevo, nuevo, nuevo cine latinoamericano”, cine “nuestramericano” o cines latinoamericanos... Este último parecería ser el más preciso pues abarca la diversidad de expresiones cinematográficas existentes. El cineasta brasileño Walter Salles se acoge a esta definición plural:

Creo que no hay un solo cine latinoamericano, de la misma forma que no creo que haya un cine brasileño. Lo que hay es un conjunto de cines que están constituidos por corrientes que a menudo colisionan y en otras ocasiones se unen en el deseo de retratar nuestras realidades de una manera urgente y visceral. (Elena y Díaz López 2003, 14)

Otros autores ven problemática la categoría NCL por ser supuestamente reduccionista: se introduce en un mismo saco a una gran cantidad de países con sus propias historias y culturas. Otros coinciden en que en la actualidad es más apropiado hablar de cine latinoamericano en términos de diversidad de estilos y tópicos y que la categoría de *tercer cine* ha prescrito como forma de filmación de ciertos países que fueron imaginados para estar unidos por historias análogas, conflictos y metas similares. Esta prescripción se la puede encontrar en filmes de nuestro corpus como la boliviana *Cuestión de fe* y la ecuatoriana *Qué tan lejos*.

La fuerza del cine está en las imágenes, no en la técnica, pero es preciso apropiarse de ésta, simplificándola, no buscando alcanzar la perfección formal del modelo dominante, pero sí creando nuestra propia estética, nuestro propio cuadro de valores en cuanto a lo que es correcto o incorrecto, adecuado o inadecuado.

La realidad es la fuente básica de las imágenes y de su gramática interna. Es preciso hacerla explícita, diseñando un léxico visual que tenga como fuente nuestra realidad y desentrañando la lógica de los acontecimientos acaecidos en los espacios que habitamos a fin de establecer la sintaxis orgánica de este lenguaje. (Gil Olivo 1993, 111)

Dentro de esta línea, el tercer cine se erige como una forma de luchar contra esa construcción hollywoodense llamada América Latina. Las películas de Hollywood crean imaginarios sobre la diversidad y lo exótico para diferenciar, entender y asimilar a

los diversos pueblos. Todo estereotipo parte de una construcción consciente o inconsciente de otra cultura como opuesta a la propia. En el momento en el que una industria como la norteamericana ve en el otro un antípoda, procede a reproducirlo visualmente de manera distorsionada.

Nuestro continente siempre fue recreado de manera inexacta por el cine norteamericano que vio este espacio como sinónimo de exotismo. Los estereotipos del mexicano o del latino estuvieron a la orden del día a manera de personajes secundarios o incidentales, ya sea en forma del viajero que llega a Norteamérica a perseguir el *american dream* o como el nativo que en su lugar natal recibe al gringo. El tercer cine surge como una forma de proponer una imagen de América Latina contraria a la hegemónica y se convierte en un solitario mercado emergente aplicable únicamente a naciones y cineastas no invitados a participar en los canales de distribución reservados a industrias del llamado primer cine. Esta postura no se aplica al siglo XXI si tomamos en cuenta que, por lo menos dos películas del corpus (*Diarios de motocicleta* y *Babel*), forman parte del circuito de distribución norteamericano y que inclusive ganan premios de la Academia de Hollywood.

Con todo este contexto no hay cabida para hablar ya del viejo cine latinoamericano. Sin embargo, este existió. Aldo Francia hace una contraposición muy certera del cine viejo con el cine nuevo, insertándolo dentro del contexto de producción de las naciones:

El Cine Viejo y el Cine Nuevo no son iguales en todas las naciones del orbe. Los problemas son diferentes, especialmente entre países ricos y países pobres. Lo que en un país rico puede ser Cine Nuevo, si se filma en un país pobre será Cine Viejo. En los países ricos que ya tienen solucionados los problemas de sobrevivencia, los problemas serán existenciales, por el hastío en que viven o por la falta de una meta vital (por ejemplo, el cine de la incomunicación de Antonioni o el cine de Dios de Bergman).

Los países latinoamericanos, por sus ancestros comunes y por ser naciones en vías de desarrollo, dominadas por el neocolonialismo de los países desarrollados a través de la potencia de sus transnacionales, deberían tener una problemática común, salvo matices, y un cine parecido en cuanto a sus fines. Desgraciadamente, no es así. Sus películas, tal vez la mayor parte, defienden los intereses de las clases adineradas, aliadas al neocolonialismo de los países desarrollados. (Francia 1990, 41)

Lo que Francia denuncia diez años antes de acabado el siglo XX, sigue siendo una temática actual. Muchos de los filmes latinoamericanos que se estrenan año a año

siguen la estela del primer cine. Los títulos que precisamente se salvan del olvido son aquellos, como los de nuestro corpus, que si bien siguen ciertos parámetros estilísticos de un modelo hegemónico llegan a proponer historias muy cercanas a la realidad latinoamericana. Es que, como Shohat y Stam lo aseveran, cualquier discusión sobre el cine del Tercer Mundo debe abordar la compleja cuestión de lo nacional:

Todas las películas, como productos de industrias nacionales, productos hechos en lenguas nacionales y que reciclan intertextos nacionales (literaturas, folclores), tienen un elemento nacional, del mismo modo que todas las películas, sean las mitológicas hindúes, los melodramas mexicanos o las épicas tercermundistas, proyectan imaginarios nacionales. Pero si los cineastas del Primer Mundo parecen flotar “por encima” de las pequeñeces de las preocupaciones nacionales, es porque dan por segura la existencia de un poder nacional que facilita la realización y la diseminación de sus películas. Por otra parte, los cineastas del Tercer Mundo no pueden contar con ningún substrato de poder nacional. En vez de eso, su relativa impotencia genera una lucha constante para crear una “autenticidad” elusiva, que se reconstruye de nuevo con cada generación. (Shohat y Stam 2002, 278)

Todo cineasta (llámese González Iñárritu, Cuarón o Hermida) se considera parte de un proyecto nacional, pero ese concepto es diferente en cada contexto histórico y geográfico, nos recuerdan los dos autores citados. Por ello, lo que hoy denominan NCL es una categoría mutable. Hay que señalar que dio sus primeros pasos en los albores de los años de 1960, justo en plenas dictaduras y crisis de los paradigmas con la efervescencia de la posmodernidad, las luchas de liberación nacional, el activismo social, la preocupación por el Otro, la contracultura estadounidense, el mayo francés y la guerra de guerrillas, aspiración de integración latinoamericana por parte de la izquierda. Era la búsqueda de una identidad ante la hegemonía de otras culturas alejadas de nuestras realidades. Así las cinematografías del continente llegan a tener un estatus parecido al de corrientes europeas como la Nueva Ola Francesa, el Free Cinema Inglés o el Nuevo Cine Alemán. De hecho, la influencia de Europa en estos cineastas fue importante, tomando en cuenta que algunos de ellos fueron formados en Roma, en la década de 1950, y al regresar a sus países adoptaron los principios neorrealistas, sobre todo en lo concerniente a la contratación de actores no profesionales para trabajar en los filmes. Dentro de esta línea comprometida, Fernando Birri, uno de los alumnos de la Escuela de Cine de Roma (a la que asistió por unos meses García Márquez), señala que el cine latinoamericano es la expresión de los humildes y los ofendidos que clamaba Latinoamérica (Birri 1988). Sin embargo, no todos están de acuerdo con la categoría de

Nuevo Cine Latinoamericano como lo podemos apreciar en esta carta de Enrique Álvarez incluida en el libro *El pez que huye*:

Nuevo cine latinoamericano es una cosa y Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano es otra. Nuevo Cine habrá siempre, pero el Movimiento que lo nucleó ya no existe. No basta para eso (para la subsistencia del movimiento) un Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, ni un Comité de Cineastas de América Latina, ni una Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, ni una Asociación de Graduados de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Demasiada inercia. Demasiada dispersión. Hay que volver a los sesenta. Lo que ha cambiado en estos años son las estrategias de dominación, no la miseria y el subdesarrollo de nuestros pueblos. Hay que regresar a los manifiestos. Lo que se ha perdido es nuestra rabia, nuestro atrevimiento estético, nuestro compromiso. (Caballero 2005, 180)

Otros autores, como el francés Georges Sadoul en su manual de *Historia del cine*, distinguen el viejo cine latinoamericano (anterior a los años 1960) del nuevo cine latinoamericano. Le resta importancia a la primera tendencia aduciendo que su nacimiento y desempeño están ligados al desarrollo del cine norteamericano. Señala que en cada uno de los países donde existe hay “ineficacia artística”, además de “comercialismo, populismo y una tradición sentimentalista de las telenovelas, las comedias y las chanchadas facilistas”:

Este viejo cine ha representado ante todo una traición a la realidad que dice sustentar. Sus temas pasan por filtros sentimentalizadores, por esquemas de fácil captación: la muchachita pobre que se casa con el joven rico, el niño pobre que encuentra su padre adinerado. Todo conspira para hacer de ese viejo cine un instrumento de pacificación y conciliación en medio de la crisis del continente, para acercar la conciencia de las masas a las ideas religiosas de la resignación y el sufrimiento purificador. (Sadoul 2004, 567)

El viejo cine latinoamericano para Sadoul implica una traición a la historia de los países europeos que quiso representar: “Nuestros rostros han aparecido con rostros que no son los suyos, con cuerpos que no les pertenecen”. Incluso ese cine viejo fracasó, según el historiador, en representar personajes latinoamericanos: “Ese cine hizo de los *cangaiceros* de Brasil copias de segunda clase de los cowboys norteamericanos” (en referencia al Premio al mejor filme de aventuras de 1953 del Festival de Cannes):

Estas actitudes que se limitaban al plano del lenguaje, es decir, al plano en que lo cultural adquiere un carácter restrictivo, limitador, no encontraron,

generalmente, el rechazo del sistema. Se demostró que su incidencia sobre la realidad se efectuaba en una esfera perfectamente inofensiva para la seguridad del sistema. Más aún: le ofrecía una fachada liberal hacia el exterior, un supuesto ejemplo de “libertad de creación”, que ha sido en más de una vez la coartada de una evasión.

El nuevo cine apareció cuando ese rechazo justo al viejo cine alcanzó no sólo sus formas expresivas sino también la manera de insertarse en los procesos culturales (y aquí lo cultural está usado en su sentido más abarcador y definitivo), tomando partido a favor de las fuerzas más revolucionarias incorporadas a la lucha. (Sadoul 2004, 568)

Estas ideas de Sadoul datan de 1967, año de la primera edición de su importante manual, y captan la evolución de un movimiento cinematográfico que estaba empezando a surgir con fuerza. En lo que no repara el historiador es el carácter nacional-popular del cine clásico de ese momento histórico, en oposición al NCL que no rompió totalmente con el nacionalismo.

Si vemos el cine como un conocimiento con un valor y un lugar de origen (Latinoamérica), con su producción y distribución específicas, hablamos de un problema de geopolítica del conocimiento (la categoría es de Walter Mignolo) que se convierte en una geopolítica de la imagen pues hay una desigualdad en cuanto a la producción cinematográfica entre los continentes. El centro de poder serían Norteamérica y Europa, y el espacio de resistencia sería el novísimo cine latinoamericano. Esa “guerrilla semiológica” (el término es de Umberto Eco y lo aplicamos sin problemas al NCL pues también es un grupo de resistencia simbólica) alcanzó en la década de 1960 su máxima expresión en tres ejes: “conciencia de una identidad latinoamericana, homogeneización del diagnóstico de la sociedad y los objetivos, identificación de nuevos actores como sujetos de la representación y como destinatarios de los filmes proyectados” (J. Román 2010, 14). Dentro de estos tres ejes el NCL tiene los siguientes objetivos según el crítico cubano Ambrosio Fornet: contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural. Una misión peligrosa: el cine de intervención política en América Latina; asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria Latinoamericana; y abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares:

El movimiento, en efecto, no tardó en ser calificado por sus más frívolos detractores como cine político, término que sirve a la crítica colonizada para denominar cualquier manifestación artística que pretenda dar al espectador una visión compleja y problemática del mundo en que vive.

Para los cinéfilos puros y para quienes asumían gozosamente las formulas de Hollywood como arquetipos insuperables del cine, un cine político era una profanación de las pantallas, un cine contra natura. Los nuevos cineastas, advertidos ya por múltiples intentos de castración de que el apoliticismo no es más que una de las tácticas políticas de la burguesía respondieron a esa agresión semántica sin caer en la trampa de rechazar el término, sino al contrario, reivindicándolo como sinónimo de auténtico y profundo. Para nadie era un secreto que el Nuevo Cine se definía, por una parte, como un cine de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial y, por la otra, como un cine de afirmación nacional en el contexto de la lucha antiimperialista. Así, pues, era un cine político en el más estricto sentido etimológico de la palabra, es decir, un cine interesado en el destino de seres reales que habitan un mundo dramáticamente real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados. No hay dramas apolíticos. Lo apolítico es inhumano. En todo caso, se trataba de un fenómeno nuevo y sugestivo, que no podía dejar de suscitar una especie de fiebre taxonómica entre los críticos y los cineastas. (Fornet 2007, 122)

Podríamos inclinarnos a pensar que la razón preponderante para la poca recepción de los diferentes movimientos (proporcional a la popularidad de la cinematografía del Primer Mundo) responde precisamente a la supremacía de esos cines hegemónicos, tanto en la distribución cinematográfica en la región como en un marco más amplio en sus flujos globales, ya que, como lo argumentan los teóricos del cine Ella Habiba Shohat y Robert Stam (2002): “mientras el cine del Tercer Mundo está inundado de series de TV, música popular, programas de noticias y películas norteamericanas, el Primer Mundo no recibe casi nada de la vasta producción del Tercer Mundo”, partiendo incluso de la consideración de que “la distribución global de poder todavía tiende a considerar a los países del Primer Mundo *transmisores* y a reducir a la mayoría de los países del Tercer Mundo al papel de *receptores*”. (Shohat y Stam, 2002, 50)

Hay cuatro parámetros tentativos para aproximarse al Cine del Tercer Mundo según el libro *New Latin American Cinema*:

- 1) A core cicle of “Third Worldlist” films produced by and for Third World (no matter where those people happen to be) and adhering to the principles of “Third Cinema”;
- 2) A wider circle of the cinematic productions of Third World peoples... whether the films adhere to the principles of Third Cinema and irrespective of the period of their making;

- 3) Another circle consisting of films made by First or Second World people in support of Third World peoples and adhering to the principles of Third Cinema;
- 4) A final circle, somewhat anomalous in status, at once “inside” and “outside”, comprising recent diasporic in status, at once “inside” and “outside”, comprising recent diasporic hybrid films... which both build on and interrogate the conventions of “Third Cinema”. (T. Martin 1997, 20)

Según el antólogo de este señero estudio, tres de estas cuatro categorías (1, 3 y 4) incluyen al Cine del Tercer Mundo como categorías históricas y políticas, mientras en una (la 2) el contexto geográfico donde se filma es la característica básica.

Todos esos cuatro criterios se enmarcan dentro de la conciencia del cine como posibilidad estética, antropológica, sociológica o histórica; en detrimento del cine de entretenimiento, se fue extendiendo en la década de 1960, hasta el punto de que el séptimo arte puede considerarse una especie de aleph, “el punto donde convergen todos los puntos”, o aquello que Fernando Solanas y Octavio Getino llamaron cine de liberación o tercer cine para poner una distancia entre el primer cine (el procedente de Hollywoodlandia) y el segundo cine (el cine de autor europeo). Y al definir el Cine del Tercer Mundo como un proyecto político y transcontinental, Clyde Taylor sostiene que

Films become Third World, in short, by their function, once made, “by their function, once made, “by their usefulness for the people”, as Fidel Castro said, “by what they contribute to man (and women), by what they contribute to the liberation and happiness of man (and women)”.

Yet even though the Third World is a mental state for which no one holds an official passport, it would be wrong to emphasize Third World Cinema’s local and national preoccupations at the expense of its resolute internationalism. *The Making of O Povo Organizado in Mozambique* by Bob Van Lierop, an African American, or of *Sambizanga* (1972), about Angola, by Guadeloupian Sara Maldoror, or the Ethiopian Haile Gerima’s *Bush Mama* (1975), set in Los Angeles, or Gillo Pontecorvo’s *The Battle of Algiers* (1965), or the several Latin American and African films created by Cubans, or the many Third World films made by Europeans and white Americans –all suggest the cross-fertilization of an embryonic transnational Third World cinema movement. (T. Martin 1997, 21)

Este concepto de Tercer Cine de Taylor está enmarcado dentro de un contexto mayor de debates sobre la Teoría Cultural de Izquierda de los años ochenta. Este concepto conectado al de NCL es reformulado como un programa estético para la práctica política del cine. Paul Willemen, en el mismo libro, vincula las teorías culturales de Bertolt Brecht y Walter Benjamin con los manifiestos del NCL y concibe

el Tercer Cine como una crítica cultural de lo euro-americano. A este respecto nos dice Paul Willemen:

One of the main differences between Third Cinema and the European notion of counter-cinema is this awareness of the historical variability of the necessary aesthetic strategies to be adopted. Whatever the explanation –and the weight of the modernist tradition in the arts may be a crucial factor here– and regardless of the political intentions involved, the notion of counter-cinema tends to conjure up a prescriptive aesthetics: to do the opposite of what dominant cinema does. Hence the descriptive definition of dominant cinema will dictate the prescriptive definition of counter-cinema. The proponents of Third Cinema were just as hostile to dominant cinemas but refused to let the industrially and ideologically dominant cinemas dictate the terms in which they were to be opposed. (T. Martin 1997, 221)

Resulta elucidante la definición de contra-cine de Willemen porque puede ser aplicada al NCL. Este hace exactamente lo contrario del cine dominante. Es curioso lo que se señala en la cita: los que propusieron el Tercer Cine fueron tan hostiles como los representantes del cine dominante, pero se negaron a permitir que industrial e ideológicamente se dictaran los términos en los que iban a oponerse. Este no ponerse de acuerdo hizo que el NCL tardara más tiempo en desarrollarse ya que implicaba que industrias de diferentes partes de Latinoamérica se pusieran de acuerdo. Además, la cooperación cinematográfica recién llegó en 1986 cuando surgió la Escuela de San Antonio de los Baños en Cuba o, si se quiere, un año antes cuando Robert Redford fundó el Sundance Institute. Ambas entidades se convirtieron en los focos de resistencia más importantes. La primera desde la isla bloqueada por el embargo económico pero no cultural; la segunda situada dentro del país que imponía un modelo hegemónico de hacer cine al resto del planeta.

Estudiosos como Peter H. Rist prefieren hablar de “un supuesto cine del tercer mundo” conformado por una docena de países que dan su punto de vista sobre lo que deben ser los cines nacionales:

South American cinema was once combined with the broader Latin American cinema, which was supposedly a Third World Cinema, rather than there being an appreciation of the national cinemas of a dozen countries, some of which have since made a notable breakthrough into the main stream. There are a considerable number of South American films of value, both in their own right and as part of a broader movement, increasing seen abroad and competing against those from the once overwhelmingly dominant United States. (Rist 2014, 12)

Este contra-cine o contra-cinema, como lo llama Willemen, no sólo que ha competido contra el abrumador dominio de Estados Unidos como dice la cita de Rist, sino que ha logrado hacerse notar en el escenario internacional. Es precisamente esta postura anti-imperialista del NCL la que lo ha llevado a afirmar su nacionalismo popular. De hecho, un director que empezó como independiente, Alejandro González Iñárritu, y que ahora es parte del *mainstream*, tiene fervientes actitudes nacionalistas pese a estar haciendo World Cinema. La más notoria es aquella en la que el cineasta celebró el ser parte de la más reciente “nación de inmigrantes” en los últimos segundos de su discurso de aceptación del Óscar a la mejor película por *Birdman* (2015):

I want to take one second...I just want to take the opportunity...I want to dedicate this award for my fellow Mexicans, the ones who live in Mexico. I pray that we can find and build government that we deserve. And the ones that live in this country who are part of the latest generation of immigrants in this country, I just pray that they can be treated with the same dignity and respect of the ones who came before and build this incredible immigrant nation. Thank you very much

Esta nación de inmigrantes reclama la construcción de un lenguaje que capte el nosotros latinoamericano. Esto es difícil en un contexto de producción y distribución de bienes y servicios de la industria audiovisual (pensar en Netflix) en que la oferta de lo latinoamericano es mínima en relación con los productos norteamericanos (seriales y filmes). Dice Octavio Getino, uno de los padres del NCL, que los países con mayor producción y comercialización es la que tiene la mayor capacidad para influir en su público en el aspecto identitario.

La industria y la economía norteamericanas, por ejemplo, no hubiesen alcanzado el nivel actual que hoy tienen de no haber contado con la presencia persuasiva de sus productos culturales y comunicacionales, particularmente los de carácter audiovisual, en la mayor parte del mundo. Las imágenes de Estados Unidos – señalaba tiempo atrás Kim Campbell, quien fuera Primer ministro de Canadá– son tan abundantes en la aldea global que es como si en vez de emigrar la gente a Norteamérica, ésta hubiese emigrado al mundo, permitiendo que la gente aspire a ser estadounidense incluso en los lugares más remotos. (Getino 2001)

Esto es lo que precisamente diferenciará al NCL de cualquier otro cine: hay una declaración expresa en la mayoría de filmes de querer ser latinoamericano.

Amplíemos ahora lo que es el contra-cine, un concepto que se empezó a explicar en la introducción de esta investigación. Consultando el clásico manual de Susan Hayward tenemos que es un cine que a través de sus propias prácticas audiovisuales, cuestiona y subvierte códigos y convenciones cinematográficas existentes. Ostenta una estética en la que las preocupaciones políticas se concentran en el cómo y el por qué hacer cine. Esto significa que el resultado que veremos en la pantalla será formalista y materialista, y, por ende, discontinuo. Por ejemplo, la contigüidad espacio-temporal será deconstruida, la puesta en escena será aleatoria, de tal forma que la atención será puesta más en la producción de sentido que en el diseño de la producción. No hay ninguna narrativa segura en el contra-cine, no hay principio, ni medio, ni final. Sin mencionar que el espectador no necesariamente se conectará con lo que está viendo en la pantalla. Estas estrategias estilísticas se pueden apreciar al final de *Diarios de motocicleta* en la que los oprimidos de cada nación aparecen en imágenes en blanco y negro al son de la música de Gustavo Santaolalla. Se trata de un recurso indudablemente de contra-cine en el que se pone a prueba la lógica narrativa en aras de realizar una denuncia social en tono documental.

En definitiva, se trata de un cine que es opositor, expone las prácticas hegemónicas, los estereotipos, y sobre todo visibiliza todo aquello que ha sido oculto en el discurso oficial.

¿Cómo ubicar cronológicamente el nacimiento de este contra-cine? Surge en Brasil con Glauber Rocha quien incluye el NCL dentro de *La estética del hambre* (1965) en el contexto del llamado Cinema Novo en contraposición con el *Cinema do lixo* (cine basura), las Chanchadas, las Porno-Chanchadas y el movimiento Tropicalia, este último basado en el concepto de antropofagia surgido a partir del *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. Ella Shohat y Robert Stam (2002) llamarían a movimientos como el del Cinema Novo “nacionalismos reactivos”. Desde esta perspectiva, estamos ante la construcción de contranarrativas y contra-verdades, como parte de un proceso de corte nacional que buscaba “volver a trazar y volver a nombrar las cosas”.

El surgimiento de los cine-clubes y la misma crisis política que invadía a América Latina marcaría, para Rocha, la ruta de un cine unido a una concepción cultural y política. Como sucedió en casi toda Latinoamérica, los movimientos que tenían como objetivo criticar la dominación política y cultural de las dictaduras. Los cine-clubes, igual que en Europa, surgieron como expresiones de inconformidad frente a las políticas

hegemónicas y dominantes de los mercados de distribución cinematográfica, pero también a sus formas de alienación. En esa medida, la idea de un cine independiente fue asociada a la identidad nacional y cultural cuyo objetivo era visibilizar los excluidos y mostrar las raíces históricas de las desigualdades sociales y políticas.

Otro grupo de cineastas relevante del NCL fue el Grupo Ukamau, que en lengua aymara significa “así es”, fundado por los bolivianos Jorge Sanjinés y Antonio Enguino. Sanjinés fue descubierto en el I Festival de Cine de Viña del Mar e inició su carrera explorando una temática indigenista, muy comprometido en la representación de la cultura aymara y su confrontación con el poder hegemónico de su país. Para él, el sentido de pertenencia fue y es fundamental:

Se busca un lenguaje de imágenes que tenga que ver con la propia identidad cultural. Son muchos los cineastas que no buscan formar narrativas sorprendentes o innovadoras para destacarse, por capricho o vanidad chauvinista, sino que pugnan por la pertenencia y la profundidad, aún a riesgo de perder el contacto masivo de su público. Miran su oficio de cineastas como oficio de artistas, de creadores, en ese camino constituyente al que nos referimos al inicio. Se hacía verdad en ellos aquella frase de Godard: “Un movimiento de cámara no es una cuestión de técnica sino un asunto de moral”. (2002, 84)

Los representantes del NCL entendieron que el adjetivo “moral” del cineasta francés era sinónimo de “político”. Nótese cómo Sanjinés habla de la construcción de un lenguaje visual propio en el que la cámara (aquí viene la influencia de un cineasta francés) no la opera un técnico sino un credo, una ideología, una moral.

El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, cuya primera edición se desarrolló en 1979, hizo de la categoría una suerte de *work in progress*: la fue fortaleciendo hasta hacerla de uso permanente para abarcar diversas expresiones fílmicas de los años 1960 y 1970. Isaac León Frías explica mejor este proceso histórico:

La noción que instaló el festival terminó por visibilizar en exceso lo que, en rigor, cubre un lapso más o menos acotado. Se asumió lo nuevo como un *continuum*, como lo que surge año a año en los espacios más diferenciados de la producción de cada país y ni siquiera siempre, porque se incluyen propuestas muy conservadoras desde el punto de vista del abordaje del material, sea en el campo de la acción o en el de la no acción. En otras palabras, ese «nuevo cine» latinoamericano, al que alude el festival de La Habana, no es el de los años 60 y comienzos de los 70, sino el que se hace a partir de fines de la década de 1970, que ya no es igual ni se inscribe en el mismo marco histórico.

El uso del término como recurso de identidad del festival, alusivo a un universo tan diverso, como es el cine de tantos países (casi todos, además, muy variados

en su interior), se aplicó en una etapa de la historia en que las posibles unidades del periodo que va, aproximadamente de 1965 a 1975, ya no existen. Ahora, si por «nuevo cine» se quiere aludir a lo actual o reciente y, a la vez, a lo original o distinto, mal se usa el término, pues ya mismo podrían hacer todos los festivales del mundo con el material que exhiben en las secciones competitivas, cosa que resulta absolutamente prescindible, pues eso está implícito en la plataforma de cualquier festival que, como primer objetivo, muestra lo más relevante del cine de la actualidad. Entonces, más que otra cosa, estamos ante un asunto de mercadeo político. Ya son más de 30 años de festival de La Habana y de invariable “nuevo cine”. (León Frías 2013, 7)

Casi cuarenta años, habría que precisar, de un festival que sirvió de soporte para un concepto. El ideal de todos estos grupos latinoamericanos era romper con la colonialidad del poder (la categoría es de Aníbal Quijano) tal y como lo expresa el pensador de Martinica, Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*. En este sentido el NCL vendría a ser una expresión de quienes están sometidos a esa condena. No por nada el pensador es citado en el manifiesto de Solanas y Getino: “Hay que descubrir, hay que inventar”, dice el epígrafe del escritor afrofrancés, citado a manera de epígrafe por los cineastas argentinos, haciendo de las ideas de Fanon la médula del quehacer cinematográfico continental:

No rindamos, pues, compañeros, un tributo a Europa creando Estados, instituciones y sociedades inspirados en ella.

La humanidad espera de nosotros algo más que esa imitación caricaturesca y en general obscena.

Si queremos transformar a África en una nueva Europa, a América en una nueva Europa, confiemos entonces a los europeos los destinos de nuestros países. Sabrán hacerlo mejor que los mejor dotados de nosotros.

Pero si queremos que la humanidad avance con audacia, si queremos elevarla a un nivel distinto del que le ha impuesto Europa, entonces hay que inventar, hay que descubrir.

Si queremos responder a la esperanza de nuestros pueblos, no hay que fijarse sólo en Europa. (Fanon 2007, 315)

No hay que olvidar que para Fanon el fortalecimiento de la cultura y de las identidades nacionales constituía un gran paso para la construcción de relaciones de enriquecimiento mutuo entre las distintas culturas. Solanas y Getino, gracias a Fanon, sueñan con un cine masivo y revolucionario:

Cada obra importante de un cine revolucionario constituirá, pueda hacerse o no explícito, un acontecimiento nacional de masas. Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquéllas, provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado,

un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser “un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir”. (1988, 45)

La importancia de Fanon es tal que el nuevo cine latinoamericano (y sus poéticos manifiestos) parece una ilustración de los conceptos del pensador francés.

The work of Frantz Fanon was a pervasive influence in these theories, and in the films influenced by them. The Solanas and Getino film *La hora de los hornos* (Hour of the Furnaces, 1968), not only quotes Fanon’s adage that “Every Spectator is a Coward or a Traitor,” but also orchestrates a constellation of Fanonian themes – the psychic stigmata of colonialism, the therapeutic value of anti-colonial violence, and the urgent necessity of a new culture and a new human being. The third-worldist film manifestos also stress anti-colonial militancy and violence, literal/political in the case of Solanas-Getino, and metaphoric/aesthetic in the case of Rocha. “Only through the dialectic of violence,” Rocha wrote, “will we reach lyricism”. (Stam 2003, 32)

Durante la década de 1960 el tono de denuncia de Fanon (él habla del valor terapéutico de la violencia anticolonial) da paso a su visualización (Pereira dos Santos) y teorización (Rocha) cinematográfica desde América Latina. A fines de esa década otros directores latinoamericanos, también influidos por Fanon, expondrán sus perspectivas sobre la violencia en el cine, como el cubano Julio García Espinoza con *Por un cine imperfecto* (1969) y los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino con *Hacia un Tercer Cine* (1969). Imágenes que los cineastas de la Nouvelle Vague considerarían abyectas se tornan, para el NCL, en herramientas de concientización política y descolonización económica a tono con las demandas sociales de la literatura regionalista brasileña de la década de 1930 y las luchas de liberación nacional en América Latina, Asia y África en las décadas de 1950 y 1960 —con la Revolución Cubana (1959) y la independencia de Argelia (1962) como hitos del siglo XX.

Hay que conceder la importancia histórica que tuvo todo este proceso porque jamás se habría podido llegar al cine que estamos visionando en la actualidad: tan diverso, tan global. Estuvimos ante un momento histórico único con el despertar de la conciencia de un cine que unificaba a la región en proyectos y objetivos comunes, con un ideal continental de unidad en la diversidad con la incorporación de objetivos políticos. Como dice Zuzanna M. Pick:

El despliegue del Nuevo Cine Latinoamericano —como un proyecto ideológico y una práctica cinematográfica— es el resultado de su capacidad de conceptualizar el impacto social y político del cine como práctica cultural. Los impulsos modernistas del movimiento han sido cruciales para la manera en la cual las

películas y los realizadores han adoptado al cine como un instrumento crítico. (Pick 1993, 29)

Instrumento que, según lo que se lee en los manifiestos de los cineastas de la época, debe redefinir su relación con el espectador. La meta era redimir al receptor a través de historias que representaran la realidad y denunciaran la injusticia social. Esta intención era novedosa puesto que se contraponía al escapismo y a la pasividad que proponía el cine comercial de Hollywoodlandia. Esta meta implicaba que el director no era el centro de la producción y que no necesariamente el filme iba a tener un valor artístico, ya que el mensaje político que se quería dar era lo más importante. Uno ve las películas de esta época y enseguida las reconoce por tener un *look* no comercial, totalmente alejado de la estética de Hollywoodlandia. Es lo que el cineasta Glauber Rocha, líder del Cinema Novo, denomina la estética del hambre (*la estética da fome*): “personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras” (Rocha 1965).

La gran enseñanza que dejó el autor de la estética del hambre para las posteriores décadas es que se puede hacer buen cine con bajos presupuestos. Un largometraje del NCL cuesta lo mismo que un minuto del presupuesto de una obra de Steven Spielberg. Una película como *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* sobrepasa los cien millones de dólares en su presupuesto. Una cinta como *Pescador* de Sebastián Cordero ni siquiera llega a los cinco millones de dólares en su presupuesto. La diferencia es abismal. El primer ejemplo es un alargamiento de la franquicia al presentar la cuarta parte de una saga comercial. El segundo tiene como objetivo pensar sobre la pobreza de una nación en un desplazamiento forzado, por parte del protagonista, desde la Costa hacia la Sierra. La gran venganza es la del cine que antes se llamaba independiente, y ahora semiprofesional, y que con bajos presupuestos puede lograr públicos masivos.

Ya lo planteó el crítico brasileño Salles Gomes (Chanan 1996, 427) que, mientras los cines de Norteamérica, Europa o Japón nunca han sido subdesarrollados, los cines del tercer mundo nunca han dejado ese estadio. Esta no es una cuestión de volumen de producción o calidad, como sucede con el cine de la India o Egipto.

Lo que sí ha sido permanente es el espíritu de cuerpo. 1967, año del V Festival Cinematográfico de Viña del Mar, es la fecha fundamental del NCL, al darse el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, la primera gran iniciativa continental para

crear una red que traspase fronteras. Tanto las condiciones políticas como la limitada distribución cinematográfica habían impedido la difusión de las cinematografías emergentes y este encuentro permitió, además de la posibilidad de ver las películas, constatar la diversidad de propuestas estéticas y culturales, condiciones de producción y estrategias de exhibición. La idea del tercer cine justamente se levanta contra esta idea de desarrollo.

Una vez que ha nacido el concepto de NCL, se crea el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, con sede en Viña del Mar, con el objetivo de reunir los movimientos del Nuevo Cine Independiente de cada país de Latinoamérica. El siguiente hito de la aventura fundacional es la creación en 1974 del Comité de Cineastas Latinoamericanos, en el marco del IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, creado con la intención de mantener vivo el nuevo concepto.

Posteriormente Cuba desplaza a Chile al organizar el primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en 1979, y en 1985 crea la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Al año siguiente se crea la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños donde estudian cineastas ecuatorianos como Tania Hermida, autora de la *road movie* *Qué tan lejos* (2004) y Fernando Miele, director de *Prometeo deportado* (2009), un filme que disecciona el último tramo de un viaje migratorio. La creación de esta escuela supuso un hito al convertirse en un semillero de importantes cineastas que en la actualidad están ejerciendo.

Gabriel García Márquez habló a fines de los años noventa del florecimiento de un cine en nuestro continente que era la respuesta al *boom* literario de los años 1960. La creación que realizó el premio Nobel colombiano de esa escuela de cine refrenda ese *boom*. Durante la inauguración, en 1986, de la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el autor de *Cien años de soledad* plantea que el *boom* cinematográfico debía ser como el Neorrealismo italiano: historias nada artificiosas, de escaso presupuesto. García Márquez recuerda que estudió Cine en Roma, entre 1952 y 1955, junto a Julio Espinosa García, Fernando Birri y Tomás Gutiérrez Alea.

Ya desde entonces hablábamos casi tanto como hoy del cine que había que hacer en América Latina, y de cómo había que hacerlo, y nuestros pensamientos estaban inspirados en el neo-realismo italiano, que es –como tendría que ser el nuestro– el cine con menos recursos y el más humano que se ha hecho jamás. Pero, sobre todo, ya desde entonces teníamos conciencia de que el cine de América Latina, si en realidad quería ser, sólo podía ser uno. El hecho de que esta tarde sigamos aquí, hablando de lo mismo como loquitos con el mismo tema después de treinta años, y que estén con nosotros hablando de lo mismo

tantos latinoamericanos de todas partes y de generaciones distintas, quisiera señalarlo como una prueba más del poder impositivo de una idea indestructible. (García Márquez 1986)

Treinta y dos años después la realidad le da la razón al autor de *Memoria de mis putas tristes*. Los festivales donde Latinoamérica se mira en el espejo de una pantalla gigante abundan. Está el de La Habana, el de Cartagena de Indias, el de Bogotá; en Europa está el Festival latinoamericano de Trieste, el Encuentro de Cines Latinoamericanos de Tolouse, el de Lérida, el de Biarritz, el de Bruselas; en EE.UU. el Festival de Cine Latino de los Ángeles, el Boston Latino Internacional Film Festival y hasta existe un Festival Internacional de Cine Pobre en Cuba. Ecuador no se quedó atrás en este proceso globalizador y realizó de 2003 a 2011 el Festival Iberoamericano Cero Latitud.

El cine latinoamericano contemporáneo está hecho para el mercado, en muchos casos bajo el concepto de coproducción, como sucede en el caso de *Diarios de motocicleta* o *Babel*. Sin embargo, es un cine que propone representaciones de la nación o del continente desde un lugar de enunciación periférica.

Por otro lado, las nuevas tecnologías se han puesto al servicio del arte número siete como llamó Riccioto Canudo a un medio que apenas tiene ciento doce años de creación. El vídeo de alta definición le da una significación diferente a este arte, a tal punto que Susan Sontag asegura que no hay que distinguir entre cine y vídeo, y pondera la deselitización de una forma de expresión que debe volver a las masas. Coincidimos con Sontag pues pensamos que el arte no se mide por su soporte, sin por su propuesta audiovisual.

La anulación de las fronteras entre formatos y géneros es también algo saludable a tal punto de que el cineasta latinoamericano visita la ficción y el documental con la misma pasión con la que abordan el cortometraje, el mediometraje y el largometraje. No importa si se filma en vídeo o en 35 mm. Peor si el metraje es de quince minutos, media hora o dos horas. La responsabilidad estética es la misma para Aristarain, Bechis, Martel, Subiela, Arregui, Luzuriaga, Hermida, Chalbaud, Wood, Ripstein, Salles, Cabrera, Gaviria, Sorín, Triana, Burman, Piñeyro, Birri, Solanas, Francisco Lombardi, Luis Puenzo, Guillermo del Toro, Sebastián Cordero, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón.

En los años 1990 la creación del Festival de Sundance por medio de Robert Redford (productor ejecutivo de *Diarios de motocicleta*) fue el primero en presentar

cine *indie* o independiente, logrando el punto de giro en la producción no sólo norteamericana sino también latina, ya que se acogieron títulos de este lado del continente y se crearon los paradigmáticos laboratorios de guionismo en los que anualmente participan cineastas de nuestro continente.

Un patrón común que se observa en la región es el apoyo gubernamental para la producción de películas. La evolución del mercado fílmico en algunos países, como Argentina, Brasil y México, depende de las políticas públicas, que han ido cambiando en los últimos 30 años. Fue a mediados de los años 1990 que una serie de entidades no oficiales iban a apoyar a cineastas de las “economías emergentes” aumentando las posibilidades financieras para sus filmes. Las instituciones más importantes en este aspecto fueron el Sundance Institute (surgida en EE.UU. en 1985), la Hubert Bals Foundation (surgida en Países Bajos en 1989) y el programa Ibermedia (España, 1997). Estas instituciones no tenían los objetivos comerciales de las grandes corporaciones de Norteamérica y se dedicaban a otorgar becas y préstamos a jóvenes cineastas de gran talento, sin hacer ningún tipo de exigencias sobre los guiones y los actores que iban a ser contratados. Este nuevo contexto de incentivos dio origen a nuevas compañías de producción independientes como El Deseo, El Anheló y Tequila Gang. De hecho, algunas de las películas de carretera de este trabajo de investigación fueron financiadas por alguna de las empresas mencionadas.

Durante la última década, la coproducción se convirtió en el principal mecanismo de producción en muchos países de América Latina, como Bolivia, Cuba y Uruguay. Una iniciativa intergubernamental significativa nació en este contexto: la Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas Americanos (CACI). Ibermedia Program, por ejemplo, ha tenido un papel fundamental en la cinematografía regional, con fondos dedicados a la producción, distribución, formación y comercialización. Sin embargo, la producción es el foco principal de los préstamos Ibermedia. Hubo otro intento regional para crear un espacio intergubernamental similar en la región del Cono Sur, la RECAM o Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR, pero sin resultado concreto hasta ahora.

Este es el contexto transnacional en el que se da un cine de coproducciones internacionales. Un filme ya no es solamente nacional, puede ser multilocal, pues se ha descentrado geopolíticamente la producción. Una de las películas más taquilleras de la saga de Harry Potter fue *El prisionero de Azkabán* (2004), filmada por Alfonso Cuarón,

quien ganó el Oscar al mejor director por *Gravity* (2014), un filme de ciencia ficción con Sandra Bullock y George Clooney. Alejandro González Iñárritu, también mexicano, ganó el Oscar al mejor director durante dos años seguidos. En el 2015 por *Birdman (or the Unexpected Virtue of Ignorance)* y al año siguiente por *The Revenant*. Esta última tiene como premisa el viaje de un trampero (interpretado por Leonardo di Caprio) en la frontera del Canadá con EE.UU. en pleno siglo XIX. Se trata de un filme en el que el desplazamiento es llevado a los extremos. Desde *Jeremiah Johnson* (1973) de Sidney Pollack no se había visto un personaje sometido a la inclemencia de la naturaleza. La gran diferencia es que sólo hay dos latinoamericanos en el equipo de filmación: el director y su fotógrafo Emmanuel Lubezki.

Esta nueva dinámica de lo transnacional va de la mano con el hecho de que un género como la *road movie* (tan identificado con el paisaje norteamericano) se haya trasladado a nuestro continente y en el caso de *The Revenant* sea al revés: el cineasta latinoamericano disecciona el paisaje fronterizo. No por nada el brasileño Walter Salles fue contratado para realizar la versión cinematográfica de *On the Road* de Jack Kerouac. Es como si estas historias solamente pudieran ser narradas por cineastas de este lado del hemisferio.

Pongamos ahora dos ejemplos de producciones del ecuatoriano Sebastián Cordero. *Crónicas* (2004) es un filme con personajes procedentes de diversas latitudes geográficas que deambulan por las carreteras de la provincia de Los Ríos, de tal manera que en los créditos de la película tenemos que es una producción mexicana de un guion ecuatoriano premiado en el Festival Sundance, de Norteamérica, con actores procedentes de Colombia, España, México y Ecuador. *Rabia* (2009) es una película española producida por la mexicana Bertha Navarro, a partir de la novela homónima del argentino Sergio Bizzio, con un elenco de actores españoles encabezado por una actriz colombiana y un actor mexicano. Estos dos últimos interpretan a personajes que son precisamente migrantes. De estos dos filmes de Cordero, y de muchos otros en América Latina, ya no se puede decir que son totalmente chilenos, argentinos o peruanos. Dentro de esta temática cinematográfica nos centraremos, en el siguiente y último capítulo, en *Babel* (2006), del mexicano Alejandro González Iñárritu, que resulta el punto más alto de las *counter road movies* al globalizar una serie de historias que transcurren en los más diversos lugares del orbe en lenguas y problemáticas diversas.

Al periodo 1990-2016 el crítico Paul A. Schroeder Rodríguez lo llama la era del cine melorrealista. Para el crítico es importante buscar (y encontrar) una categoría que

incluya a una nueva generación de cineastas que ha reinsertado a Latinoamérica en el mercado global a través de la reactivación de algunas convenciones que rechazaron en principio; por ejemplo, el uso de géneros tradicionales como el melodrama o la misma *road movie*, así como el uso de fórmulas técnicas narrativas que se enfocan en la sociedad o individuos en pleno conflicto en vez de temas cotidianos. Schroeder apunta al cese de un cine épico, espectacular o revolucionario, y expide la cédula de identidad de un cine intimista y realista que recicla estilos cinematográficos previos.

For these reasons, much of the cinema of the past two decades is what could be called melorealist, a neologism that captures the marked preference for narratives that center on affect and emotion, yet without the excess emotion associated with much of classical melodrama. Melorealism as a category also points to the prevalence of a realist visual style constructed through the use of natural acting, continuity editing, onlocation shooting, and the restrained use of nondiegetic sound. Thus, melorealist cinema doesn't explicitly call attention to its own cinematic construction, as the NLAC often does, but rather self-consciously crafts seamless narratives in homogeneous styles in order to exploit audiences' willingness and desire to be swept up in emotionally charged narratives in realistic settings. (Schroeder Rodríguez 2016, 594)

Nótese las características señaladas por Schroeder en la cita. El uso de locaciones reales y sonido no diegético, además de actores no profesionales, nos remite al cine neorrealista italiano que, como lo vimos páginas atrás, influyó enormemente en el séptimo arte de este lado del hemisferio. Schroeder identifica dos fases en esta era del cine melorealista: el cine de la nostalgia en los años 1990 y una narrativa del suspenso a partir del año 2000.

La primera etapa incluye filmes como *Estación Central* (1998) y *Como agua para chocolate* (1992) que demostraron que el seguir las fórmulas puede ser una vía comercial viable. La gran novedad de estos filmes es la forma en que combinan lo local (uso del realismo) con lo global (uso de géneros comerciales) para crear “mercancías locales” (el término es de Schroeder). En términos de contenido, estas mercancías oscilan entre la representación crítica de América Latina dirigiéndose a un público familiar. El resultado es películas con referencias localistas (que se entenderán localmente) y referencias turísticas (que se entenderán globalmente). Marketing de la nostalgia le llama el crítico a esta era que alcanza su pico, según él, con *Buena Vista Social Club* (1999) de Wim Wenders.

La segunda etapa del melorrealismo es la de películas de *suspense* en un marco de precariedad económica. Se trabaja desde la periferia, no es elitista y su enunciación se da desde los márgenes. Schrader abunda en los ejemplos y nombra títulos como los de *Ratas, ratones, rateros* (1999) de Sebastián Cordero, *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles, *El violín* (2005) de Francisco Vargas, *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, entre otras. Un rasgo común encuentra el crítico al gran corpus: la renuncia a la narrativa de la nostalgia de los años 1990 en pos de las emociones contenidas que caracterizan al *suspense*. La preferencia de América Latina por este género en la primera década del siglo XXI se da por el ansia de representar el presente precario marcado por un crecimiento económico relativo que implica las iniciativas regionales de distribución y exhibición como lo son Mercosur Film Market (2005) e Ibero-American Film Market (2006). Esto coincide con la participación económica en América Latina de corporaciones transnacionales como Sony, Twentieth Century Fox y Warner Brothers. La película *Babel* (2008) será la cumbre de este tipo de coproducción que traspasa fronteras pues será filmada en varios países y lenguas.

Durante estas dos fases del melorrealismo no existe un discurso de modernidad, según Schroeder, y lo que se aprecia en los filmes es la coexistencia de discursos diferentes. El crítico señala un problema de enfoque en lo concerniente a la modernidad de América Latina. Diferentes regiones del mundo han tenido más o menos las mismas experiencias de modernidad, pero en América Latina no hay una única forma discursiva de modernidad que se haya vuelto dominante, y esto significa que nuestra región ha tenido experiencias plurales de modernidad de manera secuenciada y simultánea. Latinoamérica experimentó una modernidad temprana entre los siglos XVI y XVII y luego una modernidad clásica en el siglo XVIII como parte de los proyectos de expansión imperial y colonialista, en ese legado que Aníbal Quijano llama colonialidad del poder o la preeminencia de mitos eurocéntricos como la superioridad racial blanca y el progreso occidental. Como contrapunto, la modernidad tardía del siglo XX ha sido vivida por América Latina como una secuencia de proyectos: primero, el liberal liderado por las élites criollas postindependentistas en los años 1920. En segundo lugar, el proyecto de los estados corporativos en la década de 1930. En tercer lugar, está el proyecto socialista de la revolución cubana replicado por Salvador Allende, el proyecto neoliberal de Carlos Menem, el neosocialista de Hugo Chávez y el neocorporativista de Evo Morales. En esta época la modernidad latinoamericana ha sido vivida como una

serie de invasiones y migraciones sucesivas que no desplazan del todo a discursos preexistentes.

Como hemos visto en este sucinto paneo histórico (incompleto, por cierto), el NCL no es en la actualidad un fenómeno de masas, peor un acto litúrgico como lo ansiaba Fanon (“todo espectador es un cobarde o un traidor”), y la pantalla del cine no alcanza el estatus de “territorio descolonizado”, como lo querían Solanas y Gettino. Toda idea de representar la nación, plantear la resistencia y hacer la revolución cinematográfica se quedó aparentemente en los manifiestos. Por cierto, ya no existen cineastas que escriban idearios. El cine ya no es un arma cargada de futuro o una herramienta de transformación sociopolítica; hoy las intenciones son otras. Desde el punto de vista político, hay menos audacia y menos deseos de cambiar el mundo y esto se ve en lo formal y en el dibujo de los personajes plenos de intimidad bajo una lente introspectiva. En este aspecto *Diarios de motocicleta* intenta recuperar (sin conseguirlo del todo) el viejo espíritu del NCL con una imagen de nación latinoamericana unida representada en la figura del joven Ernesto Guevara.

Los postulados que formaron parte del NCL han ido desapareciendo para amoldarse a esquemas más convencionales de la narrativa audiovisual. Así lo deja claro el libro *El pez que huye*:

En los años noventa del cine latinoamericano encontramos la recurrencia genérica como uno de los tantos procesos culturales fascinantes y generalizados. El prejuicio ha sido abatido en todas partes y cada día brotan más películas realizadas con atención a los moldes clásicos, o simplemente provenientes del legado cinematográfico. Este ensanchamiento de las opciones creativas indica asimismo la erosión de la retórica autoral que durante los ochenta no dejó de convertirse en fórmula ella misma. (Caballero 2005, 189)

Al finalizar el siglo XX también tuvo sus estertores esa retórica de autor de la que habla Caballero, todo el panorama cambió y volvió obsoleto tanto el membrete de NCL como el de cine independiente que sirven más como una evocación histórica. Encontramos filmes urgidos por los temas sociales que reemplazan a los políticos. Esta nueva ola del cine latinoamericano no está ciento por ciento politizada ni intenta movilizar a las masas para crear una cultura nacional y liberar a la gente del neocolonialismo, como lo pretendió el tercer cine en los años sesenta.

Para finalizar este intermedio, creemos que este es el lugar indicado para responder a la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los conceptos de nación que proponen los nuevos cines?

Esta investigación surge precisamente en una época en la que lo transnacional se ha vuelto importante para los estudios culturales con temas como la migración y la diáspora que son fundamentales en el corpus de filmes estudiados. En el área de los Estudios Fílmicos el concepto de lo nacional está en un avanzado estado de problematización. Según estos estudios hay dos formas de estudiar el concepto de nación. La primera desde el punto de vista de la historiografía tradicional, la segunda desde el contexto de la Sociedad Red en el marco de las Tecnologías de Información y Comunicación. Esta última la desarrollaremos brevemente al final de este apartado. Por lo pronto, le dedicaremos más párrafos a la primera.

Desde el punto de vista histórico hay dos conceptos que nos pueden ayudar a entender lo que es la nación: el primero es la concepción voluntarista y el segundo la primordialista. Ambas concepciones son vehiculizadas por los nuevos cines de nuestro tiempo.

La perspectiva voluntarista nos dice que el rasgo que distingue a la nación como grupo humano es su voluntad de constituir una comunidad política y de darle importancia a los recuerdos comunes, los proyectos compartidos, el sentimiento de pertenencia y la voluntad de vivir en comunidad (*Cuestión de fe* entra en esta caracterización). Esta concepción voluntarista parece ser una de las más aceptadas y practicadas en el mundo contemporáneo. En primer lugar, debe tratarse de una población con un asentamiento histórico concentrado y continuado sobre un territorio determinado (o una conciencia de haber estado ahí si nos referimos a los casos del sionismo y Palestina). Si no hay asentamiento en un territorio (como sucede con el nomadismo) por más que existan rasgos étnicos, no se puede hablar de nación. Este tema en particular lo recoge el filme *Babel* que, en una de sus subtramas, tiene como protagonistas al pueblo bereber.

La perspectiva primordialista, también llamada etnicista o culturalista, es la que presenta a la nación como una comunidad dotada de una esencial unidad cultural. El término comunidad se repite mucho en estas definiciones, dando a entender que es más que un grupo de individuos y que tampoco es una entidad creada por sus ciudadanos, sino que es anterior a ellos. Esta forma de entender la nación trae un problema, según Álvarez Junco, ya que no es posible delimitar de manera nítida y objetiva los grupos

humanos marcados por rasgos étnicos, como se verá en el filme *Cuestión de fe* (Pepelucho, el aymara), *Qué tan lejos* (el motociclista quichua) y *Diarios de motocicleta* (los indígenas del Cuzco). Incluso, aunque tal cosa fuera posible, estos rasgos no coinciden con los grupos que mayor conciencia nacional poseen. De hecho, el Estado contemporáneo no posee una religión única y tiene pluralidad étnica, lo cual no impide que haya una conciencia nacional.

En los países árabes, por ejemplo, se emplea la expresión “nación árabe” para referirse al conjunto de todos ellos, sin que exista un Estado único. Esta acepción culturalista, etnicista o primordialista elimina por completo los aspectos políticos, con lo cual una nación no se diferencia de una etnia o, en términos más literarios, un pueblo. Porque etnia o pueblo son precisamente conjuntos de individuos que creen compartir rasgos culturales de todo tipo en el marco de un pasado común. La única diferencia con una nación sería que no necesariamente se hallan asentados sobre un mismo territorio, como ocurre con los pueblos nómadas o sometidos a procesos de diáspora (otra vez es necesaria la referencia al filme *Babel* de nuestro corpus).

Desde el marco de las TIC el concepto de nación está en plena transformación. Se cuestiona fuertemente la idea de espacio (territorio) tradicional y se formulan nuevas formas de interrelación entre las comunidades existentes. Dos conceptos son útiles para nuestra reflexión: nación virtual y nación-red.

Las naciones virtuales son agregaciones sociales con un número suficiente de personas y con una duración temporal de relación humana suficiente como para formar tejidos sociales. Internet es el marco relacional de este tipo de nación.⁹

La nación-red es una red de territorio reticulares interconectados. Es la comunidad imaginada de Anderson en términos digitales. En esta época de la Sociedad-Red existe un nivel importante y oculto de una producción audiovisual casi artesanal, especialmente en Bolivia, Ecuador, Perú y Venezuela. Al igual que Nollywood (cine de Nigeria con más de mil títulos al año) y Bollywood (cine de Bombay, India, de mayor productividad), estas películas que no son estrenadas en cines sino que circulan a través de los vendedores ambulantes o en tiempo real en línea (principalmente en YouTube)

⁹ *Bitnation* es la primera DVBN (Decentralised Borderless Virtual Nation) con cinco mil personas que dicen ser ciudadanos formales y un canciller que rige sus destinos. Utiliza tecnología blockchain para proveer servicios gubernamentales. Los estados no tienen competidores, tienen menos incentivos para mejorar sus servicios y hacerlos tan modernos como los provistos por las empresas privadas. Bitnation se ve a sí misma cubriendo ese hueco, permitiendo la construcción de servicios de gobernación privados y dejar a cualquiera usarlos de manera gratuita o pagada.

son vistos por un público numeroso, con algunos títulos que logran convertirse en populares.

Este tipo de cine no pertenece al *mainstream* y ciertamente no encaja en categorías que le anteceden como el cine independiente o *underground*. Se trata de expresiones pertenecientes a un cine alternativo que no es parte del sistema y que son síntomas del post cine, categoría que abarca todo lo que tiene que ver con nuevas tecnologías como el ordenador, la telefonía móvil y las plataformas audiovisuales que ofrece Internet.

Hito reciente es el de la película colombiana *La sirga* (2012), la primera latinoamericana cuyo estreno no se dio en las salas de cine sino en internet. Se trata de un uso inteligente de una tecnología hegemónica. Otro hito es el del uso del *crowdfunding*, método de recolección de financiamiento público, a través del cual el cineasta hace una convocatoria por internet y recibe colaboraciones económicas de parte de personas naturales. Este procedimiento de origen norteamericano ha rendido sus frutos en Ecuador con *La descorrupción* (2015) de María Emilia García. De haber conocido Benedict Anderson esta forma de recolectar dinero, habría tenido un ejemplo insigne de cómo una comunidad de individuos que no se conocen entre sí financia una película. Sólo en esta época de la nación-red podía darse este tipo de expresiones que rompen con los modos tradicionales de producción cinematográfica.

Quizá sea mejor ver el cine latinoamericano del nuevo milenio como parte de la industria cultural de la nación-red (es imposible no escribir esto pensando en los afiches y camisetas del Che). Naomi Klein sostiene que las marcas “por la fuerza de su ubicuidad, se han convertido en lo más parecido que tenemos a un idioma internacional” (Klein 2006). El NCL ha devenido en eso: en una marca que unifica y segmenta al mismo tiempo. Es lo que García Canclini llama la difusión translocal de la cultura y el consiguiente desdibujamiento de territorios. Para el pensador mexicano hay una reorganización de los mercados musicales, televisivos y cinematográficos reestructurando los estilos de vida y disgregando imaginarios compartidos:

Bajo esta transnacionalización de los mercados culturales ¿qué ganarán los países latinoamericanos? ¿Podemos seguir hablando de América latina o entramos en una época posnacional? Hay que releer los discursos, pactos nacionales e internacionales que nos constituyen como región, cómo se van transformando esas herencias y reubicando en un tiempo de mezclas interculturales. No vale repetir doctrinariamente los deseos fundacionales, ni tampoco generalizar afirmaciones para todos los campos. No son idénticas la

globalización financiera, la de bienes industrializados y artesanales, las que ocurren en las industrias editoriales, de cine, musicales o informáticas. De estas diferencias hay que ocuparse para entender cómo actuar, con eficacias diferentes, en cada espacio. (García Canclini 2002, 30)

Según el mismo autor, primero existió el proyecto político-cultural de las naciones que intentaron uniformar regiones y etnias. En la segunda mitad del siglo XX, las industrias culturales ayudaron a interrelacionar a estos países a través de la radio, el cine y la televisión que transmitían las marcas de cada nación y asumieron las culturas populares. En la última etapa, siempre según García Canclini, el siglo XX entregó al XXI la promesa de unificación en mercados transnacionales con ciudadanos que son espectadores y consumidores al mismo tiempo. En la actualidad siguen existiendo naciones, pero bajo amenaza de disolución y con industrias culturales que tienden a espectacularizar sus productos cinematográficos para hacerlos competitivos y competentes en el mercado.

Capítulo tres

***El viajero inmóvil* de Tomás Piard y *Babel* de Alejandro González Iñárritu: de la posibilidad insular de Lezama a la nación multiterritorial**

¿Qué sucede cuando el viaje resulta estático, cuando el viajero decide quedarse en su habitación y realiza trayectos tan extraordinarios como los que se dan en una autopista? ¿Qué tal si el viaje de formación puede darse en o desde el interior de una habitación? ¿Qué pasa si no hay más carretera que la del conocimiento y no más vehículos que el de la imaginación barroca?

Este es el tipo de desplazamiento que le interesa a Tomás Piard (1948), cuya cinta *El viajero inmóvil* (2008) se basa en la novela *Paradiso* y en varias entrevistas a su autor, José Lezama Lima (1910-1976). El cine cubano ha realizado algunas *road movies* o, si se quiere, películas de la movilidad en oposición a la parálisis de la inmovilidad. Las más populares son, sin duda, *Guantanamera* (1995) y *Lista de espera* (2000), que rescatan los valores de la revolución y al mismo tiempo los cuestiona a través del humor. Es una constante de la *road movie* de la isla: poner el dedo en la llaga, como dice el lugar común, del proyecto revolucionario tocando temas como la solidaridad, el trabajo y la ansiedad por el futuro. Vicky Uruh (158, 2016) hace una lectura importante del advenimiento de la *road movie* en Cuba: aparece en un momento crucial de la historia de la Isla cuando explota la catástrofe económica marcada por la abrupta desaparición del subsidio del petróleo al terminar la Guerra Fría y el retiro del apoyo soviético. Esta época, llamada Periodo Especial, abarca los años 1991-2005, justo el segmento cronológico en el que se da la efervescencia de las *road movies* cubanas. Un rasgo estilístico de estos filmes es que tienen ciertos matices de *counter-road movies* pues no ostentan esa libertad de movimiento que caracteriza a la película de carretera norteamericana. En un país donde los recursos escasean, y en el que cualquier medio de transporte no es confiable, se da espacio dramático para la hipérbole: vehículos que se dañan, cambios en la ruta, dificultades de *gas, food and lodging* que son las tres constantes de la *road movie* de Estados Unidos. Una vez terminado el Periodo Especial resulta curioso que el cine cubano haya cesado de producir películas de carretera. Más intrigante es que aparezca en el horizonte un filme sobre el poeta Lezama cuya figura había sido invisible en la isla. De manera fugaz aparece representado en *Antes que*

anochezca (2004) de Julian Schnabel. Nadie le había dedicado un filme a uno de los poetas emblemáticos de América Latina, uno de los fundadores de la nueva poesía hispanoamericana, según el decir de Saúl Yurkievich. La gran peculiaridad del filme que analizaremos es que aparece en una época del NCL en la que parecía que se había agotado la clave neobarroca.

Lo que le interesa a Piard del peregrino de la calle Trocadero, como se lo apodaba a Lezama, es su cosmopolitismo ejercido prácticamente sin moverse de La Habana. Sus poemas, ensayos y sus dos novelas parecen ser una ilustración de una frase atribuida a Chéjov: “Si quieres ser universal, pinta tu aldea”. Estamos por entrar a una *counter-road movie* filosófico-poética que jamás formará parte del circuito internacional al que tienen acceso los otros filmes del corpus. Si el protagonista no sale de su habitación, el filme no ha salido de su territorio para ser difundido. Pese a que se la puede ver gratuitamente en una plataforma internacional en línea, la cinta no ha sido estrenada en los EE.UU. o América Latina, con excepción de unos pocos festivales a los cuales se presentó sin conseguir ninguna preseña distintiva. El seleccionar este filme se va en contra de las prácticas industriales del cine de Hollywood de apreciar las películas únicamente por la cantidad de taquilla que genera, el número de DVD vendidos o la audiencia mayoritaria que convoca en un estreno televisivo.

El viajero inmóvil es el filme de este corpus que mejor ilustra la categoría de *counter-road movie* de Nadie Lie que la definió de la siguiente manera:

In this variant of the road movie, journeys either do not materialize, or they become stranded at an early stage in the story. Whereas road movies reflect on mobility in a straightforward manner, counter-road movies reflect on it through its opposite: stasis. This topic is generally overlooked in road movie studies, although Bertelsen paved the way for its hypothetical inclusion in 1991, when he stated: “The journey does not have to constitute the main part of the action”. The film can also show just the prospect of a journey or merely the possibility that a journey will be made. (Lie 2017, 144)

La película de Piard es, precisamente, un filme sobre un viaje no realizado porque es simbólico, es un periplo de orden intrínseco. El viaje físico nunca se materializa. Todo trayecto, sea filosófico o poético, se sugiere, queda implícito. Como dice la cita de Lie, la *counter-road movie* lidia con el estancamiento (*stasis*) que es lo preponderante en esta trama habanera. La historia del poeta José Lezama Lima no dista mucho de *Patas arriba* (2011) del venezolano Alejandro García Wiedemann, cinta en la

que un viejo, imposibilitado de hacer un viaje real, es colocado por su familia en un bote que nunca zarpará. El objetivo es permitirle que navegue en su imaginación. Queda así establecido el objetivo de este tipo de *counter-road movie*: la fijeza y la espera. Como dice Nadia Lie, “la *counter-road movie* se basa en la idea del escape, en la obstrucción del movimiento que es a menudo compensada por los viajes imaginarios”.

El viaje sin salir de la habitación de Lezama o la *contra película de carretera* en clave barroca

A pesar de que existe una presencia sostenida del arquetipo del viajero, el viaje ha perdido su aura y sentido para adquirir otros matices. El advenimiento del automóvil, la electricidad (siglo XIX), el cine (1895), la computación, la conectividad a internet, el turismo masivo y la cotidianidad vertiginosa son las señas particulares de lo posmoderno y el progreso en el siglo XX y XXI. El deseo de dejar el hogar se mantiene a través del tiempo y se ha fortalecido el ansia de explorar nuevos territorios. El viajero del siglo XXI puede viajar desde su hogar a través de sus computadores, redes sociales, *smartphones* y *tablets*, convertido doblemente en un actor/ espectador. “Stay, faraway, so close” es una canción del grupo irlandés U2 que mejor expresa este *zeit geist*:

Faraway, so close
up with the static and the radio
with satellite television
you can go anywhere:
Miami, New Orleans
London, Belfast and Berlin¹⁰

El viaje virtual o viajar sin viajar ha cedido paso a la categoría del viaje inmóvil en los llamados *home-theatres* (equipados con sofisticados equipos de audio que simulan la atmósfera sonora de un cine) que logran que el espectador viaje de manera telekinética hacia cualquier lugar. En este contexto tecnológico el cine se ha convertido en el mass media que más invita a la gente a viajar de manera simulada o real.

La idea del periplo inmóvil proviene del siglo XVIII con Xavier de Maistre (1763-1852) cuyo *Viaje alrededor de mi cuarto* (1794) se distingue de los relatos de

¹⁰ Quinta canción del álbum *Zooropa* (1993), sexto en la carrera discográfica del grupo U2. “Tan lejos, tan cerca/ allá arriba con la antena estática y la radio/ con la televisión vía satélite/ puedes viajar a cualquier lugar/ Miami, Nueva Orleans/ Londres, Belfast y Berlín”.

exploradores tan exitosos de esa época (Magallanes, Drake, Anson, Cook) que se nombran en el prólogo.

De Maistre, escritor, político y militar francés, aprovechó un arresto domiciliario para cumplir con una premisa que fundó un género, la literatura de viajes, y que ganó muchos adeptos. El libro del escritor francés conformado por cuarenta y dos breves capítulos (uno por cada día de arresto) no explora la lejanía exótica, sino que disecciona el hábitat cotidiano con humor y alusiones literarias. De Maistre es, a su manera, un descubridor. Habla de los objetos que le rodean como si los viera por primera vez, como si en verdad los estuviera descubriendo. Con mucho humor plantea un viaje global desde lo local:

Miles de personas que no habían osado antes de mí, otras que no habían podido, y finalmente otras que no habían soñado con viajar, van a animarse a seguir mi ejemplo. ¿El ser más indolente dudaría en ponerse en camino conmigo para procurarse un placer que no le costará ni esfuerzo ni dinero? Valor, pues; partamos. Seguidme, todos vosotros a los que una mortificación del amor, una negligencia de la amistad, retienen en vuestro aposento, lejos de la pequeñez y la perfidia de los hombres. ¡Que todos los desgraciados, los enfermos y los hastiados del universo me sigan! ¡Que todos los desgraciados, los enfermos y los hastiados del universo me sigan! ¡Que todos los perezosos se levanten en masa! Y vosotros que maquináis en vuestra mente siniestros proyectos de reforma o de retiro por alguna infidelidad, vosotros que en un *boudoir* renunciáis al mundo para siempre, amables anacoretas de una velada, venid también, abandonad, creedme, esas negras ideas; perdéis un instante de placer sin ganar uno de sabiduría: dignaos acompañarme en mi viaje, caminaremos poquito a poco, riéndonos, a lo largo del camino, de los viajeros que han visto Roma y París; ningún obstáculo podrá detenernos, y, entregándonos alegremente a nuestra imaginación, la seguiremos por todas partes a donde le plazca conducirnos. (De Maistre 2007, 13-14)

Apoyándonos en la cita de De Maistre debemos decir que sí es posible viajar globalmente desde lo local. Las nuevas tecnologías han logrado que un individuo pueda trasladarse simbólicamente de un lugar a otro dentro del ciberespacio. El viaje múltiple desde un punto inerte, como lo quería el escritor francés, es posible ahora con los nuevos medios.

Como el que veremos en Lezama: es un viaje de ida, irrepetible, único. Estamos ante un viajero consumado, un cosmopolita que, al sentirse frustrado por verse privado de sus excursiones, decide hacer de su inmovilidad un periplo espiritual y literario. Como lo dice Bernard Ziegler:

El viaje alrededor del cuarto de Xavier de Maistre se puede reconocer como una guía para un viaje del alma, que precisamente en la limitación especial a las cuatro paredes propias explora el mundo interior como libertad y como autorización de sí mismo [...] es una crítica de la razón viajera, que descubre la quietud en movimiento, y con ella descubre también una mirada no familiar sobre un espacio de experiencia supuestamente conocido. (2012, 28)

El escritor francés, por manejar una cultura erudita, es el gran antecedente de los viajes intelectuales que realizará José Lezama Lima dos siglos después sin salir de su casa de la Calle Trocadero 162, ubicada en La Habana Vieja.

En una entrevista, el peregrino inmóvil –como se lo apodaba a Lezama– afirmó algo que está en la misma línea de De Maistre:

Es que hay viajes más espléndidos: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías. ¿Para qué tomar en cuenta los medios de transporte? Pienso en los aviones, donde los viajeros caminan sólo de proa a popa: eso no es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez. Goethe y Proust, esos hombres de inmensa inmensidad, no viajaron casi nunca. La *imago* era su navío. Yo también: casi nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida empeoraban mis bronquios; y además, en el centro de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un preguiso de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo: por eso resucito. (Martínez 1968, 60)

Comparemos esto con lo que escribió De Maistre en 1794:

El placer que uno siente viajando por su habitación está libre de la envidia inquieta de los hombres; es independiente de la fortuna. ¿Existe, en efecto, un ser lo bastante desgraciado, lo bastante abandonado para no poseer un cuartucho donde poder retirarse y esconderse de todo el mundo? He aquí todos los aprestos. (De Maistre 2007, 11-12)

Y es la verdad. Salvo tres breves excursiones (una a Kingston; otra a México; y otra a Estados Unidos), Lezama nunca salió de su terruño. Parece que seguía a cabalidad un pensamiento de Pascal: “Toda la desgracia de los hombres procede de una sola cosa, que es no saber permanecer en reposo en una habitación”. Dentro de esa misma línea, cuando Lezama es invitado a París da la siguiente respuesta:

No me preguntes las razones, pero preferiría cancelar el viaje; mi padre murió fuera de Cuba. San Agustín dice que quien muere fuera de la ciudad no alcanza

la resurrección. Y todo viaje es un pregusto de la muerte... Imagínate lo que es viajar en un avión en que sólo una delgada lámina de aluminio nos separa de la eternidad. (Jiménez Cabrera 2008, 264)

Y a otro amigo, Pablo Armando Fernández, le confía que el retrato de su madre le habló aconsejándole: “Joseíto, no hagas ese viaje”.

El filósofo Francisco Jarauta, asiduo columnista del periódico español El País, ve las raíces del desplazamiento inerte en la filosofía de Leibniz y luego bifurca su interpretación hacia la literatura al nombrar al soñador de Calderón de la Barca que no sale de su habitación.

Estas matemáticas barrocas configuran idealmente ese mundo de formas en el que se pierde el hombre del XVII, sin saber nunca si llegarán un día a constituir la arquitectura de un mundo real. Leibniz –y Deleuze más tarde– caracterizarán ese espléndido momento, que es el Barroco, como el intento de responder a la miseria del mundo con un exceso de principios y formas. Estos se plegarán una y mil veces para dar lugar a la representación lógica de los mundos posibles, más allá de los cuales seguirá abierto el orden de la materia, sometida a un movimiento infinito. Pero, como Leibniz mismo indica, hay que distinguir entre la línea de inflexión de curvatura infinita, que define el mundo como pura virtualidad, y la materia en la que se realiza. Comparable a un gabinete de lectura en el que se refleja la tensión de esos dos mundos, el hombre barroco se pierde –como “viajero eterno e inmóvil”– y hasta olvida aquella frontera que separa lo imaginario de lo real, o lo lógico de lo fáctico. Su extravío le lleva hacia un peregrinaje por el mundo de las formas, nueva naturaleza lógica en la que ya no importa preguntarse por las cosas, sino viajar o soñar como el Segismundo calderoniano o el Teodoro que cierra la Theodicea leibniziana. (Jarauta 1992, 71)

Acertada la metáfora del gabinete de lectura que se tensiona entre la virtualidad y la materia. Ese gabinete que contiene al viajero barroco “eterno e inmóvil” bien puede devenir en otra metáfora: el gabinete como un pequeño cinematógrafo en la que el explorador (Jarauta parece estar hablando del protagonista de *Paradiso*) se convierte en un peregrino del mundo formal. Adentrémonos ahora en las curvaturas infinitas del barroco, como bien dice Jarauta.

Lezama fue uno de los pioneros, en el decenio de 1950, en sondear el tema de la identidad a través de sus investigaciones sobre el barroco americano, y cómo este se diferencia del barroco europeo. La clarividencia del escritor cubano se dio en su identificación de simbolismos de la tradición oral como fiestas, cantos y costumbres que se filtraban en la literatura. Lezama, y posteriormente Sarduy y Carpentier,

reflexionaron sobre el mestizaje cultural como el concepto en el que confluyen lo universal y lo particular. Lezama no fue el único que señaló la imposibilidad de la Cuba republicana de crear un mito que direccionara a la nación. Sus coterráneos Fernando Ortiz, Virgilio Piñera, Cintio Vitier y Lydia Cabrera testimoniaron esa ausencia de mitos fundacionales.

Además, los precursores de la teoría del neobarroco, el filólogo dominicano Pedro Henríquez Ureña y el ensayista venezolano Mariano Picón Salas, idealizaron el rol del arte barroco como instrumento de formación nacional en América Latina (1944, 122). En el decenio de 1940, ambos pensadores indagaron en la especificidad del “barroco de Indias” como expresión artística que no se podía reducir a la cultura peninsular:

No hay una época de complicación y contradicción interior más variada que la del barroco, especialmente la del barroco hispánico, ya que un intenso momento de la cultura española se asocia de modo significativo a esa voluntad de enrevesamiento, de vitalismo en extrema tensión y, al mismo tiempo, de fuga de lo concreto, de audacísima modernidad en la forma y de extrema vejez en el contenido, superposición y simultaneidad de síntomas que se nombra también de un modo misterioso: “Barroco”. (Picón Salas 1944, 75)

Lezama en su capital libro *La expresión americana* va más allá de sus antecesores (Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Pedro Henríquez Ureña, Fernando Ortiz) que construyen críticamente una imagen de lo americano:

Las innovaciones que presenta *La expresión americana* en el cuadro ideológico del discurso americanista superan, sin embargo, los préstamos y las afinidades con aquella tradición. En principio, la noción de “América”, para Lezama, va más allá del referente restrictivo convencional. Más amplia que la “América ibérica” de Henríquez Ureña o que el “México/América Hispánica” de Paz o, aun, que la “América Latina” que, desde Rodó a Carpentier, serían el objeto conceptual, la noción manejada por Lezama incluye sorprendentemente a Estados Unidos. Esta inclusión puede parecer una herejía tratándose de un escritor cubano que escribía en vísperas de la revolución y en un periodo de plena vigencia del “latinoamericanismo” en la vida continental. (Chiampi 2005, 15)

El proyecto de construcción de una identidad nacional al que Lezama dedica gran parte de su obra se fundamenta en una mitificación de la historia cubana y de la historia universal a través de lo barroco. Esta mitificación tiene dos vías: la primera

tiene que ver con la naturaleza y la segunda con lo insular. Para el poeta cubano la naturaleza es engendradora directa de cultura: “Lo único que crea cultura es el paisaje, y eso lo tenemos de maestra monstruosidad”. El mismo autor lo explica claramente en su ensayo “Corona de las frutas”:

Cuando con el tratamiento barroco de las frutas un Góngora se acerca a la “opilada camuesa” o un Soto de Rojas encuentra que un melocotón al ser cortado sangra, tienen ambos que ir a una marcha verbal en donde la exageración de los primores revela que el exceso está en la verba (...) Pero en el paisaje americano lo barroco es la naturaleza. Es decir, que, si un papayo o una guanábana recibiese el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción. (Lezama 1996, 188)

Lezama incluye en lo barroco la especificidad de lo americano como “capacidad incorporativa” (amplia recepción de influencias) y “alquimia trasmutadora” (asimilación de las influencias). La imagen de América como “espacio gnóstico” (espacio de conocimiento), que se analiza al final de *La expresión americana*, recoge y funde esos dos conceptos dialógicos para crear cultura. Es un algoritmo barroco¹¹ (la categoría es de Julio Ortega) que conforma América como elemento inherente. No una etapa sino una forma de ser:

Por eso no creemos nunca que lo barroco es una constante histórica, una fatalidad, y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan. Los que quieren estropear una cosa nuestra creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis [...] Pero el barroco de verdad, el barroco que nos seguirá interesando, no el vuestro, el de Wölfflin y Worringer, doctísimas antiparras de Basilea, se formó con materia, plata o sueño que dio América. (Lezama Lima 1993, 89)

A ese sueño que dio América (lo barroco americano) Lezama lo llamó “el arte de la contra-conquista” refiriéndose a la célebre fachada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí de José Kondori y las confraternidades de esclavos y mulatos de Minas Gerais comisionadas al escultor conocido como Aleijadinho. Ambos artistas coloniales son centrales en la distinción que se hace del barroco americano en relación con el europeo. Si el barroco colonial fue la representación de la contraconquista en la búsqueda de una

¹¹ “Un principio de apropiación y desplazamiento que no borra a los términos sumados, sino que negocia el lugar de cada forma en la dinámica de su ocurrencia, desplegada hacia el futuro”. Revista de la Universidad de México. Nueva época. No. 104. Octubre de 2012.

identidad propia que rechazaba la tradición hegemónica, el neobarroco reaparece en el NCL como la oposición al Estado opresor. El neobarroco inclina la balanza de la historia. En la colonia fue motivo de peso; en el NCL es móvil de ligereza, imaginación poética, creatividad. El cine de Hollywoodlandia es el centro y el NCL es la periferia.

Uno de los que mejor ha estudiado las relaciones entre el barroco y el NCL es Paul A. Schroder Rodríguez cuya periodización estamos usando en esta investigación. Él detectó dos ciclos de lo barroco en el NCL partiendo del estudio que hace Chiampi en *Barroco y modernidad*. La primera fase se da durante la primera vanguardia del NCL con filmes como *Límite* de Mario Peixoto (Brasil, 1929) y *Qué viva México* de Sergei Mijailovich Eisenstein (México, 1931). El segundo ciclo es el paso del cine de la militancia al neobarroco.

Schroder Rodríguez encuentra cinco textos que no forman parte del canon de manifiestos del NCL. Los canónicos tienen que ver con la militancia, los que vienen a continuación contienen el germen de lo neobarroco: “Por un cine cósmico, delirante y lúmpen” (1978) de Fernando Birri, “Estetyka do Sonho” (1971) de Glauber Rocha, “El plano secuencia integral” (1989) de Jorge Sanjinés, y “Poética del cine” (1995) de Raúl Ruiz. De cada uno de estos textos, el autor extrae indicios de una praxis neobarroca dando ejemplos de filmes de los mismos “manifestantes” que ejemplifican los postulados.

Lo interesante es que Schroder Rodríguez parte de Chiampi quien identificó en la poesía hispanoamericana una serie de rupturas y renovaciones que se dan de manera cíclica cada treinta años. ¿Por qué la literatura entra en la discusión? Pues porque ha sido las letras el espacio en las que se dan las primeras manifestaciones de americanización de lo barroco con autores como Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier. Los cineastas del NCL acometerían con una especie de segunda americanización de lo barroquizante.

Aquí es preciso repasar el aporte de Chiampi. En el decenio de 1890 Rubén Darío rinde homenaje a los referentes del Siglo de Oro (Góngora, Garcilaso y Quevedo), en la década de 1920 irrumpe el memorioso Borges que celebra el barroco de Gómez de la Serna, en los años 1950 aparece Lezama Lima que logra el giro semántico supremo, en los años 1980 emerge Luis Rafael Sánchez con *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Esta división en ciclos inspira a Schroder Rodríguez que, siguiendo el método de Chiampi, regresa a los textos que en este caso no son literarios. Se trata de manifiestos, con una serie de postulados visuales, que aquí no vamos a repetir. Sólo se

dirá que la cumbre de la práctica del neobarroco se encuentra en *Frida, naturaleza viva* (1989) de Paul Leduc que utiliza, en determinado pasaje, fragmentos de un manifiesto de una carta de amor que supuestamente le envía Trotsky a la pintora Kahlo. Con la inteligencia creativa que se le exige a todo estudioso del cine, Schroder Rodríguez empieza a trabajar con estos textos para hablar del neobarroco y detecta fragmentos de un manifiesto de André Breton y Trotsky en la película sobre la pintora mexicana, gesto inusual el de Leduc, un hombre no dado a escribir manifiestos. El comentarista señala que este grupo de cineastas (Birri, Sanjinés, Rocha, Ruiz y Leduc) creó un proyecto de modernidad alternativa que constituyó una crítica a la izquierda embarcada en el proyecto del NCL.

Por ejemplo, el cine mudo latinoamericano presenta casi exclusivamente un discurso liberal de la modernidad. Luego, durante el cine clásico, cristaliza un discurso corporativista. Por su parte, durante la fase militante del NCLA, en los años sesenta, irrumpió un discurso socialista inspirado en la Revolución Cubana. Y más recientemente, durante la fase neobarroca de este Nuevo Cine, en los años setenta y ochenta, los cineastas más originales utilizaron una praxis neobarroca —que por su misma estructura descentralizadora se prestaba para lanzar una crítica radical a las estructuras verticales de poder y a la idea de que la siempre futura utopía requiere sacrificios en el presente— para plasmar un discurso de la modernidad del privado-social (Schroder Rodríguez 2013, 81).

Esa estructura descentralizadora se podrá apreciar en *El viajero inmóvil* que surge en una época donde se creía desaparecida la praxis neobarroca, pero, precisamente por criticar las estructuras de poder, se vuelve pertinente a estas alturas del nuevo siglo o milenio. La fase neobarroca en el cine latinoamericano tiene como auge las décadas de 1970 y 1980 pero siguen haciéndose películas con esta impronta que tiene las siguientes características: uso del *leitmotiv* del mundo al revés y del tropo de los mundos paralelos, inclusión de modos de representación tomadas del documental, el uso de la cultura popular para realizar una crítica sistemática de las estructuras del poder y las relaciones sociales a través de formas experimentales inventivas, paletas de colores intensos, *mise-en-scènes* claustrofóbicas. Entre los ejemplos que da Schroeder Rodríguez en su manual, están el filme ya citado de Leduc y *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez Alea.

No podemos seguir avanzando si no hacemos un acercamiento al concepto de neobarroco. Quién mejor que Severo Sarduy para definirlo en su clásico texto *Barroco y neobarroco*:

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto —real o verbal— no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (Sarduy 1984, 171)

“Barroco actual” le llama Sarduy al neobarroco y sus características bien pueden aplicarse al lenguaje audiovisual de la película que se está por analizar: inarmonía, ruptura de la homogeneidad, carencia o vacío. Se pueden aplicar las palabras del escritor cubano al NCL: se trata de un arte del destronamiento y la discusión. Se destrona lo hegemónico y se discute el problema de la identidad como lo veremos más adelante.

Hecha esta introducción al mundo lezamiano y a la fase neobarroca del NCL, entremos al diálogo intertextual entre *Paradiso* (novela) y *El viajero inmóvil* (filme) que captura la identidad cultural latinoamericana mestiza que yace tras el entramado textual de la obra literaria de Lezama. El filme no se limita a recrear esa identidad, sino que, mediante una completa modificación de la trama, las fuentes intertextuales y las estrategias barrocas sobre las cuales se construye la novela, la amplía, en términos de diversidad y alcance en el tiempo, y la plantea como un proceso de simbiosis que continúa realizándose en el presente.



Figura 10

Predominio de la puesta en escena teatral neobarroca en el filme sobre Lezama.

La película se compone de estancias o viñetas que se suceden imbricadas por el joven silencioso que oficia de pesquisador o investigador sobre la vida de Lezama. Cada fragmento posee una puesta en escena cuidadosa: numerosos planos, meditada disposición de actores y objetos, y una apariencia artificial y artificiosa más cercana al hecho teatral que a una película narrativa. Los elementos escenográficos desplazan el diálogo entre los personajes, lo que crea una especie de tiempo suspendido. No hay señales de transición temporal.

Tomás Piard reconoce *Paradiso* como un texto barroco en el sentido de aparato teatral de múltiples capas, que, tras la superficie densa y desordenada del discurso, esconde otros sentidos. Estamos ante un ejercicio de lectura teatral por parte del director en una suerte de exaltación del espíritu mestizo latinoamericano, el cual, según Severo Sarduy, es causa y motor del barroco en nuestros países. Lo que hace Piard, entonces, es trabajar sobre los dos primeros niveles, repitiendo, transformando, renovando el material específico y las estrategias de Carpentier, para enfatizar y expandir el significado oculto en el trasfondo. Veamos ahora cómo funciona esa mutación.

En la literatura, sea en poesía o en narrativa, el barroco se caracteriza por la proliferación del lenguaje. Según Severo Sarduy, esta forma de artificialización es suficiente para advertir la presencia del barroco en un texto. Y esa es la característica principal de *Paradiso*, es un espacio proliferante donde el lenguaje se acumula huyendo de lo normativo. La novela de Lezama se convierte entonces en un tejido de palabras cuya significación no está en ellas, sino en sus apariciones, en sus figuras, su movimiento. ¿Y cómo traducir todo eso a un lenguaje audiovisual?

Piard opta por renunciar a los diálogos a menos que estos sean estrictamente necesarios. Quienes hablan son los que forman parte de la pesquisa periodística del joven silente. Estamos ante una acumulación de secuencias cinematográficas cerradas, donde cuentan detalles como el vestuario y la perfecta composición de la imagen.

Aunque exista un desorden aparente, en *El viajero inmóvil* todo se dirige a una trama articulada que tiene que ver con la figura de Lezama y su interrogación sobre la expresión americana como una cultura latinoamericana heterogénea, nutrida de fuentes diversas, que se acerca de la misma manera a la tradición popular y al vacío de lo postmoderno.

Por otro lado, para la reflexión de la condición de ínsula de Cuba, Lezama usa la categoría ‘insularismo’, o ‘la posibilidad del insularismo’, para ser más preciso, en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” que

ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad. Desde el punto de vista de lo que empieza a llamarse «ciencia cultural», recordemos a Scheler, uno de sus propulsores. Sabemos que Grecia fue un archipiélago por lo del estado-ciudad, y su centro fue en ocasiones Atenas. También nos interesa el sentido del “insularismo” cuando se dice que Francia es una isla. (Lezama Lima 1938, 89)

La idea de la insularidad como el carácter definitorio de una literatura nacional se puede encontrar en otros escritores de las Américas que son contemporáneos a Lezama. Gertrude Stein, en su ensayo “What is English Literature?”, habla de la especificidad de la literatura norteamericana contrastándola con las características de la ficción literaria en Inglaterra:

On a continent even in small countries the daily life is of course a daily life but it is not held in within as it is on an island and that makes an enormous difference, and I am quite certain that even if you do not see it as the same anybody does see that this if it is the truth is the truth. (Stein 2005, 87)

Como se puede ver en esta cita, Lezama estuvo lejos de reclamar la especificidad insular y prefirió poner a Cuba a dialogar con el resto de América.

Regresando al diálogo del joven estudiante de Derecho, aspirante a poeta, con el autor de *Platero y yo* que estaba de visita en la isla en 1938, el primero intenta diferenciar una sensibilidad insular de otra continental, considerando que hay una sensibilidad y un modo de expresión distinta de los cubanos con respecto de los mexicanos y los hispanoamericanos: “la estabilidad y reserva de una sensibilidad continental contrastan con la búsqueda superficial ofrecida por nuestra sensibilidad insular”. Para Jiménez, la teoría del insularismo conduce a un localismo estéril e insiste en la búsqueda interior, en la mirada hacia dentro como único modo de legitimarse:

Cuestión de ondas. Por eso insisto e insistiré siempre en la internación, la vida hacia el centro, única manera de legitimarse. Ustedes han estado más atentos a los barcos que les llegaban que al trabajo de su resaca. Su pregunta es más bien un problema de fauna marina. Y sigo insistiendo en que me gustaría conocer alguna referencia concreta a los secretos más significativos de una sensibilidad

puramente insular. Creo que lo que usted me ofrece es un mito, y por eso tal vez sea prematura mi pregunta sobre hechos evidentes de una sensibilidad ya definida. (Lezama Lima 1938, 90)

Citando a Ortega y Gasset, Lezama afirma que “los isleños sólo entornan los ojos a la vista de los barcos cargados de enfermedades infecciosas”. Además, explica que la posibilidad de una sensibilidad insular supone para Cuba un modo de mostrarse ante el mundo y, de este modo, inscribe su tesis de una sensibilidad insular diferenciada, en la aspiración de un mito que defina la identidad nacional:

Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese sólo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito. Presentado en una forma concreta, este problema alcanzaría una limitación y un rencor exclusivistas. Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que éste se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal. (Lezama Lima 1938, 91)

Toda la obra de Lezama va a la búsqueda del mito faltante, para él no será un localismo estéril el no salir nunca de su habitación. Ese “mirar a la lontananza” del cubano, como se lo dice a Jiménez, él lo verá como una proyección universal. Con esto en mente el escritor fusionará los vínculos entre insularismo, literatura y cubanidad. Muchos años después, Lezama reconocerá que el grupo de poetas al que pertenecía aspiraba a fundar una tradición que faltaba en Cuba. De esta manera el autor de *Paradiso* propondrá un desentrañamiento poético de lo nacional desde las raíces. No por nada las revistas que funda tienen nombres simbólicos, *Verbum* (1937) y *Orígenes* (1944-1956).

Se ha escarbado en la conversación con Juan Ramón Jiménez no sólo porque contiene el embrión del pensamiento de Lezama sobre la nación, sino porque esa estructura tan platónica del diálogo filosófico es la que transluce en el filme de Tomás Piard.

Precisamente *El viajero inmóvil* está interpolado desde el principio hasta el fin por una serie de intervenciones de intelectuales cubanos en la casa de Trocadero 162, todo ellos amigos de José Lezama, quienes dan cuenta del sistema poético del autor. El tema que los une para el coloquio es *Paradiso*, esa *Bildungsroman* sobre José Cemí. En una carta a su hermana Eloísa, el escritor le revela que Cemí “es el hombre que busca el

conocimiento a través de la imagen, el poeta” (Lezama Lima 1998, 220). En la misma epístola acota: “no se trata de mi persona”, aunque en uno de los primeros borradores de *Paradiso* aparece “Semí”¹² como apellido original de su personaje (2009, 235).

La primera frase que se escucha en el filme es dicha por el personaje Oppiano Licario quien golpea un triángulo de bronce con una varilla metálica: “Ritmo hesicástico, podemos empezar”. Esta admonición indica que es el poeta quien está listo para comenzar a escribir el poema-novela que es *Paradiso*. Este ritmo, en el universo lezamiano, es la poesía que aspira a una creatividad que desembocará en una salvación. En oposición al ritmo sistáltico “el violento, el de las pasiones”, se opone el hesicástico, “el del sosiego, el de la sabia contemplación” (Lezama Lima 2004, 507).

Mientras aún resuena el golpe de la varilla sobre el triángulo vemos al protagonista de esta película, el joven José Cemí, entrevistando a un Lezama que no aparece ante las cámaras. Nunca oiremos una palabra del entrevistador que tiene la capacidad de entrar y salir de escenas familiares y de capítulos arrancados de la novela *Paradiso*.

El primer parlamento que se escucha es la voz en off del poeta que explica su primer contacto con la poesía. Aparece un fundido con el título del filme que luego da paso a la imagen de una caracola, símbolo de lo estático, inmersa en el océano que representa lo dinámico. Estamos ante una conocida metáfora de Lezama: “La poesía es un caracol en un rectángulo de agua”. No se trata de una definición *per se*; es una afirmación poética en la que algo enigmático (la poesía) se describe de manera igual de misteriosa:

En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua, pero desde luego, se le ve la raíz irónica a esa no definición, es decir, un caracol nocturno no se diferencia gran cosa de uno diurno y un rectángulo de agua es algo tan ilusorio como una aporía heléatica, pero antes que todo, no para definir la poesía que no lo necesita, sino para acercársele, como yo he hecho en varias ocasiones, hay que hablar de la poesía, del poeta y del poema. La poesía actuando en la historia ni siquiera necesita nombrar su ejecutor, un poeta. El poema es un cuerpo resistente frente al tiempo y el poeta es el guardián de la semilla, de la posibilidad, del potens. Eso lo sacraliza, es el hombre que cuida un germen, nada menos que la semilla del potens, de la infinita posibilidad. Todos mis ensayos sobre poesía le dan la vuelta a estos temas y ellos como planetas le siguen dando vueltas a la poesía. (Piard, 2008)

¹² Cemí también significa ídolo, imagen, en lengua taína.

Mientras la cámara hace lentamente un *zoom out* del molusco, se escucha la voz del poeta decir: “Uno nunca se dedica a la poesía, la poesía es algo más que una dedicación. Desde niño pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y a lo que no estaba, a lo visible y a lo invisible”. El filme intenta explorar esos intersticios entre la realidad objetiva y la subjetiva que pregona el autor de *Enemigo rumor*. Ese mundo visible e invisible es puesto en escena en *El viajero inmóvil*. A la manera de una obra de teatro se logra determinar esos momentos en la vida de Lezama que determinaron su vida como poeta. Para lograr este objetivo el filme usa muchos flashbacks que nos retrotraen a la vida del escritor con una pléyade de símbolos que ilustran el rico mundo interior del cubano universal.

Después de la confesión sobre el llamado de lo lírico, la voz del poeta pasa revista al pasado familiar. Mientras se ve el cadáver del coronel Lezama, se escucha al poeta decir lo siguiente: “Mi padre tenía al morir 33 años. Él estaba en el centro de mi vida y su muerte me dio el sentido de lo que más tarde llamaría el latido de la ausencia”. Esta ausencia de padre es lo que lleva a su alter ego, José Cemí, a buscar en Oppiano Licario un padre literario: “Tengo un hijo, conózcalo. Procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo”, le dice en plena agonía el coronel José Eugenio Cemí a un personaje que le responde: “Sí, soy cubano. Me llamo Oppiano Licario”. Nótese la declaración de cubanía:

Me señalan que el personaje más desaforado de *Paradiso* es Oppiano Licario, quien sucumbe en los últimos capítulos. Oppiano es un elfo, una metamorfosis de cientos de criaturas conocidas. El nombre le viene de un senador romano y estoico, y el apellido de Ícaro. Oppiano Claudius vivía en la esfera de que lo infinito se manifestara delante suyo... En el centro de Inferno está Oppiano Licario, el difunto. Pero él actúa más allá de la muerte y a través de la muerte.

Con la ausencia del padre, Cemí encuentra en Licario un sustituto que le sirve al huérfano de mediador entre la ausencia paterna y su incipiente vocación poética. En el siguiente bloque del relato fílmico asistimos a una cena familiar presidida por el coronel. Uno a uno vamos conociendo a los miembros de la familia Lezama. De manera súbita la cena se ve interrumpida por Ciro Bianchi, un comensal del siglo XXI, a quien vimos en la reunión de la escena inicial. En una propuesta que proviene del género documental, Bianchi, uno de los expertos mejor informados sobre Lezama, empieza a dirigirse a los miembros de la mesa sobre el contenido de *Paradiso*:

Es un libro de grandes resonancias cubanas. Yo, personalmente, pienso que los primeros cinco, seis capítulos, sobre todo los referidos a la familia son lo mejor de la novela. Creo que para ilustrarse sobre la vida cubana de principios del siglo XX y quizá un poco, fines del siglo XIX, esta novela resulta imprescindible.

Otro comensal, Reynaldo González, en la misma cena desplazada en el tiempo, explica que el término *hermético* persigue a Lezama pero que es injusto porque se trata de un hermetismo que busca la claridad. “Es un aprendizaje del lector”, señala, “es un aprendizaje de cubanía”. Aquí lo críptico se convierte en una estrategia de comunicación. Oscurecer el sentido significa darle al lector un desafío para que se adentre en el sentido del texto.

Esta frase es una declaración de principios en el filme, es toda una propuesta que implica una intención divulgativa de la obra lezamiana, un aprendizaje también del espectador. Es poner al alcance del público al escritor que afirmó “Sólo lo difícil es estimulante”. Cabe señalar que el hermetismo en Lezama viene a comunicar una forma alternativa de cubanía, no estamos ante un problema expresivo o de ambigüedad. Su lenguaje debe entenderse como una forma particular de Lezama de ser cubano; de esta manera él produce una rajadura en el discurso monolítico de la nación, y lo hace con una convicción de que la manifestación popular se entiende, haciendo de ese hermetismo un rasgo ligado a la particular forma en que Lezama se construye a sí mismo como ciudadano. En este sentido, Lezama es la nación.

Volviendo a la declaración del poeta sobre el aprendizaje, se trata de algo que ya estaba claro en el capítulo IX de *Paradiso* al narrarse la noche en que Cemí participa en la gran revuelta estudiantil de 1930. Se indica que este regresa a su casa y se pone a leer una novela de Goethe:

Para el segundo desfiladero de esa noche, no acudió a Suetonio, sino al *Wilhelm Meister*. Fue buscando los párrafos que había subrayado y de pronto leyó: “A qué poco varón les ha sido otorgado el poder de presentarse siempre de modo regulado, lo mismo que los astros, y gobernar tanto el día como la noche, formar sus utensilios domésticos; sembrar y recolectar, conservar y gastar, y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto”. ¿Fue una arrogancia de adolescente lo que le llevó a poner al margen de esa frase: ¿Yo? Puede ser que, al sentirse enfermo, el reencuentro de la amistad y las palabras dichas por su madre, le otorgasen ese momentáneo orgullo, pero él sabía que era esa alusión a la costumbre de los astros, a su ritmo de eterna seducción creadora, a un Eros que conocía como las estaciones, lo que lo había llevado a esa frase, más con la aceptación de una amorosa confianza, que con la tentación de una luciferina vanidad omnisciente. (Lezama Lima 2000, 384)

Esta alusión a la obra de Goethe permite refrendar que estamos ante una Bildungsroman. El autor alemán nos narra en esa novela la educación de un joven como Cemí que está siempre en búsqueda del conocimiento. Esta indagación está latente en Cemí desde que era niño, como lo explica Rut Román que vincula *Paradiso* con otra Bildungsroman, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne:

En este sentido es significativo el camino que remonta el proceso identitario del pequeño Cemí. Siguiendo el dictamen materno, la narración levanta un monumental homenaje verbal a la resplandeciente ausencia del Coronel y se impone el mandato de reencarnarlo: “esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración”. En este punto es necesario recordar la semejanza antes anotada entre las biografías de José Cemí y Tristram Shandy. El relato de sus vidas se remonta a personajes y acontecimientos previos a sus nacimientos. Siguiendo esta línea, la vida del Coronel, padre de José Cemí, se proyecta y entrelaza en la formación identitaria del hijo. La trayectoria biográfica del padre se instala en el centro de las confluencias en torno a las que Cemí gravita. Cemí inscribe en el presente de su destino la subjetividad paterna que emana de la biografía del Coronel incluida en la narración como peldaño forzoso sobre el que debe ascender. También es oportuno señalar la reiteración onomástica en el Coronel José Eugenio Cemí, y su hijo José Cemí, que coincide en los destinos entrecruzados de otras filiaciones familiares como la de los Buendía en *Cien años de soledad*. (Román 2014, 196)

El aporte del filme de Piard radica en que convierte el aprendizaje en un viaje estático a partir de la inmovilidad de Lezama. En este sentido, el epígrafe de este *Bildungsreise* inmóvil, tomado del *Tao Te King*, “sin salir de la puerta se conoce el mundo”, resulta elucidante.

Acto seguido asistimos a las revueltas estudiantiles que marcaron la vida del autor de *Imagen y posibilidad*. Él mismo lo cuenta con su voz en off: “Uno de los momentos más importantes de mi vida fue el comienzo de la infinita posibilidad histórica de lo cubano en lo que va del siglo: el 30 de septiembre de 1930”. En los siguientes fotogramas se aprecian las manifestaciones estudiantiles reprimidas con brutalidad. Se trata de una secuencia en la que se aprecian las protestas juveniles que se efectuaron contra la tiranía, mítines a los que asistió el estudiante de Derecho con apenas diecinueve años.

Antes de llegar a Palacio, los estudiantes se fueron situando en los portales del macizo cuadrado de la cigarrería Bock, que ocupaba una rotunda manzana. Al llegar a la esquina de la cigarrería, Cemí pudo ver que, en el parque, rodeado de

su grupo de ayudantes en la refriega, el que tenía como la luz de Apolo lanzaba una soga para atrapar el bronce que estaba sobre el pedestal. Una y otra vez lanzaba la soga, hasta que al fin la atrapó por el cuello y comenzó a guindarse de la soga para desprender la falsa estatua. Entonces fue cuando de todas partes empezaron a salir rondas de policías, acompañados de soldados con armas largas. Las descargas eran en ráfagas y Cemí permanecía en su esquina como atolondrado por la sorpresa. No sabía a dónde dirigirse, pues el ruido incesante de los disparos impedía precisar cuál sería la zona de más relativa seguridad. (Lezama Lima 2000, 377)

El lenguaje homérico de Lezama para describir este episodio político es tratado por Piard como si Eisenstein estuviera operando la cámara. El montaje es de una gran rapidez, entrecortado, con imágenes de rostros compungidos y acciones violentas que colisionan en la pantalla.

Esta rebelión que el filme retrata se dio en la época del presidente Gerardo Machado (1871-1939), que buscaba consolidarse en el poder desde 1927. Por otro lado, la crisis económica en Estados Unidos (1929) y el gran descontento con la dictadura de Machado incrementaron el espíritu de crisis. A esto hay que añadirle el fracaso del proyecto emancipatorio de José Martí de moralidad, justicia y libertad. La masa estudiantil es atacada el 30 de septiembre de 1930 por los militares que invaden la Universidad de La Habana (Upsala, le dice Lezama en *Paradiso*) que luego será clausurada durante tres años, reabierta tras la caída de Machado y transformada en un espacio de resistencia ideológica en las posteriores décadas. La manifestación estudiantil de septiembre tuvo como resultado la muerte del líder estudiantil Rafael Trejo que aparece en el filme como si fuera un Apolo con su torso desnudo y ensangrentado. La importancia de este hecho histórico la ha mencionado en algunas entrevistas: “Yo siempre he sido un escritor revolucionario porque mis valores son revolucionarios. Y en la raíz de mi vida y de mi obra, están mi participación en aquella manifestación del 30 de septiembre y el orgullo de haber sido un luchador anti-machadista”.

Es en este periodo entre 1923 y 1958 en el que la cultura cubana se expande con la creación de entidades culturales, nuevas publicaciones periódicas y grupos literarios. De esta manera las corrientes estéticas hispanoamericanas y europeas son tamizadas por la tradición cubana que busca universalizarse. En el período comprendido entre 1923 y 1935, el vanguardismo y el academicismo colisionaban en el ámbito del arte y la literatura cubana. Durante estos años el arte, la literatura y la política se funden en el plano teórico y práctico con el propósito de desafiar la realidad circundante. En esa

medida, la actividad cultural de ese periodo se orienta hacia la búsqueda de una expresión nueva y el rescate de la nacionalidad.

Es en el calor de esos mítines juveniles que el filme de Piard nos muestra la primera vez que se encuentran los tres egos experimentales de Lezama Lima: José Cemí, Foción y Fronesis. Esta tríada de personajes (arquetipos que se mueven en un continuo absoluto, les llama Cortázar) se coadyuvan en el viaje estático:

Incluso los dos capítulos finales, en los que domina la figura hasta entonces entrevista de Oppiano Licario, mientras la de José Cemí parece más y más fantasmal después de la desaparición de Fronesis y de Foción, tienen algo de apéndices, de *surplus*. No sin embargo estos desajustes en el montaje narrativo son los que más le quitan carácter novelesco al libro; *Paradiso* se aparta del concepto usual de novela en que su acontecer no se sitúa en una fluencia tempoespacial y psicológica viables (de “vida”); de alguna manera todos y cada uno de los personajes están vistos en esencia mucho más que en presencia, son arquetipos antes que tipos. La primera consecuencia (que desencadena no pocas reacciones irónicas) es que mientras la novela cuenta la historia de algunas familias cubanas a finales del siglo pasado y principios del actual, con los más prolijos detalles de época, geografía, mobiliario, gastronomía e indumentaria, los personajes en sí mismos parecen moverse en un continuo absoluto, ajenos a toda historicidad, entendiéndose entre ellos por encima del lector y de las circunstancias inmediatas del relato, con un lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible. (Cortázar 2013, 144)

“La amistad que existía entre nosotros”, asevera la voz en off de Lezama en el filme, “que más que amistad es lo que la Biblia llama familia de espíritu”. Foción reafirma mirando a la cámara: “Estamos hechos, sin duda, para formar la triada pitagórica. El azar me une a Foción en el Hades del cine y el azar me une a Cemí en la luz”. Y añade una explicación sobre la naturaleza de sus amigos:

Ahora comprendo por qué desde que se conocieron Fronesis y Cemí se llevan tan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a los mejores en el sentido clásico: de exigirse mucho a sí mismos, una familia de letrados con una familia de clase militar culta. En mi ausencia los dos serán más amigos. Los dos atraviesan esa etapa que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia, la etapa de la ruina. No es la ruina económica, ambos tienen buena situación de burguesía. Es algo más profundo. Es la ruina por la frustración de un destino familiar. (Piard, 2008)

Nótese la categoría “los mejores en el sentido clásico”, es decir, la *areté*, que es un término bien conocido en el mundo homérico, entendido como *excelencia*, aplicado

al ser humano que se destaca por encima de los otros en su ser y su quehacer. Nada puede destruir esa *areté*, ni siquiera la ruina familiar que es otro de los temas de *El viajero inmóvil* y su original literario: la aceptación de que el glorioso pasado familiar es el verdadero paraíso que se ha perdido.

En el sistema poético del autor cubano, Fronesis es el representante de lo apolíneo; Foción representa el aspecto nihilista que devasta todo lo que encuentra a su paso y es una especie de demonio erótico desaforado. Quien mejor los define es el propio Cemí en la novela, que le dice a Fronesis: “Ustedes, Foción y tú son materia relacionable; Foción y yo nos reconocemos como perspectivas observables” (2000, 274). Esta declaración se enmarca en la concepción de amistad de Lezama quien la divide en dos categorías: la relacionada o esfíngica y la relacionable o diagonal. La primera es la que caracteriza a la tríada de personajes. Le dice Cemí a Fronesis en el texto original algo que bien ilustra lo que es la amistad relacionada: “Tú y yo somos amigos porque estamos relacionados, nos acompañamos. Nuestro diálogo está asegurado por la oscuridad y claridad de los dos. Ni tu claridad intenta extinguir mi oscuridad, ni mi caos intenta dinamitar mi ordenamiento cultural”. (2000, 245)

En el viaje de formación, o sea, en el trayecto hacia el conocimiento, sólo la *amistad relacionada* puede conducir hacia la meta. La única forma posible de relación es la basada en el equilibrio y el mutualismo. Dentro de esta concepción de la amistad hay lugar para lo homoerótico. Aunque hay roces, insinuaciones y miradas entre la trinidad de personajes, todo se consume en el plano intelectual. Sin embargo, hay una escena de añadidura del director en la que Foción seduce a un joven en una calle nocturna de La Habana Vieja y lo lleva a su casa para concretar el acto carnal.

¿Cómo interpretar la homosexualidad en *Paradiso*? Se puede ensayar la idea del *Bildungsreise* como un conjunto de experiencias que conducen hacia la madurez poética. En ese camino hay una serie de obstáculos que hace que peligre la llegada del viajero a su meta, uno de esos peligros es el apetito sexual. Esto no está en la película por las dificultades que encierra el plantear visualmente conceptos tan complejos, pero en la novela está claro el itinerario artístico que parecería proponer la idea de que la homosexualidad es algo que se debe vencer para obtener la sabiduría:

Es obvio que la escritura del texto –el plano, para decirlo con Barthes, de su compromiso– hace ostensible su orientación homosexual. Pero también es evidente que este compromiso del deseo en la escritura le es incómodo, como si el texto quisiera hacer visible su inflexión homosexual al tiempo que, a manera

de máscara protectora, también tuviese que dejar constancia del peso que dicha inflexión supone. Se trata, como dice Daniel Balderston, de un “secreto abierto”, en el que la audacia y la incomodidad se combinan en un elusivo laberinto barroco. (M. G. Silva 2008, 144-145)

Esa obviedad de la orientación homosexual se siente en el texto como un elemento que se esconde y se revela de manera simultánea, en un juego de máscaras retóricas que vuelve más críptico el texto. La mascarada, de una fuerte inspiración barroca, hace de lo homoerótico algo normal. No estamos ante el *bromance* de *Y tu mamá también* que se basa en la rivalidad y los malentendidos. Nos enfrentamos ante una amistad muy íntima que lleva hacia la sabiduría pues está basada en la más absoluta hermandad.

Viene ahora el tema de aquello que en *Paradiso* se categoriza como “el eros cognoscente”, que nada tiene que ver con la sexualidad en el sistema poético lezamiano. Es un concepto que sólo puede ser transmitido por Oppiano Licario del cual se dice “es el que enseña el conocimiento puro, el infinito causalismo del eros cognoscente, es el mito de la lejanía, lo que se ve allá en el mundo tibetano, donde lo invisible se confunde con lo visible, el mundo del prodigio” (2000, 221).

Licario se presenta como el maestro de ceremonias de lo iniciático. Él se convierte en un transmisor de la poesía, ese espacio que hay entre lo que no se ve y lo que es contemplable. “El tema de la novela es el eros del conocimiento en la niñez y en la adolescencia”, dice Lezama en otra de sus cartas (1998, 90). El filme de Piard escoge el mismo camino temático. Le interesa ver el crecimiento de Cemí desde sus juegos más tempranos hasta las andanzas con sus dos amigos.

Parte de ese simbólico viaje formativo en la vida de José Cemí es lo que Lezama (la voz en off) llama el despertar genesiaco, este sí asociado con la libido. En el filme se incluye una escena en la que Fronesis es seducido por una compañera universitaria. Aunque él intenta resistirse, poco a poco va cediendo a la pulsión de eros. Primero, en la sala de un cine, donde la joven acaricia sensualmente al personaje que se sabe vigilado a la distancia por Cemí y Foción. Lo que hace Fronesis es procastrar su deseo diciéndole a su condiscípula que en la noche irá a verla a su domicilio en el que se consumirá el acto carnal. ¿Cómo define Lezama (el narrador de la novela y la voz en off del filme) el despertar genesiaco? De la siguiente manera: “Ahí se recupera una libertad cuya aparición parece que resistió algunos acostumbrados a la hoja de parra y aquello pintó desastres de los que se rieron los italianos renacentistas obligados a tapar las

castas desnudeces de Miguel Ángel en la creación del mundo, pero para mí con la mayor sencillez, el cuerpo humano es una de las más hermosas formas logradas...”.

Esta escena fílmica en la que vemos a Fronesis copular es un aporte en relación al texto original pues *Paradiso* siempre pone al cuerpo del hombre como objeto del deseo (recuérdese las extensas faloroscopías en las que se describe la genitalidad masculina); en cambio, *El viajero inmóvil* reúne tanto a hombres como a mujeres en una desnudez estatuaria, de exquisito valor estético.

Si *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) se puede considerar una tipología del sujeto insular, *La expresión americana* (1957) describe la importancia de la experiencia corporal en la constitución del sujeto barroco. Además, en el ensayo autobiográfico *Confluencias* (1967) y en las cartas enviadas a su hermana Eloísa se encuentran las intenciones lezamianas de escribir la historia de su cuerpo:

El cuerpo escrito por Lezama presenta un estatuto ambivalente. De un lado él corresponde a la idea preconcebida que el lector se hace de él, y por otro lado él se descentra y divide su significación. Un ejemplo, el Narciso de Lezama conserva ciertos aspectos del mito, pero al mismo tiempo Lezama modifica la representación y ciertas significaciones para adaptarlo a la idea que él tiene del sujeto insular. (Valdez-Zamora 2011, 342)

Mientras en la novela la mujer es vista como una amenaza monstruosa, los personajes masculinos son *casi* explícitamente seducidos por otros hombres. El *casi* se da por la hábil retórica que el narrador usa para enmascarar las situaciones. Pero en la adaptación cinematográfica se cumple visualmente la declaración del cuerpo como “una de las más hermosas formas logradas”. En este sentido, Piard funge como un curador de estatuas en la sala de un museo.

La escena climática en el interior de la Catedral de La Habana logra reunir a cinco parejas desnudas con una iluminación en la que predominan dos colores cálidos: el rojo y el amarillo. El escenario escogido enfatiza el carácter sagrado del acto carnal. En ese momento la voz en off de Lezama nos recuerda que

la cópula es el más apasionado de los diálogos y desde luego un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de la fuerza frente al *horror vacui*. En un himnario de santo Tomás de Aquino se lee: “Ve lengua y canta las glorias misteriosas del cuerpo”. De tal manera que para mí todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio superior a todo maniqueísmo modulativo pues es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes.

La presencia de la Catedral de La Habana (con su fachada diseñada por el italiano Francesco Borromini) es fundamental porque se trata de la culminación de la arquitectura barroca colonial. Con sus torres de un deliberado grosor desigual se erige como un monumento al dominio formal, la exaltación del movimiento, la ornamentación exuberante...



Figura 11

La secuencia final en la Catedral de La Habana ejemplifica lo barroco mestizo.

La arquitectura barroca colonial cubana significó un amplio dominio de la forma, la exaltación del movimiento y la elaboración del ornamento. Resulta acertado de parte del director que haya escogido este espacio de gran simbolismo porque el barroco trasplantado a las Américas se adaptó a las características insulares:

Las características ínsulotropicales de nuestro archipiélago, dejaron su huella en este estilo haciéndolo menos denso, sin perder su raíz en la metrópoli peninsular, pero dotándolo de tronco y ramas nuevos, con personalidad propia, reconocible y diferenciada de los más enriquecidos estilos de tierra firme, generalmente marcados por la mano de obra indígena. Esta última circunstancia es imposible de evaluar en nuestro caso, pues para aquellas fechas nuestros indígenas casi habían desaparecido ante la acción colonizadora y por otra parte su experiencia constructiva se reducía al uso de materiales de origen vegetal poco más o menos en estado natural, como por ejemplo las cubiertas de guano, como popularmente se llama a las hojas de palma, destacándose entre ellas la Palma Real que aparece en el escudo nacional cubano. Evidentemente no es el primer estilo iberoamericano, pero es el primero de la historia al que le insuflamos algo de nuestro ser americano, de nuestra diversidad, de nuestro mestizaje. (Taboada Espiniella 2004)

Esta propuesta de Piard de erotismo sagrado (a lo Georges Bataille) lleva la marca de agua del barroco (la categoría es de Emir Rodríguez Monegal) ya que el espacio de exhibición de los cuerpos es la catedral que fue mucho más allá que cualquier otra construcción barroca habanera. Entiéndase esta idea desde la perspectiva de Severo Sarduy, quien afirma que

todo acto barroco [...] es el superyó del homo faber, el ser-para-el trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad que es puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una trasgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos. (1974, 32)

Hay en esta escena cumbre todos estos conceptos manejados por Sarduy: la desmesura, el placer, lo lúdico, pero sobre todo ese sentido paródico del acto carnal que hace que los cuerpos dialoguen. Se tocan, se acarician, se abrazan en la zona del altar de la catedral habanera. Es una ceremonia sagrada, como el mismo acto de lectura de la novela original, como el mismo acto de ver este filme en el *chiaroscuro* de la sala de un cine. Este uso de la iluminación Rembrandt ya lo habíamos visto en *Cuestión de fe*, en la escena de la taberna, espacio que es tratado visualmente como un lugar sagrado.

Al final de la película hay tres acontecimientos importantes en este orden: Oppiano Licario toca de nuevo el triángulo de bronce con una varilla y repite la letanía “Ritmo hesicástico, podemos empezar”; luego José Cemí concluye su viaje de aprendizaje asistiendo al funeral de su padre poético, Oppiano Licario, al que también van sus padres biológicos. Ha terminado la formación poética de Cemí. Licario, como su apellido lo indica, significa Ícaro, es decir, la libertad absoluta. Muere cuando su pupilo ha alcanzado su definición mejor, su autonomía, su independencia total.

En los últimos segundos del filme la voz en off declara su condición insular: “Como no puedo concebirme nada más que como cubano, no puedo afirmar que si hubiera nacido italiano hubiera escrito otra *Divina Comedia*. Sí puedo decir que como cubano he podido escribir *Paradiso*. Entre nosotros “paraíso” es como “naturaleza”, no como símbolo o arquetipo”.

Irlemar Chiampi, en su prólogo a *La expresión americana*, señala el concepto de contra-naturaleza y de sobrenaturaleza como esenciales para complementar la discusión de lo identitario. Para Lezama las imágenes son lo medular en su concepto de

contranaturaleza porque está vinculado al proyecto del barroco americano como era imaginaria.

Con *Paradiso*, el peregrino inmóvil logró contribuir a ese proyecto con el mito que le faltaba a Cuba, mito al que intentó darle una dirección a la nación con la idea de “naturaleza” pero siempre en el marco de la “sensibilidad insular diferenciada” que ya se lo mencionara a Juan Ramón Jiménez. Dentro de esta línea de pensamiento el poeta funde lo local con lo universal ofreciendo una idea que bien pudiera ser un aforismo para explicar toda la obra lezamiana: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” (1992, 210). La vida de Lezama resulta un ejercicio de ampliación de horizontes culturales desde los cuales piensa lo cubano para trasladarlo a todo lo que escribe. El poeta fusiona todo lo que ha explorado (a través de sus lecturas) con su cultura cubana. De esta fusión de materiales va decantándolo todo y realiza algo nuevo y propio de difícil parangón en las letras universales: se trata de un proyecto estético donde el escritor se sabe parte de una cultura mestiza en la que se funden antiguas culturas. Lo vital es que este programa aparentemente personal del poeta resultó ser un proyecto colectivo de “alquimia transmutadora” (apertura y asimilación de influencias) que se enmarcan en la polifónica tradición cultural de Cuba donde existe la “convergencia de las más soterradas y opuestas voces” y la “síntesis súbita de acarrees y materiales superpuestos”.

En el viaje dentro de la habitación no se puede distinguir la isla del universo y el universo de la isla. Ambas son, a través de la poesía, una sola *imago* indisoluble. En esta ínsula no ha sido tan importante el viaje, lo que interesa es el trayecto. Bien lo dijo el peregrino de la calle Trocadero: “Lo importante es el flechazo, no el blanco”.

Concluye así el viaje libresco de Lezama que bien puede ser explicado con ideas que Sarduy aplica a la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal que, según el cubano, pertenece a la categoría “escritura/odisea”.

La estructura primaria de secuencia será aquí, por supuesto, la postulada en Joyce, cuya “autoridad”, en tanto que modelo, remite a toda la tradición homérica, tradición de un relato cuyos ejes ortogonales serían “libro como viaje/viaje como libro”. Pero la categoría nunca se hace explícita sino que sólo están marcadas sus redes más vastas, un universo en expansión cuyos puntos-eventos (que determinan la reanudación de las secuencias y la coordinación de las mismas) van configurando posibles recorridos: lecturas de una ciudad, de un día entero, de un libro-viaje que al escribirse instaura “bajo cuerda” este sentido: todo sentido es trayecto. (Sarduy 2000, 181)

La Odisea ha sido entre libros. No ha durado un solo día como lo quiso James Joyce con su *Ulises*. El filme ha captado muy bien ese libro-viaje del cual habla Sarduy. Es un viaje individual, pero al mismo tiempo colectivo, que busca no sólo la aprehensión de la nación sino también de la imagen de América.

Al finalizar el análisis de este filme, van las conclusiones sobre el trayecto del peregrino de la calle Trocadero:

- a) Se trata del primer proyecto audiovisual cubano (y latinoamericano) que busca aprehender la figura del más importante poeta, ensayista, pensador y novelista de la Isla.
- b) El filme es una especie de introducción al proyecto lezamiano, entendido como una cosmovisión que maneja lo barroco en su aspecto paradójico y exuberante como la misma naturaleza americana; sin embargo, la película apuesta por una *mise-en-scène* claustrofóbica y teatral donde no hay cabida para ninguno de los tres conceptos lezamianos: naturaleza, contranaturaleza y sobrenaturaleza. Es como si solamente el decir del poeta (su logos) importara en la propuesta fílmica.
- c) *El viajero inmóvil* es una película de la contraquista, pero no lo es a la manera de *Diarios de motocicleta* que ejecuta una ocupación del territorio latinoamericano a través del viaje etnográfico. Hay que tomar la categoría en el sentido que Lezama le dio originalmente al barroco colonial: un arte que se rebela contra el sistema europeo.
- d) Estamos ante una *contra película de carretera del melorealismo* porque el viaje nunca se efectúa. Ha sido un *Bildungsreise* sin más autopista que la del pensamiento. El viaje de formación es un trayecto hacia el conocimiento que se da a partir de la llamada *amistad relacionada*. La única forma posible de relación es la basada en el equilibrio y el mutualismo. Esta amistad se ve ilustrada en los dos alter ego de Lezama: Cemí y Fronesis que tienen un diálogo ambiguo basado en la oscuridad y la claridad, sin que la una interfiera sobre la otra.
- e) El *melorealismo* opera aquí como un referente histórico pues el cine latinoamericano en clave neobarroca pertenece a la segunda fase de este periodo. Este filme recuerda a los que se produjeron durante la praxis neobarroca de fines de los años 1960 y principios de 1970. *El viajero inmóvil* es una especie de regresión ya que vuelve a ese tipo de cine de la revolución cubana de grandes

tensiones políticas. Es como si Piard se viera en la obligación de retornar a los modos de producción y de la puesta en escena del pasado para proponer un estudio de la cubanía a través de la figura de Lezama. La actitud de regresión que hemos señalado nos lleva hacia la fase militante del NCL al insertar escenas de revueltas políticas. Se trata de la recreación de un momento histórico de Cuba que ya analizamos en este capítulo.

- f) Las estrategias audiovisuales neobarrocas están muy claras. No nombraremos lo evidente que es el uso del claroscuro, la puesta en escena pictórica de cuerpos en movimiento, más bien consignaremos la fragmentariedad de una narrativa constantemente fracturada, la *mise-en-scène* teatral, la alteración del cronotopo en la mixtura súbita de tiempos y espacios, el recurso documental de la voz en off, entre otros.
- g) El sujeto insular (ideal lezamiano) queda sugerido en el filme de Piard pues nace de la intención primigenia del escritor de fundir lo local con lo universal. El filme deja muy clara la fusión que hace Lezama de insularismo, literatura y cubanidad señalando la existencia de una sensibilidad insular diferenciada en pos del mito que le falta a su identidad nacional.
- h) El filme no calca las estrategias narrativas barrocas de la novela. Lo que hace es capturar la identidad cultural latinoamericana mestiza que se encuentra entre líneas en la obra lezamiana. Tanto para el director, como para el escritor, la identidad es un proceso de simbiosis que continúa realizándose en el presente, en el contexto de una cultura latinoamericana heterogénea, nutrida de fuentes diversas.
- i) Para Lezama, América es la región ideal de lo barroco en cuanto es una mixtura cultural de los barrocos de España y Portugal, con cruces culturales entre Europa, África y El Caribe creando esa nación (palabra que él no usa) simbólica a la que llamaba “espacio gnóstico americano”. Esa era la gran meta: crear una suma cultural mucho más sólida que España.
- j) El gran mérito del peregrino inmóvil fue crear una poética de lo nacional a partir de un originalísimo sistema conceptual, con una iconografía propia con un gran conocimiento enciclopédico de citas y referencias.
- k) Lezama cifra en lo barroco la esencia de lo americano y logra un proyecto colectivo de “alquimia transmutadora” y “capacidad incorporativa” que se enmarcan en la polifónica tradición cultural de Cuba. El título del ensayo señero

del cubano concentra toda su poética de lo nacional: la expresión americana es la expresión literaria y poética de un continente, es el reconocerse y descubrirse como una entidad autosuficiente.

***Babel* o el rifle viajero en la era desterritorializada**

Babel (2006) pone en discusión el debate sobre lo que es el turista y el viajero. Aquí es pertinente diferenciar de la mano de la novela de Paul Bowles *El cielo protector* (luego adaptada al cine por Bernardo Bertolucci):

Aun durante los breves períodos en que sus vidas permanecían estacionarias, que habían sido bastante escasos desde su boda doce años antes, le bastaba con ver un mapa para decidirse a estudiarlo con pasión y entonces, casi siempre, se disponía a planear algún viaje nuevo, imposible, que a veces acababa convirtiéndose en realidad. No se consideraba un turista; era un viajero. La diferencia, explicaba, radica en parte en el tiempo. Mientras que el turista suele apresurarse por volver a casa al cabo de pocas semanas o de pocos meses, el viajero, sin pertenecer más a un lugar que, al siguiente, se desplaza despacio y durante un período de años de una parte de la tierra a otra. En efecto, le hubiera costado mucho decir, entre los diversos lugares donde había vivido, en cuál precisamente se había sentido más en casa. El turista sabe cuándo va a regresar a casa, el viajero no. (Bowles 2015, 15)

Esta ansiedad por conocer más lugares domina al viajero al que siempre le faltará destinos por conocer. Sin embargo, lo que prima en la actualidad es una voracidad turística, los viajes de corta duración. Es lo que Augé llama el viaje imposible, ese

que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido habernos hecho descubrir nuevos paisajes, nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros. Eso ocurrió alguna vez y algunos europeos sin duda experimentaron entonces fugitivamente lo que nosotros experimentaríamos hoy si una señal indiscutible nos probara la existencia, en alguna parte del espacio, de seres vivos capaces de comunicarse con nosotros. Pero, mientras esperamos ese improbable o remoto encuentro, ya nuestra ciencia ficción le presta los colores de la guerra. Y nosotros, ¿qué hemos hecho de nuestros viajes y de nuestros descubrimientos? ¿Qué placer podría depararnos hoy el espectáculo estereotipado de un mundo globalizado y en parte miserable? (1998, 15)

Este autor usa coincidentalmente un título parecido al de un medimetraje de Georges Mèliés (*Viaje a través de lo imposible*) para hablar de esa pequeña tragedia de

no poder conocerlo todo. El único remedio, según el pensador francés, es “viajar, sí, pero sobre todo no hacer turismo”. Ese es el gran problema del *travelogue* (término de agencias de viaje para designar a un trayecto turístico personalizado): reducir el lugar visitado a un superficial espectáculo.

Esas agencias que cuadriculan la tierra, que la dividen en recorridos, en clubes cuidadosamente preservados de toda proximidad social abusiva, que han hecho de la naturaleza un “producto”, así como otros quisieran hacer un producto de la literatura y del arte, son las primeras responsables de la ficcionalización del mundo, de su desrealización aparente; en realidad, son los responsables de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo (Augè 1998, 16)

Agencias de viaje a las que acusa Marc Augè de la ficcionalización del mundo, como lo veremos en la turista (interpretada por Cate Blanchet), víctima de un atentado involuntario por parte de dos niños pastores que están jugando con un rifle. Su esposo (Brad Pitt) busca desesperadamente ayuda médica. Un tour que originalmente iba a ser exótico (visitar Marruecos) se convierte en una pesadilla para los dos turistas norteamericanos. Son dos los turistas atormentados: a Susan le han disparado y su esposo Richard tiene que buscar ayuda entre los nativos. Este periplo se da mientras están en Marruecos en lo que se supone debe ser un trayecto placentero. Desde ese punto en adelante, el dolor va a ser el gran protagonista de la historia.

El riesgo de González Iñárritu es que representa a los personajes de Pitt y Blanchet como parte de la ola de turismo masivo. El director mexicano camina sobre la cornisa intentando evitar ese cliché. Su primera decisión es insertarlos en un destino común, Marruecos, que representa la aventura y el exotismo. Ambos forman parte de un grupo de norteamericanos que viaja en un bus con todas las comodidades que ofrecen las agencias de viaje. Hasta aquí parece que son los típicos turistas que pertenecen a esa imaginería zoológica de la cual hablaba Jonathan Cullers, pues parece que siempre viajan en manadas, rebaños o piaras:

The problem may be that tourism has so few defenders, constitutes an embarrassment, and seems such an easy target for those who would attack modern culture. The tourist, it seems, is the lowest of the low. No other group has such a uniformly bad press. Tourists are continually subject to sneers and have no antidefamation league. Animal imagery seems their inevitable lot: they are said to move in droves, herds, swarms, or flocks; they are as mindless and docile as sheep but as annoying as a plague of insects when they descend upon a spot they have ‘discovered’. (Culler 1988, 153)

Cullers acierta cuando dice que el turista tiene pocos defensores, más aún si proviene de Norteamérica como los personajes de González Iñárritu. Como señala Jonathan Culler, el turista actúa como un semiólogo aficionado “implicado en proyectos semióticos, leyendo ciudades, paisajes y culturas como sistemas de signos” (1988, 153). Esta interpretación semiótica del entorno es primordial en todo tipo de viaje, y no sólo turístico. El problema que se presenta en Susan y Richard es que no tienen la predisposición para embarcarse en esa tarea semiótica. Están demasiado ensimismados en el dolor de haber perdido un hijo y de manera súbita una nueva tragedia parece avecinarse cuando una bala perdida deja herida de muerte a Susan.

La idea de que el viaje es una tarea dolorosa, una tortura para el cuerpo y la mente aparece en la etimología de la palabra viaje. El verbo anglo-francés *travailler* significa simultáneamente “viajar” y “atormentar”. Proviene del latín *trepalium*, un instrumento de tortura hecho de árbol (tres) y palos (pali) o una máquina usada para enlazar caballos que son asustados. En Francia *travail* y en el norte de Italia *travaglio* son palabras que indican una contracción usada para castigar animales (en un documento francés de del siglo VI *trepalium* significa castigo). Estos significados eventualmente desarrollaron en inglés el significado de *travel*. En algunas lenguas neolatinas (*travail*, *trabajo*, *trabalho*, *treball*) retuvo el sentido de trabajo, mientras que en italiano *travaglio* (como sucede en el inglés *travail*) todavía implica profundo estrés mental y hasta “trabajo” de parto.

Tanto *pilgrimage* y *voyage* son palabras que terminan de manera idéntica e implican estar lejos del hogar en un estado de continuo extrañamiento, como sucede con los norteamericanos que están de paso por Marruecos. El peregrinaje comienza su trayecto hacia la celestial Jerusalén que es el verdadero hogar. Este itinerario es similar al éxodo de la gente judía hacia la tierra prometida. Es un peregrinaje individual al mismo tiempo que el viaje de una Iglesia entera. Después de todo son el pueblo de Dios y se trata de un trayecto *hic et nunc* hacia el destino final que solo puede ser alcanzado a través de un viaje penitente.

Empezaremos este peregrinaje con la pregunta “¿Quién le filma al estado-nación?” que es una paráfrasis del título del libro de Judith Butler y Gayatri Chakravorty Spivak *¿Quién le canta al estado-nación?* En esa conferencia¹³ ambas

¹³ Conferencia dada por Spivak y Butler el 4 de mayo de 2006 en la University of California Irvin.

académicas reflexionan sobre los procesos identitarios a partir de la polémica sobre la interpretación del himno de los Estados Unidos en castellano, un hecho acaecido en medio de las movilizaciones multitudinarias de inmigrantes ilegales y que ocasionó que el presidente George W. Bush dijera en su momento: “La gente que quiera ser un ciudadano de este país debe aprender inglés, y deben aprender a cantar el himno nacional en inglés”. La misma pregunta (con su necesaria variación) es válida para el cine: ¿A quién le cantan las *contra películas de carretera del melorealismo*? Las respuestas pueden ser múltiples. Es obvio que al estado-nación no. Los títulos del corpus, incluyendo *Babel*, son cantos a la diversidad, a la aventura y al desplazamiento, pero sobre todo al paisaje. En el conocido ensayo “Landscaping the Nation” contenido en *The Road Movie Book*, Barbara Klinger señala de qué forma las *road movies* reemplazaron a la pintura paisajista norteamericana del siglo XIX y a las revistas *National Geographic*, *Life* y *Look* de los años 1960. Si el género de la carretera es reciente en el NCL estamos ante una estrategia de retórica visual similar a los ensayos fotográficos de las revistas mencionadas. Se trata de una retórica de lo nacional que se va armando con las imágenes que se proponen desde cada nación. El discurso audiovisual de estos filmes tiene entre líneas un componente de libertad porque los cineastas no hablan desde el estado. El locus de enunciación es exterior al marco jurídico del estado.

Otra posible respuesta a la pregunta ¿A quién le cantan las *contra películas de carretera*? A las poblaciones excluidas del derecho a tener derechos, respondemos con Judith Butler quien se basa en la filosofía política de Hanna Arendt. La pensadora alemana habla de una unidad política que sólo puede mantenerse en la coexistencia con esa estructura de los sin-Estado, o sea, los exiliados que suelen aparecer en los filmes de carretera. Esta unidad que propone Arendt, según Butler, es cuestionada por la globalización, porque si las fronteras políticas separan a los que tienen derecho de los que no los tienen, ¿qué podría pasar en un presente en el que los flujos de migración, la diáspora de grandes poblaciones (esa disemInación de la que habla Bhabha para hablar de las migraciones subalternas), el desplazamiento de los refugiados cuestiona esa estructura de los Estados-nación? También hay Estados no-nacionales, nos recuerda Butler, y ya que hemos traído nuevamente a colación a Bhabha, este habla de pueblonación, categoría que se concentra más en el conglomerado humano.

Pero, ¿a qué se refiere Butler cuando habla de Estado-nación? La académica norteamericana desconfía en primera instancia del guion que une a las dos categorías y

plantea que a simple vista hay una disociación y se pregunta si aquello obedece a una fusión que ha tenido lugar previamente de manera histórica: “Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa, si es que no poderosamente, cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (2009, 45).

Estos desvinculados, sueltos, expulsados y desterrados son el vivo ejemplo de la diseminación, son los personajes que encontramos en las películas de carretera y que son parte de esa unidad imaginaria que representaría al Estado-nación. En este sentido, las *contra películas de carretera del melorealismo* reconstruyen la nación desde sus mismas exclusiones y fragmentaciones. Son el género cinematográfico que mejor se presta para expresar las contradicciones de esos seres diseminados entre fronteras. Los sujetos en desplazamiento se convierten, gracias a la disemiNación en destinatarios y productores narrativos. Como lo dijimos en la introducción, son objetos y sujetos de la semiosis de nación. Mientras en la vida real los sujetos en desplazamiento avanzan, se detienen o hacen otro viaje, el periplo de los personajes queda perennizado en un filme y se convierte en una narración pedagógica (al mismo tiempo que narración performativa) que logra instalarse en el imaginario de la comunidad. Estos obligados viajeros diseminados son los que vemos en la película *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu (México D.F., 1963).

El término Babel, derivado de *balal*, significa “mezclado, confuso, confundido” y constituye una metáfora de la incomunicación humana, la imposibilidad de la existencia de un idioma y pensamiento únicos. Nos dice el libro del Génesis sobre la torre mítica:

En ese entonces se hablaba un solo idioma en toda la tierra. Al emigrar al oriente, la gente encontró una llanura en la región de Sinar, y allí se asentaron. Un día se dijeron unos a otros: “Vamos a hacer ladrillos, y a cocerlos al fuego”. Fue así como usaron ladrillos en vez de piedras, y asfalto en vez de mezcla. Luego dijeron: «Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. De ese modo nos haremos famosos y evitaremos ser dispersados por toda la tierra.» Pero el Señor bajó para observar la ciudad y la torre que los hombres estaban construyendo, y se dijo: “Todos forman un solo pueblo y hablan un solo idioma; esto es sólo el comienzo de sus obras, y todo lo que se propongan lo podrán lograr. Será mejor que bajemos a confundir su idioma, para que ya no se entiendan entre ellos mismos”. De esta manera el Señor los dispersó desde allí por toda la tierra, y por lo tanto dejaron de construir la ciudad. Por eso a la ciudad se le llamó Babel, porque fue allí donde el Señor confundió el idioma de

toda la gente de la tierra, y de donde los dispersó por todo el mundo. (Biblia de Jerusalén 2016, 42)

Desde entonces el mito bíblico se ha convertido en una metáfora para referirnos a la multiplicidad de expresiones culturales, pero hay otras formas de interpretar. No hay que perder de vista las metáforas del texto bíblico. Se habla de construcción de una ciudad, es decir, de una fundación, y todo acto de fundar es un acto de conquista. En este caso la torre es un monumento a ese deseo de grandeza. “De ese modo nos haremos famosos”, dice el texto, “y evitaremos ser dispersados por toda la tierra”. La diáspora está dictaminada desde antes de la construcción del monumento y se trata de algo inevitable. Esta es otra manera de interpretar el texto del Génesis. Estamos ante un exilio dictado por la divinidad. Y de por medio hay una obra inacabada: una ciudad que no se concluye y una torre que no termina de ser alzada. Es la segunda vez en la historia (al menos de la historia que cuenta la Biblia) que Dios provoca el exilio de sus criaturas. La primera fue de ese espacio que es la naturaleza inviolable en forma de jardín, y ahora el castigo a la soberbia de querer levantar la torre más grande existente. El libro *La hipótesis Babel* nos explica de mejor manera el mito bíblico:

Pero Dios llega tarde una vez más. Si en la expulsión de la Pareja su re-acción sólo puede sancionar la acción que ha puesto en marcha la serpiente y los hombres con ella, como ella, en la expulsión y dispersión del Pueblo es ese mismo Pueblo el que provoca la disgregación de la Ciudad. Desde el principio lo hemos escuchado en la contra-dicción de su Escritura. Leyéndose a-sí el texto desde el Texto, la “victoria” del Dios –la dispersión de los hombres que se alzan hasta el cielo– no sólo estaba inscrita en la memoria que transcribe en pasado su futuro. Es la victoria misma de los hombres –la “derrota” del Dios– la que interrumpe –transforma– la Obra misma: su Pro-yecto. La proliferación es el Pro-yecto, obra de lo humano sobre el mundo y del mundo mismo como Obra (como imposición, desde el Dominio). La cuchilla que se hunde sobre el cielo divide el cielo en dos y lo derriba, extendiéndolo, al fin, sobre la Tierra. (Barja y Jiménez Hefferman 2007, 43)

Por estas razones urge una lectura de lo babélico desde la diáspora que plantea el mito bíblico, desde la ausencia de la divinidad (“Dios llega tarde una vez más”) y la ciudad (espacio donde los habitantes logran su sentido de pertenencia) como proyecto inconcluso. Babel es también la telépolis asentada en un territorio donde reinan los teléfonos celulares, la televisión por cable y la radio. Una sociedad hiperconectada necesita de un concepto como la telépolis, esa ciudad invisible de estatus electrónico. Cada uno de los personajes que circulan en las tres historias son telepolitas cuyas

dimámicas de comunicación están determinadas por las tecnologías. Incluso el más alejado rincón de un pueblo de Marruecos requiere de un teléfono convencional para poder comunicarse, como veremos en la escena en la que Richard, después de varios intentos, se conecta con su mucama en México a través del teléfono no móvil.

Abrimos aquí un paréntesis para aclarar el concepto de telépolis.

La segunda mitad del siglo XX y la primera del XXI están dando lugar a la aparición de una nueva forma de coexistencia entre los seres humanos, que ya no está basada en la concentración de grandes masas de población en un territorio más o menos extenso, sino en su dispersión geográfica. A pesar de esta diseminación territorial, los lazos ciudadanos van siendo lo suficientemente estrechos como para hablar de una nueva forma de polis, la ciudad a distancia, a la que podemos llamar Telépolis. La estructura espacial sobre la cual se asienta es completamente distinta a la del recinto cerrado con puertas y salidas controladas que caracterizó a la ciudad-estado griega y renacentista, a la ciudad romana, al burgo medieval y a la ciudad moderna. Las metrópolis generaron cinturones industriales y ciudades-dormitorio y rompieron con la distinción tradicional entre intramuros y extramuros, dando lugar a las áreas metropolitanas abiertas. Se instituyó así un primer principio de distinción espacial entre unos y otros ciudadanos; pero no se alteró el concepto de circunscripción territorial, que ha regido las propias reglas de contabilización de votos y la instauración de una democracia.

La telépolis no está asentada sobre un territorio bidimensional que pudiera ser cercado por círculos concéntricos y vías de salida, ni es reducible a un conjunto de volúmenes edificados sobre dicha planta: no tiene perspectiva visual, ni geografía urbana dibujable sobre un plano. Es multidimensional por su mismo diseño y ni siquiera desde las alturas es posible acceder a una nueva visión global de la ciudad. Las regiones y los países son simples manzanas y barrios de la telépolis, la cual existe en la medida en que los ciudadanos se interrelacionan a distancia, bien sea directa o indirectamente. Podemos afirmar, por lo tanto, que los tejados son las auténticas «fachadas» de las nuevas telecasas. La inmensa red de repetidoras, antenas parabólicas, platos de Direct Tv. que transmiten las señales que dan existencia electrónica a esta ciudad invisible, que ocupa todo el planeta y que se llama telépolis. Esta infraestructura es solo comparable a los tendidos eléctricos, las alcantarillas o las conducciones de agua de las viejas metrópolis. Dentro de la gran telépolis Internet es tan solo una calle más.

En su manifestación actual, la mayoría de los telepolititas tienen una participación puramente pasiva en la vida social: son espectadores. Sin embargo, también se van desarrollando otras formas de vida telepolita, por ejemplo, el correo electrónico, que posibilita la participación activa del telepolitita y su organización en redes sociales y grupos de libre elección. En este sentido, la concepción de la telépolis (acuñada por el comunicólogo español Javier Echeverría) es equiparable en algunos aspectos a la concepción de aldea global de Marshall McLuhan.

Un concepto que puede acompañar al de telépolis es el de nación-red¹⁴ que propone un modelo territorial entendido como una red de territorios reticulares interconectados. A esto también se le conoce como ciudades-región con sus cuatro componentes: urbs, cyber, civitas y polis. Urbs es el sistema urbano, físico, es la ordenación del territorio y su infraestructura, el mundo visible. Cyber es el sistema relacional que abarca las tres conectividades física, social y digital. (Gutiérrez-Rubí 2013) El concepto de nación-red está obviamente vinculado con el último tipo de conectividad que se aprecia en los personajes de Babel.

Una vez revisados los conceptos de telépolis y nación-red, volvemos al análisis de *Babel*.

A primera vista es una *contra película de carretera del melorealismo*, pues presenta una serie de trayectos trancos y accidentados por el camino global y múltiple: la autopista que conduce a la frontera entre L.A. y México, la carretera rural de Marruecos y las calles de Tokyo atiborradas de luces multicolores y anuncios publicitarios. El detalle de lo multilingüe hace que el filme no pertenezca a una sola nacionalidad por concentrarse en personajes procedentes de Estados Unidos, Marruecos, México y Japón, y por usar seis idiomas: español, inglés, árabe, bereber, japonés y señas de sordomudos. La multiplicidad de lenguas que hace que el prefijo *contra* reciba más énfasis pues se pierde la comunicación. Es una película contra la movilidad y contra la comunicación humana.

El *leitmotiv* del desplazamiento une las historias que González Iñárritu ha decidido contar ya sea en forma de periplo turístico o migratorio. Mientras las ciencias

¹⁴ Los autores de este concepto proponen construir la “comunidad imaginada” combinando el ámbito virtual/digital con el físico y social. Civitas es el sistema sociocultural. Polis constituye el sistema sociopolítico. Para concretar estos cuatro sistemas se propone el apoyo en las plataformas EGovernance y Think Tanks. Este modelo se ha aplicado a territorios/ Ciudad-Región como Euskadi, Dublín, Cataluña, Portland, Manchester.

sociales no pueden medir la problemática de la migración o el impacto de los medios en la comunicación de los seres humanos, *Babel* intenta dar un retrato global de ambos problemas a través del concepto de la multiterritorialidad y permite reflexionar sobre la actual visión tan compleja de lo nómada de las identidades, de las comunidades y de los sujetos. Este filme es parte de lo que John Urry postula como la “era nómada” o “era desterritorializada” y propone interrogantes que bien pueden ayudarnos a contestar el camino que nos traza *Babel*: “¿De qué manera se ha comenzado a pensar y conceptualizar al ciudadano contemporáneo como un ser en movimiento?, ¿Qué nos motiva a viajar? ¿qué es lo que nos lleva a otros lugares? ¿Por qué puede afirmarse que no solo viajan las personas sino también las culturas?”. (Urry 2000) Preguntas que intentarán ser contestadas más adelante.

El viaje es fundamental en la biografía del director Alejandro González Iñárritu que se enrola en un barco carguero a los diecisiete años para cruzar el Atlántico y hasta los diecinueve viajó por Europa y África. De regreso a Ciudad de México realiza estudios universitarios en comunicación. A mediados de 1980 se convierte en un referente de la radiodifusión musical transmitiendo conciertos en vivo y escribe la música de siete largometrajes nacionales. A principios de 1980 dirige la producción publicitaria de Televisa y un año después funda Zeta Films, su propia compañía productora. En 1992, año de la conmemoración del gran viaje de Colón, realiza uno de los periplos más importantes de su vida: se desplaza a Estados Unidos para estudiar dirección de cine en Maine bajo la tutela del prestigioso director Ludwik Margules, y en Los Ángeles, bajo la supervisión de Judith Weston. Junto al guionista Guillermo Arriaga proyecta, a mediados de 1990, el rodaje de once cortos que pretendían reflejar las contradicciones sociales del distrito federal. Después de tres años y treinta y seis borradores, acaban uniendo tres de esas historias en la cinta independiente *Amores perros* (2000) que fue premiada en festivales internacionales (mejor largometraje de la *Semaine de la Critique* del Festival de Cannes) y nominada al Oscar. En 2002 participa con diez directores de diferentes nacionalidades en un proyecto cinematográfico que intenta explicar el horror de los atentados terroristas del World Trade Center de Nueva York. El título de ese proyecto, *11'09''01*, es simbólico pues reúne once cortometrajes, de once realizadores, de nueve minutos de duración rodados en una sola toma. La historia de González Iñárritu es una de las más sobrecogedoras porque transcurre enteramente en un fundido en negro mientras se escuchan los audios originales de las víctimas del 9/11 (llamadas telefónicas, gritos de auxilio, mensajes de voz).

Un año después de ser parte de este gran proyecto multiterritorial un nuevo viaje lo lleva a Hollywood para su primer filme rodado con actores de habla anglosajona, *21 grams*, con un reparto que incluye a Sean Penn, Benicio del Toro, Naomi Watts y Charlotte Gainsbourg. En 2006 se estrena *Babel* que gana la Palma de Oro en el Festival de Cannes y que cierra la llamada trilogía de la incomunicación, como la denomina su director, o la trilogía de la muerte, como le llama la prensa internacional. Esta tercera película marca también el final de la relación profesional entre el director y su guionista, Guillermo Arriaga, por desavenencias profesionales surgidas por una pugna sobre la autoría del guion.

Al año siguiente Cannes le pide al mexicano que colabore con un cortometraje para celebrar los 60 años del festival. *To Each His Own* reúne a varios de los mejores cineastas del mundo con un corto de tres minutos que celebra el amor por el cine. Iñárritu, el único mexicano invitado al proyecto, contribuye con *Anna* sobre una joven ciega que está viendo *Contempt* de Jean-Luc Godard con su novio. La internacionalización del realizador azteca va creciendo cada vez más, sobre todo cuando la marca deportiva Nike lo contrata para hacer *Write the Future*, un comercial para la Copa del Mundo de Sudáfrica 2010. Se trata de un exquisito ejercicio de sofisticación narrativa con Cristiano Ronaldo y Wayne Rooney como actores invitados.

En 2010, *Biutiful*, interpretada por Javier Bardem, compite en los Globos de Oro y en los Premios Oscar en la categoría de mejor filme extranjero. Este filme llamó la atención por estar filmado en un orden cronológico estrictamente convencional, alejándose así de los títulos que había hecho previamente.

En 2012 realiza un corto experimental titulado *Naran Ja* para el coreógrafo de ballet Benjamin Millepied. El filme fue un ejercicio en vídeo que enfatizaba la danza y el movimiento. Rodado en las montañas de California, en un estilo de flujo de conciencia, el corto parecía estar hecho en una sola toma gracias a los artificios del montaje. *Naran Ja* se convirtió de esta manera en la base para la realización de su siguiente filme que será su inserción definitiva en el *star system* hollywoodense.

En febrero de 2015, Alejandro González Iñárritu gana el Oscar al mejor director con *Birdman*, filme que retoma la complejidad estilística de *Naran Ja* y es galardonado en otras tres categorías: mejor guion original, mejor película, mejor fotografía y mejor música. En su discurso de aceptación el mexicano rindió homenaje a los desplazados que forman parte de una de las historias de *Babel*.

En febrero de 2016 llega la ratificación de González Iñárritu como el más universal de los narradores audiovisuales latinoamericanos. Vuelve a ganar el Oscar al mejor director, esta vez por *The Revenant* que recrea un viaje fronterizo. Se trata de una especie de western-thriller que se desarrolla en lo más duro del invierno y que cuenta la historia de Hugh Glass (interpretado por Leonardo di Caprio), un cazador de pieles del siglo XVIII en la frontera de EE.UU. con Canadá. Es abandonado casi muerto en medio de la nieve después de que asesinan a su hijo. Más que una historia de venganza, es una película sobre el enfrentamiento del hombre frente a la Naturaleza y frente a la naturaleza humana.

En mayo de 2017, González Iñárritu realiza una instalación de realidad virtual llamado *Carne y arena* que es presentado en Cannes. Se trata de un proyecto en el que trabajó cuatro años con su director de fotografía de siempre, Emmanuel Lubezki, basándose en los centenares de entrevistas que realizó en la etapa de investigación de la película *Babel*. El director de *Amores perros* lo denomina “espacio narrativo múltiple”, “etnografía semi-ficcional”, “sin actores” y “catártica y emotiva”. A la entrada el espectador se enfrenta a una antigua valla metálica que separa a México de Arizona. En la primera sala el usuario se quita los zapatos y las medias, dejando todas sus pertenencias en un casillero. Al sonar una alarma cruza la puerta hacia un arenal completamente oscuro donde unos técnicos colocan al espectador gafas, cascos y una mochila. El “juego” de realidad virtual empieza en el desierto de Sonora. El grupo de “jugadores” debe avanzar para encontrarse con personajes de migrantes que intentan pasar al otro lado. La tensión va *in crescendo* pues aparece un helicóptero, policías armados que ayuda a que la inmersión del usuario sea completa. Con este proyecto, Iñárritu ha logrado un ejercicio de metacine poniendo la tecnología al servicio del séptimo arte.

González Iñárritu pertenecía, durante la época de *Babel*, a la tendencia denominada World Cinema que no es más que una sinonimia de narrativa audiovisual transnacional. En su introducción a *Remapping World Cinemas*, Stephanie Dennison y Song Lim argumentan que el término engloba todas las películas no pertenecientes a Hollywood y a todas aquellas que no son parte de los cines del primer mundo que van desde el título más *mainstream* al más experimental (Lim 2006). Se trata de un término intercambiable con el de *foreign film* o película extranjera, por no decir “cine no comercial del resto del mundo” y que al igual que los *Art House Films* se exhibe en su versión original con subtítulos y en un número limitado de salas.

La película considerada históricamente como pionera del World Cinema es *Hero* (Zhang Yimou, 2004). Ambientada en China en el siglo III antes de Cristo, la película nos muestra a Qin Shi Huang, rey de Qin, que llegó a completar la Gran Muralla “para proteger a sus súbditos”, según los créditos finales. Este emperador es de gran importancia histórica pues logró reunir los estados feudales bajo una misma bandera, en términos comerciales y lingüísticos, estableciendo moneda e idioma únicos. Como se puede inferir, estamos ante una metáfora de la globalización que es lo que al fin y al cabo pretende el World Cinema.

De acuerdo con Grant y Kuhn, el término *World Cinema* en su uso práctico es una “marca rotundamente promocionada” que ha conseguido respeto en festivales de cine, compradores de colecciones de DVD, asistentes a cursos o seminarios y lectores de publicaciones académicas (Kuhn 2006). Michael Chanan nos complementa esta definición contextualizando el origen londinense de esta tendencia:

‘World Cinema’ is a highly ambiguous term which crept up on us on the model of ‘world music’—which in turn originated as a marketing label, devised by a bunch of music producers and their friends in a pub in North London in 1987: a catch-all to be used on shelf dividers in the record stores, devised to try and exploit the proliferation of ethnic and ‘other’ musics at the edges of the market. In the array of labels dividing up the displays in the DVD stores, world cinema means firstly the stuff that isn’t distributed by the majors (although they know there’s a niche market for such films, so they sometimes set up specialist distributors and labels). (Chanan 2011)

El marketing de este tipo de filmes (desarrollado por productores musicales reunidos en un pub londinense a finales de los ochenta, según Chanan) suele conducir a la percepción de que estamos ante productos de gran prestigio artístico que atraviesan fronteras y culturas, configurando un espectador global e intercultural. Iñárritu no es ajeno a toda esta problemática que, además, tiene que ver con la conservación y difusión de otro tipo de cine distinto del hegemónico hollywoodense. De hecho, el director mexicano forma parte del comité de la World Cinema Foundation (fundada al año siguiente del estreno de *Babel*), que es una organización sin ánimo de lucro, no gubernamental, dedicada a la preservación y restauración del cine más desconocido y menos difundido del mundo.

En la corriente de estudios denominada Film Studies, la categoría World Cinema apunta a un cine transnacional que, pese a tener raíces en un contexto nacional específico, circula en el mercado internacional. Se trata de un cine de la globalización

pues se enfoca en las relaciones entre los ciudadanos y los asuntos sociopolíticos de orden transnacional. Los textos fílmicos de esta tendencia (*Babel* incluido) suelen poner en escena las relaciones de poder entre las naciones y los ciudadanos. Ejemplos de esta condición son *El viaje* (Pino Solanas, 1992), *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005) *Blood Diamond* (Edward Zwick, 2006), *The International* (Tom Twyker, 2009), *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) y *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004), que ya fue analizada. Estos ejemplos son a menudo fijados bajo la etiqueta de lo transnacional en términos de producción, actores de reparto y técnicos participantes en el rodaje.

Para Chanan la categoría World Cinema es como un vino especial que se vende a través de un *retailer*¹⁵. La metáfora nos habla de un producto de segunda mano que es revendido a un menor precio pese a su gran calidad. Se trata de un tropo adecuado ya que el vino es un licor de uso no masivo pero que tiene un prestigio muy elevado. La metáfora que usa Chanon es muy pertinente, se compara al World Cinema con el *oddbin* que es un vino británico que ofrece el envío inmediato el mismo día en que se lo solicita. Se trata entonces de un cine que no es distribuido de manera convencional y que no circula dentro de los canales oficiales de distribución:

In the chain stores and franchises, if it's there at all, 'world cinema' is an oddbin. In the field of film studies, it's an equally unstable term, but in a different way. First, it's much broader (evidence the range of the papers being presented here). It includes, for example, cinemas and films which never achieved conventional forms of international distribution, but also overlooked aspects of the mainstream, or unfamiliar angles on particular films or stars or directors. It is not so much a body of work, however, as a certain approach, which seeks to escape the bias of conventional scholarship against the marginal. It wishes to overcome the established model of centre and periphery in order to describe a multipolar and multicultural world of local and national cinemas, and to map their transnational articulations. (Chanan 2011)

Otro elemento que entra en la etiqueta del World Cinema es la banda sonora (analizada más adelante) que debe ser catalogada como World Music por aglutinar expresiones musicales de diversos países y que incluso para efectos de comercialización aparece con la etiqueta de “músicas del mundo”.

Babel ilustra el concepto barthesiano de hipernúcleo narrativo que incluye una acción que es nuclear para varias tramas que se entrelazan a la vez:

¹⁵ Vendedor de productos al por menor para consumo exclusivo de un grupo de clientes.

Proponemos el término hipernúcleo para denominar el punto espaciotemporal en el que coinciden todas las líneas argumentales de un film hipernarrativo (lineal o no). Es un núcleo porque es nuclear a varias tramas. Es hiper porque es vincular: relaciona estas tramas y tiene por tanto un efecto semántico y metanarrativo, un efecto de discurso. El hipernúcleo es un punto de catástrofe o de torsión en la trama que vincula discursivamente los argumentales homodieéticos, pertenecientes al mismo mundo de ficción (los films de González Iñárritu), o heterodieéticos, pertenecientes a niveles narrativos u ontológicos distintos (los filmes de David Lynch o *Inception* de Christopher Nolan). Es un enclave de condensación y coincidencia de todas las tramas de un filme. Pero para que podamos entender propiamente la función hipernuclear lo fundamental es que estas tramas estén en relación paratáctica, no hipotáctica: no se trata de varias sub tramas de una trama principal que coinciden en un punto, sino de tramas al mismo nivel, simplemente yuxtapuestas más que verdaderamente coordinadas. De este modo, el hipernúcleo es tanto una unidad temporal (narrativa) como espacial (de puesta en escena) pues establece un hiperraccord en una unidad meganarrativa entre mundos y tramas distintas y heterogéneas (por ello, en cuanto unidad narrativa, está relacionado directamente con el raccord ontológico como figura de la puesta en escena). Por lo que respecta a su articulación fílmica, el hipernúcleo puede presentarse con marcas que lo hagan reconocible, o bien de forma inadvertida. De hecho, el hipernúcleo narrativo puede (y suele) consistir en un accidente. Es decir, que el centro de gravedad del relato en los films hipernucleares no lineales no está premotivado diegéticamente, de la perfecta motivación de cualquier acción nuclear en el filme estándar. (Palao Errando 2013)

Como podemos apreciar en la larga cita, estamos ante una especie de concepto de cronotopo múltiple con otro nombre, el hipernúcleo, que actúa como una matriz dramática de varias líneas argumentales del mismo estatus. Tanto *Amores perros* como *21 gramos* reúnen tres historias alrededor de un accidente de tránsito. *Babel* gira en torno a otro centro de gravedad narrativa: un accidente en África provocado por un rifle proveniente de Japón. Las víctimas son un par de turistas norteamericanos. La estadía de ellos en Marruecos se alarga afectando la vida de sus hijos que viven en Los Ángeles cuidados por una mucama mexicana. El arma de fuego no sólo afecta la vida de los niños portadores del rifle, sino también del dueño original en Tokyo y su hija sordomuda.

Estos rompecabezas narrativos fueron estudiados en primera instancia por la ensayista norteamericana Alyssa Quart, con la categoría *hyperlink cinema*, en su reseña del filme *Happy Endings* (2005) y popularizado por Roger Ebert en su crítica de *Syriana* (2006):

A recent blog item coined a term like "hyperlink movie" to describe plots like this. (I would quote the exact term, but irony of ironies, I've lost the link.) The term describes movies in which the characters inhabit separate stories, but we gradually discover how those in one story are connected to those in another. (Ebert 2005)

Una vez que Ebert encontró la fuente escribió una posdata de su reseña: "Information, character and action co-exist without hierarchy. And we are always one click away from a new life, a new story, and new meaning, all equally captivating but no better or worse than what we have just left behind" (Ebert 2005). Esta forma de estructurar un filme se ve claramente en *Babel* en la que todos los personajes están conectados entre sí, de una manera u otra, sin que se sepa únicamente hasta el final. El *hyperlink cinema* permite que la creativa estructura del manglar de historias en las que cada personaje destaca con nitidez. Esta estructura aplicada a una trama permite que la misma historia sea traslade de un lugar a otro ante los ojos azorados del espectador.

Se trata de una estructura que se ha extendido internacionalmente tal y como lo demuestra David Bordwell (2008) en una filmografía que abarca ciento cincuenta títulos que ostentan esa modalidad. Esta forma de narrar en la época del *postweb cinema* (la categoría es de Alyssa Quart) no se halla únicamente en narraciones audiovisuales, también se la puede detectar en la literatura y en productos populares como las revistas de *pulp* (papel barato) de los años treinta. Por esta razón, una película anterior del director, *Amores perros* (2000), fue comparada en su momento con *Pulp Fiction* (1995) de Quentin Tarantino, instando al director González Iñárritu a confesar que su verdadera inspiración venía de la literatura. Citaba en sus entrevistas a William Faulkner como su fuente primordial. Novelas como *El sonido y la furia* y *Palmeras salvajes* del escritor norteamericano están presentes en las historias entrecruzadas o episodios interconectados que David Bordwell llama *network narratives*, *intersecting fates pattern* o *ensemble film/movie*. Lo explica claramente Wesley Beal:

The characterological axis may well be the most familiar axis of the network narrative, so it is an appropriate place to start a demonstration of the axes. In short, the characterological axis represents connectivity in terms of person-to-person, character to character relationships— often, though not exclusively, as a dramatisation of a the six-degrees-of-separation theorem. In other words, it is what Quart has in mind when deploying the term "hyperlink cinema" (2005). Usually such Works enlist a larg collection of characters and plots that are threaded together with montage techniques. In the characterological axis, the only mediation between two persons could be another person or string of

persons, as we see when we the audience encouraged to sketch the constelar lines of connection between characters –lines that many of the characters themselves are unaware of. Narrating the six-degrees formula, this axis tends to be hopeful, showing a measure optimism for drawing the human family into tighter kinship, an in doing so, it is also worth mentioning, the characterological axis carries strong undertones of multicultural politics. But while this mode of connectivity narration has been vastly popular in recent production –popular work narrative- it is by no means the sole method of narrating interconnection. (Beal 2009, 406)

Este armazón episódico en *Babel*, aparentemente caótico, no es pirotecnia estructural o un deslumbrante artificio del montaje. Tiene su razón de ser. Cada una de las historias se presenta de manera lineal, pero son expuestas fragmentariamente a través de saltos en el tiempo. Las historias están desconectadas entre sí al principio, como las mismas personas que son retratadas. En el mundo de *Babel* los teléfonos móviles, internet y noticiarios en vivo permiten que se globalice la incomunicación. Las barreras aparecen en forma de fronteras que obstaculizan una meta, idiomas que no permiten acercar a los interlocutores, traducciones incompletas o inexactas, sentimientos que no pueden ser expresados en palabras... Estas dificultades de comunicación se encontraron también en el set de filmación, tal y como lo apreciamos en el *making of* del filme. La traductora árabe de origen palestino se comunica en su idioma con el resto del elenco. Los actores repiten sus parlamentos con acento marroquí o en berber. El gran problema se dio con una actriz a la que había que llegar a través de dos traductores. El director decía algo, la árabe-palestina traducía y un nativo de Marruecos le traducía a su vez a la nativa en berber. Estos relevos de traducción simbolizan el conflicto lingüístico de círculos concéntricos. Ese babelismo está presente en todos los planos de las historias. Personajes que no pueden superar la brecha de estar en otros contextos o territorios a los que no pertenecen.

Mientras otros filmes que manejan esta estructura contienen episodios que se interconectan por medio de personajes o lugares, *Babel* une sus historias a través de un objeto, un rifle Winchester, símbolo del Western norteamericano (padre de la película de carretera como vimos en la introducción) y de la violencia global, que es disparado por Ahmed y Yussef, dos niños marroquíes que cuidan cabras. El padre de ambos, Hassan Ibrahim, les ha dado el arma para que ahuyenten a los zorros que merodean por las montañas y atacan el ganado. El rifle es un regalo de Yasujiro, un empresario japonés, que tiene una hija sordomuda, Chieko, que vive su propio viaje emocional

debido al suicidio de su madre. La policía sospecha que el rifle estuvo implicado en esa muerte.

El arma de fuego crea un efecto mariposa en Susan y Richard, una pareja de turistas norteamericanos que visita Marruecos para intentar escapar del recuerdo de su tierno hijo muerto por asfixia de cuna. En este sentido estamos ante un largo viaje para tratar de sanar heridas emocionales. ¿Qué hacer cuando la realidad resulta insoportable? Pues hay que emprender un viaje. Los que se desplazan tienen la idea de que mientras más lejos estén, más rápido podrán elaborar el luto. Pero en este caso particular, los viajeros no consiguen aliviar la pena.

Al igual que en las dos películas anteriores de González Iñárritu, el azar y la fatalidad juegan un papel preponderante. Richard llama a su empleada doméstica Amelia para informarle de la desgracia. La mucama le recuerda que esa noche tiene la boda de su hijo en México y que no puede quedarse en casa cuidando de los niños Debbie y Rick.

Aquí se inicia otro viaje por carretera, el de Amelia, que arbitrariamente lleva a los niños a la boda de su hijo. El desplazamiento tiene una razón de ser: el reconectarse con su familia mexicana, con sus tradiciones, ritos y costumbres. El periplo de ida carece de novedades, pero el regreso en la madrugada ofrece muchas tribulaciones. El sobrino de Amelia (Gael García Bernal) no aguanta las humillaciones que conlleva el ser inspeccionados en la frontera como si fueran criminales. Como dice González Iñárritu en el *making of* del filme, “Tijuana es considerada la axila de Latinoamérica, pero para mí es el lugar donde se cruzan los sueños más nobles con los finales más tristes. Filmé la frontera mexicana con mucho amor, pero también con mucho dolor porque esos son los dos sentimientos que predominan en esa región”.

El final triste del noble sueño empieza cuando la policía de migración se percató de la presencia de los niños en el asiento trasero y solicita la carta de permiso de los padres. Al no tenerla, el sobrino de Amelia acelera y abandona más adelante a su tía y a los hijos de Richard y Susan. El viaje hacia la frontera termina llevando a la mujer mexicana y a los niños norteamericanos por el desierto de Sonora del cual serán finalmente rescatados. González Iñárritu ha declarado que su intención fue contar esa subtrama de la frontera desde el punto de vista de los niños que miran azorados, desde la ventana, el paisaje colorido y estrambótico, tan lleno de contrastes.

Al ser arrestada por la *Border Patrol*, Amelia deja de ser la mucama que estaba a cargo de la crianza de un par de niños. Se convierte en una delincuente común que ha

transgredido la frontera al ingresar de manera ilegal. En este caso los límites entre un país y otro pertenecen al plano burocrático y la frontera constituye una región de paso de gran simbolismo: es el lugar que significa un antes y un después en la vida del migrante, un volver a empezar, pero a fin de cuentas una línea de discontinuidad espacio temporal que desconecta a las personas. La frontera para González Iñárritu es un territorio difuminado y excluyente donde no hay cabida para la solidaridad o el altruismo. Todo se rige por las leyes migratorias y por el concepto de frontera como herida abierta que no cesa de sangrar, como lo plantea Gloria Anzaldúa:

The U.S-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country — a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the halfdead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal." Gringos in the U.S. Southwest consider the inhabitants of the borderlands transgressors, aliens — whether they possess documents or not, whether they're Chicanos, Indians or Blacks. Do not enter, trespassers will be raped, maimed, strangled, gassed, shot. The only "legitimate" inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites. Tension grips the inhabitants of the borderlands like a virus. Ambivalence and unrest reside there and death is no stranger. (Anzaldúa 1999, 24)

Es lo que Mignolo denomina *border thinking* o pensamiento fronterizo. Este concepto, que proviene de la teoría decolonial, fue utilizado por primera vez por Gloria Anzaldúa, y plantea una epistemología de la exterioridad, es decir, la parte exterior creada desde el interior. Se trata de una teoría asentada en los bordes de la matriz colonial del poder. En esta categoría la frontera está definida por la diferencia epistemológica y la distancia geográfica:

Consider, on the one hand, knowledge in the modern and imperial European languages and —on the other hand— Russian, Arabic and Mandarin. The difference here is imperial. However, they are not just different. In the modern/colonial unconscious, they belong to different epistemic ranks. 'Modern' science, philosophy, and the social sciences are not grounded in Russian, Chinese and Arabic languages. That of course does not mean that there is no thinking going on or knowledge produced in Russian, Chinese and Arabic. It means, on the contrary, that in the global distribution of intellectual and

scientific labour, knowledge produced in English, French or German does not need to take into account knowledge in Russian, Chinese and Arabic. (Mignolo y Tlostanova 2008, 206)

Dentro de esta geopolítica del poder hay temas globales como la seguridad y el terrorismo que pululan en el filme a partir del rifle Winchester. El viaje de Amelia a México que iba a durar nada más que un día se convierte en un infierno al intentar retornar. Las vacaciones que Richard y Susan viven como una forma de escape termina siendo para los medios un atentado terrorista internacional. La tragedia vive del malentendido y nos remite al concepto de *zonas de contacto* de Mary Louise Pratt: “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination –such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (Pratt 2008, 7).

Zonas de contacto, espacios invisibles, zonas marginales, tercer espacio o frontera constituyen categorías aparentemente distintas para designar una misma realidad: el área indefinida y borrosa que rodea a un límite. Esto es contradictorio en la era de la globalización donde se han derribado muros para construir otros. El poner límites sólo es obligatorio cuando salen a relucir las diferencias. El limitar al Otro es crear una frontera colonial como lo plantea la misma autora, quien incluso justifica la categoría “zona de contacto”, proveniente de la lingüística (lenguaje improvisado entre nativos de diferentes lenguas con el objetivo de realizar trueque):

the term “contact zone,” which I use to refer to the space of imperial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict. I borrow the term “contact” here from linguistics, where the term *contact language* refers to an improvised language that develops among speakers of different tongues who need to communicate with each other consistently, usually in the context of trade. Such languages begin as pidgins, and are called creoles when they come to have native speakers of their own. Like the societies of the contact zone, such languages are commonly regarded as chaotic, barbarous and lacking in structure. (Ron Carter has suggested the term “contact literatures” to refer to literatures written in European languages from outside Europe). “Contact zone” in my discussion is often synonymous with “colonial frontier”. (Pratt 2008, 8)

La “zona de contacto” se refiere a los encuentros imperiales, ese cronotopo en el que las personas distantes en lo geográfico y lo histórico se encuentran para establecer

comunicación. Se trata de personas que improvisan, como sucede en *Babel*, un tipo de lenguaje que deviene en un trueque, aunque sea caótico o carezca de estructura.

Tan disímiles en procedencia como las lenguas que se hablan en *Babel* resultan las expresiones musicales que escuchamos de fondo. El recurso que permite concatenar las historias es una especie de *lengua de contacto* que es la música de Gustavo Santaolalla (el mismo de *Diarios de motocicleta*). El músico argentino hizo un trabajo etnográfico previo viajando a cada uno de los países en los que se rodó el filme. El instrumento escogido para colmar casi toda la banda sonora (de uso muy antiguo y antecedente de la guitarra) fue el *oud* o laúd árabe. Su sonido recuerda el lamento de la guitarra flamenca con un toque del koto japonés. El *oud*, por carecer de trastes, permite falsear perfectamente el sonido de otros instrumentos. En Asia suena como un *koto* japonés, en América como una guitarra española y en África como un *barbat* (antigua guitarra de origen persa).

El sonido repetitivo del rasgar de las cuerdas crea un detonante acústico para ir enlazando las historias. Hay pocas excepciones en el empleo de una música no interpretada por el *oud*: cuando aparece la Western Club Music en la historia japonesa, el género Mexican Norteño en la historia mexicana y la que suena al final del metraje que se puede describir como música clásica, con un tono marcadamente melancólico, interpretada por un piano e instrumentos de cuerda (cortesía del artista transnacional Ryuchi Sakamoto quien también participa en *The Revenant*). Estos estilos musicales diferencian las historias entre sí, ya que son específicos de cada lugar y subrayan la identidad cultural de los personajes. La noción de World Music como aglutinadora de múltiples corrientes musicales ayudan a considerar a *Babel* como un título del World Cinema.

Aquí es importante un paréntesis sobre el cine directo que es importante para entender aspectos tanto técnicos como estéticos del filme de González Iñárritu. La categoría de *direct cinema* es usada para aglutinar a los realizadores que hacen la transición del documental de los años 1950 a 1960, transformación que conlleva una revolución tanto estética como tecnológica. Por un lado, la manufactura de cámaras más ligeras permitió una movilidad inusitada al camarógrafo, soslayando el trípode y el plano fijo que eran las marcas registradas del documental. Sustituir la cinta de 35 mm por la de 16 mm., no sólo abarataba considerablemente los costos de producción, sino que conseguía el efecto visual inédito de una imagen granulada, más “sucía”. Además, los magnetófonos que aparecen en el mercado (el Nagra, sobre todo) ofrece el valor

agregado de grabar el audio de forma directa permitiendo la libre participación vocal de los protagonistas. Muchas películas del cine latinoamericano contemporáneo (y esto se ve en un sinnúmero de pasajes de *Babel*) usa las técnicas documentales del cine directo con una cámara que no siempre está quieta, buscando enfoques y desenfocos, siempre a la caza de detalles en la dinámica de los personajes y en el mismo paisaje. Este tipo de técnicas, como lo explicará Christian León, son vestigios del NCL y apuntan a los márgenes.

Frente al desmantelamiento del «sentido tutor» que proveía de una significación unitaria a los discursos fílmicos del cine militante, irrumpe la imagen traumática y desgarrada de los marginales en el cine de los años noventa. A través sus relatos dramáticos de la vida callejera, el Cine de la Marginalidad libera una mancha fílmica incompatible con el ideal redentor del progreso y la sensibilidad de la alta cultura. Gracias a procedimientos documentales y a la recuperación testimonial de la imagen del marginado, el Cine de la Marginalidad transforma el registro cinematográfico en una huella de lo real que deconstruye los meta discursos a partir de los cuales operan las instituciones sociales. (León 2005, 68)

Tres puntualizaciones a partir de esta alusión al cine directo o *cinema verité* como hace bien en llamarle León. La primera es la importancia del World Cinema como una forma a través de la cual el director latinoamericano se torna global. Es su prerrogativa para que su voz de autor sea escuchada. González Iñárritu es el mejor ejemplo de esto pues hace un cine que reúne todas las características para que sus filmes sean parte de una mercadotecnia global. Es realmente loable la forma en que un director independiente se volvió parte del sistema sin dejar de lado su repertorio de técnicas del cine *indie*. Esto se aprecia en filmes del *mainstream* como *Birdman* y *The revenant* que son también importantes ejemplos de este tipo de cine global y globalizado.

Esto nos lleva al segundo señalamiento: cómo el World Cinema fetichiza la diferencia y la vuelve inofensiva en un gesto absolutamente posmoderno. Personajes de diversas latitudes geográficas (los niños marroquíes, la adolescente japonesa, los turistas norteamericanos) son fetichizados estéticamente ya sea por la iluminación o la forma de presentar la gestualidad. Estamos ante una cámara que identifica las diferencias, se regodea en ellas y las presenta de manera fragmentaria, superficial y artificiosa.

En tercer lugar, el cine poscolonial exarcerba la diferencia y la vuelve intraducible. Este señalamiento es importante pues viene con una aclaración: *Babel* no representa a lo poscolonial. Es un cine posmoderno en sus estrategias de la desconstrucción de la realidad: la dispersión, la fragmentariedad y el ritmo a ratos de

videoclip. La diferencia está ahí, palpable, intraducible, como la misma torre de Babel, pero no se la exagera. Se la presenta fetichizándola, como vimos en el párrafo anterior. Cerrado el paréntesis sobre el cine directo, regresamos al análisis, esta vez de dos fotogramas del filme.

La iluminación de la escenografía en Marruecos usó luz natural debido a que el sol es intenso y no es necesario usar otra fuente de luz. Incluso las tomas nocturnas aparecen en tono azul. Es importante cómo cada contexto geográfico (cada nación) tiene su propuesta autónoma de color. Ninguna atmósfera se parece a la otra. Cada una refleja la problemática que sucede en ese grupo étnico.

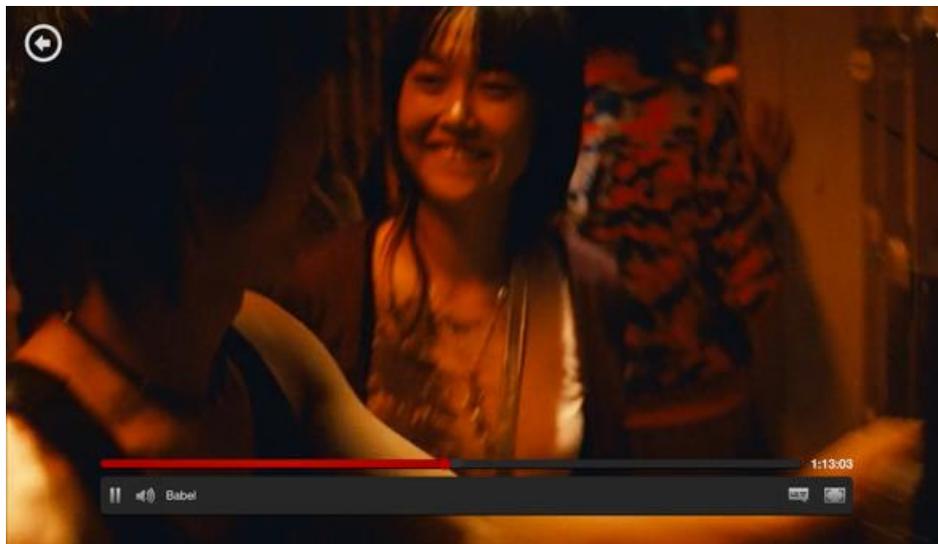


Figura 12

El tono rojizo es el que identifica a la historia que tiene lugar en Japón

La iluminación artificial en las escenas de Japón creó un ambiente de drama y nostalgia. La luz lateral permitió que el rostro de los actores se visualizara melancólico y triste mientras que la luz cenital causaba una sensación de misterio en el espectador. Los colores cálidos fueron predominantes en estas escenas, pero en especial el rojo. La iluminación en las escenas de México fue mixta, con luz natural cuando era de día y la luz artificial cuando oscurecía, pero cabe recalcar que prefirieron no usar ninguna iluminación, pues simplemente se ven las luces del carro en el camino al momento del escape de México a EEUU.

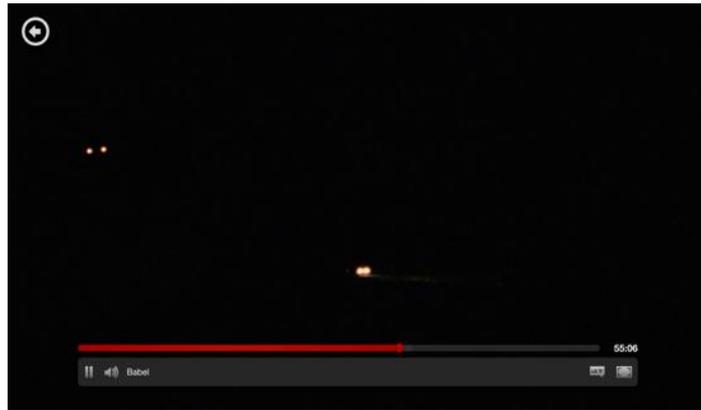


Figura 13

La oscuridad es característica de la subtrama mexicana

Las técnicas cinematográficas que predominan son los planos generales y el panorámico, sobre todo cuando aparecen los desiertos de Marruecos y México. La técnica del enmarcado se usa para resaltar a los niños y la niñera a través del marco de la ventana del auto.

Otro procedimiento que se puede destacar es la cámara subjetiva, que es aquella que muestra la perspectiva desde la mirada del personaje. Este POV o *point of view* se da a través de la técnica de la cámara en mano que permite un tono documental que constituye una referencia al cine en directo de los años 1970. Esto da lugar a tomas panorámicas de un paisaje agreste y poco esperanzador. El desierto de Marruecos no llega a tener ese impacto visual que produce en *Babel* el desierto de Sonora, escenario por el que anualmente miles de migrantes intentan cruzar de manera ilícita desde México hacia Estados Unidos. Sólo como ejemplo, basta mencionar el sol de la canícula que logra abrasar al personaje de la sirvienta que se lleva a los niños norteamericanos (de hecho, la actriz Adriana Barraza que interpreta a la mucama tuvo una insolación en pleno rodaje). Este paraje, más los testimonios de cientos de migrantes, inspiraron a González Iñárritu a realizar el proyecto de realidad virtual *Carne y arena* que ya nombramos al principio de este análisis. La del desierto de Sonora se trata, sin duda, de una de las secuencias de mayor impacto dentro del filme que recuerda a títulos clásicos, con el mismo escenario, como *Lawrence de Arabia* (1962) o *El paciente inglés* (1996).



Figura 14

Los paisajes agrestes muestran la desolación al final del viaje.

Las preguntas planteadas por John Urry al principio de este capítulo podrían tener posibles respuestas. El ciudadano contemporáneo sólo puede ser pensado como un ser en movimiento. El viaje en la habitación del siglo XIX (aquel que atravesó Lezama) ya no está vigente. El ciudadano de la nación multiterritorial tiene la necesidad imperiosa de movilizarse ya sea por turismo o actos migratorios. No sólo viajan las personas. También se desplazan las culturas. Cada viajero lleva su burbuja cultural por doquiera que va. Monseñor Julio Parrilla lo explica de mejor manera:

La Babel de la confusión, la soledad y los recelos no conoce fronteras: viaja de los desiertos despoblados y hostiles a las urbes saturadas de ruidos y de neón, de Marruecos a Méjico (sic), del campo a la ciudad; hace mella en nómadas y turistas, en niños, adolescentes y adultos, en padres e hijos, e ilegales y guardias fronterizos... Más allá de razas, lenguas, religiones, todos se sienten vulnerables ante la tragedia y buscan consuelo, aunque sea en mundos equivocados. (Parrilla 2014)

Gracias al cine se ha visibilizado este tipo de problemas: la violencia hacia los migrantes, el reforzamiento de las políticas de entrada a un país y la criminalización de los migrantes. *Babel* enfatiza que la idea del mundo globalizado es una utopía. Cada nación habla una lengua distinta pero no el idioma de la solidaridad. De acuerdo a la filmografía de Iñárritu estamos asistiendo a una aparente apertura de las fronteras que en verdad esconde el cierre de las mismas. No sólo estamos entrando a un periodo de posfronteras y neopolíticas de migración: hace rato que nos encontramos inmersos en la época de lo posnacional.

Dice el cineasta en el *making of* de su filme:

Para mí, *Babel* no es una película sobre las fronteras físicas porque esas son fáciles de derribar. Para mí es una película sobre las verdaderas líneas de frontera que existen y que están dentro de nosotros mismos. Aunque inicié haciendo una película sobre la diferencia entre los seres humanos, terminé haciendo una sobre lo que nos une, no sobre lo que nos divide.

En estas declaraciones está el meollo del filme. El viaje es interior y las fronteras son también intrínsecas. Las murallas del filme, sean reales como las de la frontera entre EE.UU. y México o imaginarias como la de la sordomuda, constituyen el cimiento de la torre de Babel; es decir, la frontera como preámbulo de la pluralidad y el mestizaje. El filme de González Iñárritu representa el choque entre norte y sur con todas las heridas que existen gracias a la globalización de la desigualdad. La multiplicidad de lenguas no es ni muralla ni torre, es el no-espacio por donde transitan estos cuerpos en tránsito que viajan por las más diversas carreteras del orbe. Babel es la nación como una herida abierta y ubicua, cuestionada por los desplazamientos, sin centro ni bordes. Es la propuesta de una nación multicultural-global en la que todos están conectados por la violencia y la inseguridad. Es una *contra película de carretera* en la que Amelia no completa su retorno pues ha traspasado la frontera con unos infantes que no le pertenecen y sabe que no va a poder volver. El paseo turístico de Susan y Richard ha quedado inconcluso por la tragedia súbita. La chica japonesa apenas ha empezado su viaje interior pues recién al final logra aceptar la muerte de su madre. Así termina uno de los filmes más ambiciosos de la historia del cine. La ambición no sólo se da en el número de idiomas o países en el que fue rodado. Su gran aporte es la glocalización: todo acto local se vuelve global, como lo expresa el sociólogo alemán Ulrich Beck.

La noción de globalización es un concepto que se piensa de una forma demasiado lineal. En realidad, es un proceso dialéctico que incluye también la localidad, pero dándole un nuevo valor. Es decir, la globalización es un proceso que se expresa también en las relaciones sociales diarias.

En sociología, por ejemplo, se utiliza el concepto de glocalidad que significa no solamente la existencia de nuevas tendencias globales, sino que las personas en determinados contextos locales reflexionan acerca de ello y lo viven como parte integrante de su vida cotidiana. (Magallón 2008, 219)

Lo fundamental en esta cita de Beck es la concepción dinámica de lo cosmopolita es una combinación interna de globalización, glocalización y transnacionalismo. Este último concepto debe ser entendido como una propiedad

emergente que nace de la globalización y no sólo debe ser aplicado a grupos migratorios sino a todo sujeto que se desplaza.

En este sentido, es importante cómo un acto local (el disparo accidental en Marruecos o la huida de Amelia a través de la frontera) se convierte en actos globales que nos remiten a la violencia, la inseguridad y la migración. El correr por el desierto por parte de la mucama, junto a los niños que se están muriendo de sed, representa a todas las migraciones subalternas. Parafraseando a san Agustín, podemos decir que la nación en *Babel* es una circunferencia cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Cada subtrama es un piso de la incomunicación global. Es la visión de la multiterritorialidad como una serie de capas problemáticas que al ir ascendiendo lo que hacen finalmente es desmoronar la construcción.

A continuación, las conclusiones sobre este viaje múltiple:

- a) *Babel* es la *counter-road movie* del melorealismo de la nación multilingüe. No pertenece a una sola nacionalidad pues está hablada en seis idiomas. Por esta condición multilocal o multiterritorial se elimina el adjetivo “latinoamericano” de la categoría de *counter-road movie*. Estamos ante una película latinoamericana pero también de otras nacionalidades que conviven en la narración audiovisual.
- b) Los personajes de *Babel* son, por su desarraigo, el vivo ejemplo de la disemiNación, son parte de esa unidad imaginaria que representaría al Estado-nación. Los sujetos en desplazamiento se convierten, gracias a la disemiNación en destinatarios y productores narrativos.
- c) *Contra películas de carretera*, como la de González Iñárritu, reconstruyen la nación multilingüe, multilocal o multiterritorial desde sus mismas exclusiones y fragmentaciones. Tan disímiles en procedencia como las lenguas que se hablan en *Babel* resultan las expresiones musicales que escuchamos de fondo. Estos estilos musicales diferencian las historias entre sí, ya que son específicos de cada lugar y subrayan la identidad cultural de los personajes.
- d) Si *Babel* pertenece a la categoría World Cinema apunta a un cine transnacional o un cine de la globalización que fetichiza la diferencia y la vuelve inofensiva en un gesto absolutamente posmoderno. La diferencia está ahí, palpable, intraducible, como la misma torre de Babel, pero no se la

exacerba, se la enfatiza a través de la música que pertenece a la categoría de World Music.

- e) *Babel* es también la nación de la telépolis asentada en un territorio donde reinan los teléfonos celulares, la televisión por cable y la radio. Una sociedad hiperconectada necesita de un concepto como la telépolis, esa ciudad invisible de estatus electrónico. Cada uno de los personajes que circulan en las tres historias son telepolititas cuyas dinámicas de comunicación están determinadas por las tecnologías.
- f) El filme de González Iñárritu pertenece claramente al melorealismo, más que nada a la categoría de narrativas de suspenso para tiempos precarios. Hay situaciones tributarias del melodrama: las tribulaciones de los turistas norteamericanos en Marruecos que hacen que el personaje de Brad Pitt deambule entre sollozos y gritos en un contexto foráneo, la mucama que deambula por el desierto de Sonora con los niños... donde hay lágrimas, hay melodrama.
- g) No se puede soslayar el rifle que da título a este análisis. Se trata de un símbolo de la geopolítica del poder: en Japón es tema de una investigación policial pues la madre de Chieko se suicidó con ese arma de fuego, en Marruecos el mismo rifle hirió mortalmente al personaje de Cate Blanchet.
- h) El *Bildungsreise* ha terminado para cada uno de los personajes con el fantasma del rifle que detonó cada una de las historias. El viaje ha sido formativo para cada uno de ellos en el sentido de que los hace ser más conscientes de sus diferencias, de sus vulnerabilidades. Han lidiado con el dolor y con el desarraigo. El Bildungsreise de la mucama ha sido entre fronteras. Este *border thinking* también se da en Richard y su esposa, alejados de las fronteras de Occidente. Muchos más alejados están Yasujiro y su hija sordomuda. Ellos están alienados dentro de una burbuja sin sonidos, con serios problemas de comunicación familiar e interpersonal. Pese a esas diferencias, lograron acercarse al final del trayecto emocional.

Intermedio tres

De la *road movie* norteamericana como modelo hegemónico a la *contra película de carretera* latinoamericana como ruptura de los paradigmas

Algunos historiadores y teóricos refutan la existencia de las películas de carretera como género cinematográfico autónomo, definiéndolo más bien como subgénero del cine de aventuras: “the road picture is often [...] considered a subgenre of the adventure film, itself broad and ill-defined, or it is dealt with as a discrete category, discussion of which tends to elide issues of its generic status” (Sobchack 1998, 152). Historiadores de la literatura las ven como una traslación audiovisual de un tema de la tradición literaria: el viaje iniciático. El concepto es volátil, móvil, mutable como el mismo viaje, como la nación misma.

El historiador del cine Timothy Corrigan las define como “películas sobre automóviles, camiones, motos o cualquier otro descendiente en línea directa del tren del siglo diecinueve” (1999, 144):

Road movies are too cool to address seriously socio-political issues. Instead, they express the fury and suffering at the extremities of civilised life, and give their restless protagonists the false hope of a one-way ticket to nowhere... road movies are cowed in lurking menace, spontaneous mayhem and dead-end fatalism, never more than few roadstops away from abject lawlessness and haphazard bloodletting ... road movies have always been songs of the doomed, warnings that once you enter the open hinterlands between cities, you're on your own. (Atkinson 1994)

En este sentido estamos ante un género híbrido que tiene sus raíces en el *western* de quien hereda el *leit motiv* del sujeto enfrentado a la naturaleza. Los usuales viajes en coches halados por caballos a través del viejo oeste de los filmes de John Ford no son *road movies* porque no involucran al automóvil como medio de transporte de los personajes. La aparición de este vehículo con ruedas en el año 1923 supone la creación de una gran red vial en toda Norteamérica con los consecuentes movimientos migratorios internos:

The construction of the American Interstate Highway System during President Eisenhower's term which was sanctioned by the Federal-Aid Highway Act of 1956, and the booming of the car industry encouraged the road genre to borrow and develop Western's iconography of movement and landscape. Furthermore, narrative structure of the road journey allowed the modern cinematic hero to hit

the road in order to challenge the western notions of family and domesticity, thus, like the lonely gunman, to keep himself away from society and conformity. The modern road journey, in many examples of the genre, meant a rebellious escape from cultural and traditional ties the American society thought were equal to the frontier myth. (Gümüş 2008, 64)

A este mito de lo fronterizo hay que añadirle el escapismo prometido por el cine como medio de evasión durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La proliferación de autos y carreteras no sólo que permitió la aparición de la *road movie*, sino que también determinó la construcción de los autocinemas, esos espacios abiertos donde se permitían carros (con espectadores dentro) frente a una gran pantalla. Estamos ante un simbólico doble escape: no sólo es el auto el que permite la evasión real, física, sino que además la pantalla absorbe completamente la imaginación del espectador provocando el escape espiritual. El espectador dentro del auto también constituye un viajero inmóvil: el vehículo no se mueve, pero sí las imágenes que se proyectan en la pantalla. Se va al cine a escapar de la realidad, pero al autocine se llega en un vehículo que permite la previa escapatoria por la carretera. Como lo dirá Laderman de manera lúcida: vehículos y películas son representaciones dinámicas que buscan reflejar una cultura en sus adelantos tecnológicos.

David Laderman, en su estudio sobre el tema, sostiene que el núcleo de la *road movie* es la tensión entre la rebelión y la conformidad, pero rechaza ese pensamiento dicotómico reconociendo cómo este género negocia continuamente el concepto de rebelión en respuesta “al fantasma perpetuamente cambiante de la conformidad”:

Both cars and movies promised to express the idealized uniqueness of the individual consumer; it is therefore perhaps no coincidence that both industries became, at approximately the same time (late 1920's), mass production, assembly-line institutions, more or less homogenizing their respective commodities. Conceived together, automobiles and films dynamically reflect our culture as it becomes transformed by transportation and representational technologies. (Laderman 2002, 3)

Laderman logra en esta cita un inusual parangón entre ambas industrias: el cine clásico de Hollywood se industrializó en la década de 1920 dividiendo las tareas en departamentos específicos para el rodaje; la industria automotriz también en la misma década aumentó el volumen de producción en serie según el modelo posfordista.

Pero Laderman no sólo ve al western como la raíz del género, sino que hurga en la historia de la literatura y señala a la novela picaresca como la fuente de inspiración de

la película de carretera. Este último elemento (a lo Lazarillo de Tormes) se evidencia en los filmes del corpus en los que los viajeros son dos y uno es el que guía al otro. Esto lo vemos con mucha fuerza en, al menos, dos filmes. La local Tristeza guía a la española Esperanza en *Qué tan lejos* en un periplo por la Sierra (y un paréntesis costeño) de Ecuador; los “charolastras” de *Y tu mamá también* guían a la española Luisa Cortés hacia una playa a la que llaman Boca del Cielo. El más notorio elemento de la picaresca se aprecia en las situaciones cómicas en que se ven envueltos los personajes recién llegados que son ciegos culturalmente ante el medio al que tienen que enfrentarse. Los extraños son guiados para poder adentrarse en los nuevos territorios. Estamos ante “peregrinaciones piscarescas” (la categoría es de Ismael Xavier) que comparten afinidades con las convenciones de la *road movie* (sobre todo con la idea del viaje) y que constituye una constante en los cines regionales (2005, 125).

Algunos géneros clásicos, como el de aventuras, evolucionan y otros, como el western, prácticamente desaparecen. Simultáneamente surgen géneros nuevos, especialmente en el campo de la televisión, como las comedias de situación, las telenovelas y los videoclips. Los diversos géneros que aparecen tanto en el cine más popular como en el independiente o de autor son producto de una notable mezcla de géneros anteriores. En algunos países, los géneros se reciclan según los gustos del público del momento: en la Italia que va desde los años 1950 a los 1970, por ejemplo el western se convierte en spaghetti western, el cine histórico se vuelve *peplum* (revitalizando un género ya existente en el cine mudo), el cine de terror se transforma en *giallo* y aparecen las llamado *mondo movies* que son falsos documentales de gran impacto emocional. En general, puede decirse que cada vez que una fórmula novedosa obtiene el favor del público se siembra la semilla de un nuevo género.

El origen de la *road movie* no sólo está en el western, sino también en las persecuciones de *slapstick comedy* de los filmes de Mack Sennet. El viaje sirve para contestar preguntas complejas, existenciales, como sucede en *Stalker* (1979) del ruso Andrei Tarkovsky, en la que tres personajes se adentran en un lugar prohibido en la búsqueda del absoluto. También el desplazamiento puede ser una respuesta a preguntas más triviales, como las de los *spots* publicitarios de autos, que demuestran su calidad tras superar en la autopista todo tipo de problemas. La carretera se convierte entonces en un símbolo de búsqueda, de huida de los problemas, de ruptura con el *establishment*.

Las road movies de los *small national cinemas* o periféricos transcodifican la estructura de la película de carretera norteamericana trasladando sus esquemas a la

realidad de América Latina. En este sentido, estamos ante *contra películas de carretera* pues cada historia sigue el modelo norteamericano hacia cierto punto para luego adaptarse a la realidad regional, nacional y transnacional. La misma Lie nos previene de una transferencia de códigos genéricos a nuevas tramas y de la intertextualización de un lenguaje audiovisual a situaciones locales.

Los manuales señalan a *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper como la mayor referencia del género, junto a *Vanishing Point* (1971) de Richard C. Sarafian, *Duel* (1971) de Steven Spielberg y *Thelma and Louise* (1991) de Ridley Scott. Antes de *Easy Rider* el género ya tenía títulos memorables como *Sucedió una noche* (1934) de Frank Capra, *The Wild One* (1954) de Lazlo Benedek, *La diligencia* (1939) y *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford. En Europa hay antecedentes ilustres como *La Strada* (1954) de Federico Fellini, *Fresas salvajes* (1957) de Ingmar Bergman y *Pierrot le Fou* (1965) de Jean Luc Godard con la búsqueda como premisa dramática sin detenerse a reflexionar en el medio de transporte.

Esto se debe al modelo fordista implantado a partir de la invención del coche automotriz que ayuda a ensanchar la visión geográfica y la consiguiente invención de la moto implantada por un modelo posfordista. Claro que no todo es potestad de los norteamericanos y hay algunos ejemplos en otras latitudes como *El pasajero* (1975) de Michelangelo Antonioni, *Happy Together* (1997) de Wong Kar Wai y *Caro diario* (1993) de Nani Moretti. Sin embargo, es inevitable ver en estos cuatro títulos citados la influencia del modelo norteamericano por la presencia de dúos de viajeros que emprenden un viaje por carretera.

Algunos historiadores han conectado a la *road movie* con la literatura señalando a *On the Road* (1957), la novela de Jack Kerouac, como el gran antecedente literario de las películas de carretera. En una carta a su editor inglés, Kerouac, en pleno acto de creación, asegura que su proyecto novelesco está planteado como una epopeya: “una novela cuyo fondo es la recurrencia del instinto pionero en la vida norteamericana y su manifestación en la migración de la generación actual” (Kerouac 1991, 9). Se ha visto esta declaración como un arte poética de las películas de carretera. Sobre todo, porque sienta el precedente de la pareja de protagonistas masculinos que va a ser lo predominante en el género. Otro elemento que plantea Kerouac en su novela es la fusión entre hombre y máquina. Para Dean Moriarty, protagonista de *On the Road*, el ambiente interior del auto es el único dentro del cual puede sentirse realizado como individuo porque éste le permite desplazarse, moverse, abandonar el lugar natal en busca de

aventuras y nuevas experiencias. El interior del automóvil se convierte simbólicamente una réplica del hogar con el parabrisas como la ventana indiscreta donde cabe toda la carretera y la nueva realidad siempre adelante, siempre a punto de develarse para los ojos del conductor y su copiloto. El auto es, además, símbolo de estatus social, libertad, poder, individualismo y constituye una extensión protética del cuerpo humano creando el ente híbrido conductor-máquina (Urry 2007, 35).

Este ejemplo tomado de la gran novela de la Generación Beat es ilustrativo. Los escritores de posguerra se lanzan –y lanzan a sus personajes– a las rutas americanas en busca de la libertad vital y artística no encontrada en los medios normalizados de la sociedad estadounidense de la época. La carretera es aquí sinónimo de experimentación (con las drogas, con la escritura), y el viaje político deviene en la respuesta generacional a la regulación, enajenación e insatisfacción cultural generalizada, que culminaría en los movimientos contraculturales del decenio de 1960. Intérpretes de la nueva sensibilidad de la época, los *beats* descubren en la carretera cierta espontaneidad que tendrá su correlato en la poética personal de Jack Kerouac: el *kickwriting* o prosa espontánea. Dicha poética produce y reproduce, en un *continuum* discursivo sin párrafos, la velocidad automotriz en la escritura, de tal forma que el rollo de 120 pies de largo, donde el autor mecanografía su novela, se convierte en una carretera vertiginosa.

“I’ve telled all the road now”, Jack Kerouac said in May 22, 1951 letter he sent from New York west across the land to his friend Neal Cassady in San Francisco. “Went fast because the road is fast”. Kerouac told Cassady that between April 2 and April 22 he had written “125.000 (Word) full-length novel... Story deals with you and me and the road”. He had written the “whole thing on strip of paper 120-foot-long... just rolled it through typewriter and in fact no paragraphs... rolled it out on floor and it looks like a road”. (Cunnell 2007, 16)

Sin restricciones gramaticales ni sintácticas, sin separaciones por signos de puntuación, se escribe “todo lo que pasa por la cabeza”, en una suerte de escritura automática, dando como resultado una forma de narración que no se detiene y no da tregua, donde la longitud de las frases no es interrumpida, porque lo que se busca no es llegar, sino andar en una dirección particular y alejarse del epicentro a la periferia.

Generalmente, este género en los Estados Unidos implica movimiento desde la ciudad hacia el campo o hacia las áreas rurales (normalmente al oeste del país) y hay una idealización pastoral que no encontramos para nada en las *counter road movies*

latinoamericanas. Además, se puede decir que la película de carretera permite la contestación de normas hegemónicas nacionales y un redescubrimiento o redefinición de identidad nacional. Al igual que Colón llegó a nuestro continente, ahora es el latinoamericano quien realiza el viaje iniciático, de descubrimiento y conquista, aunque esta última sea mínima y completamente simbólica. Vamos ahora al concepto final que permitirá embarcarnos en el análisis de los filmes del corpus.

Es Nadia Lie, como fue consignado en la introducción, quien acuñó el término de *counter-road movie*. ¿Cómo llegó ella a este concepto? Primero, estudió durante muchos años la *road movie* latinoamericana a la que define como

any story that centers on mobility and takes place in an era in which automobile transportation exists. Without these two elements, there is no road movie– end of story. I prefer the term mobility over that of journey because a limited number of Latin American road movies portray characters whose displacements have no direct destination, for instance because they are homeless. The term “mobility” helps us understand why road movies often give way to broader reflections on issues of social and economic mobility– an aspect that partially explains their attraction for contemporary filmmakers. (Lie 2017, 25)

A esta definición la estudiosa le añadió una serie de recursos estilísticos que ella identificó en las películas de carretera. La primera es la inclusión de un par de protagonistas, por lo general, amigos o amigas que viajan juntos. La segunda característica es el *travelling* que sondea los espacios o paisajes. Estos *travelling shots* se complementan con tomas aéreas centradas en el vehículo protagónico que va a través de la carretera (*Cuestión de fe*). La tercera característica es la toma del espejo retrovisor (*Y tu mamá también*); la cuarta, el paneo (usual en todas las del corpus); la quinta, las tomas cenitales (usada en todos los títulos del corpus); la sexta, la fogata a cuya luz y calor los viajeros conversan, estrechan sus lazos y se abrigan (*Qué tan lejos*); y por último, las tomas con cámara en mano (como sucede con los indígenas que aparecen al final de *Diarios de motocicleta*).

En el ensayo publicado en *The Latin American Road Movie*, Nadia Lie encuentra tres tipos de *road movie* en Latinoamérica: la de la contra-conquista (a la que pertenece el viaje continental de *Diarios de motocicleta* de Walter Salles o *El viaje* de Fernando Solanas); la crítica a los proyectos revolucionarios (Guantanamera de Gutiérrez Alea y Tabío, Iracema de Bodanzky/ Senna); el movimiento a través de las

fronteras nacionales. Lie ve la modernidad como “la principal preocupación de cualquier película de carretera del mundo”. (Lie 2016)

A principios del siglo XX hay una eclosión de películas de carretera muy bien explicada por Rufo Caballero en *El pez que huye* que nombra a la película boliviana de nuestro corpus:

Además de los muchos ejemplos que hemos visto a lo largo de este libro sobre la instrumentación de ese género (para algunos subgénero o tipología), de *El viaje* (Solanas, 1992) a *Cuestión de fe* (Loayza, 1995), estaría la película *Amigomío* (Argentina, 1993) de Jeanine Meerapfel y Alcie Chiesa. Entre los años 2001 y 2003 se dispara la sensibilidad fílmica latinoamericana a la que resulta funcional el recorrido en espacio y tiempo que proporciona el *road movie*. (Caballero 2005, 198)

Nótese que el trienio 2001-2003 mencionado por Caballero es parte de la segmentación cronológica que está en el título de este trabajo de investigación. Él señala que ese periodo es el momento de mayor efervescencia creativa para la película de carretera. A esta tendencia hay que añadir el fenómeno de la latinización del cine norteamericano: historias que tienen lugar en Norteamérica con personajes latinos como protagonistas.

Un ejemplo puede ser la película de carretera *María, llena eres de gracia* (2004) de la cadena de televisión por cable HBO con un elenco colombiano, sobre una mujer de escasos recursos que se ve obligada a convertirse en una mula del narcotráfico. La actriz principal, Catalina Sandino, fue nominada al Oscar pese a que su papel es hablado en español. Esta latinidad del cine estadounidense se ve en aquellos casos en los que directores latinoamericanos son contratados para dirigir grandes producciones del *star system*. Es el caso del brasileño Fernando Meirelles que realiza *Blindness* (2008) a partir de la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago.

Una vez caracterizada la *road movie* latinoamericana, es pertinente presentar la genealogía del novedoso concepto de *counter-road movie*.

Se trata de una variante de la película de carretera en la que el viaje no se materializa o, simplemente, se procrastina. Propone el estancamiento en contraposición con la movilidad típica de la *road movie*. Lie cita a Bertelsen que declaró que “el viaje no tiene que constituir la parte principal de la acción. El filme puede también mostrar sólo el prospecto del viaje o meramente la posibilidad de que un viaje sea realizado”. Esta premisa ya la aplicamos en la cinta cubana *El viajero inmóvil*, basada en la vida del poeta José Lezama Lima que jamás salió de su terruño.

Lie llega al concepto de *counter-road movie* a partir de su lectura del libro *Open Roads, Closed Borders* de Michael Gott y Thibault Schilt, que trata sobre las *road movies* filmadas en lengua francesa. Los investigadores proponen que los caminos abiertos (paisajes, carreteras) sean llamados “positive road movies”, mientras que el concepto de “closed borders” (fronteras cerradas) debe llamarse “negative road movies”:

Those in the positive category use travel motifs to celebrate the possibilities of transnational identity in contemporary France and Europe. The films that might be read as negative, in contrast, engage with a darker side of transit by turning their lenses towards travelers in distress, be they clandestine refugees, economic migrants or asylum seekers. Loosely applying these labels to the title of this volume, positive films are more closely associated with open roads and by extension mobility, while those on the negative side are primarily concerned with the implications of closed borders. We would like to propose that these do not represent contradictory impulses, but are rather two sides of the same coin. (Gott y Schilt 2013, 7)

Es importante ver cómo Nadia Lie logró trasplantar estos conceptos a la cinematografía latinoamericana. De hecho, la *counter-road movie* latinoamericana busca exactamente lo mismo que la película negativa de carretera francesa: la celebración de la identidad transnacional y el enfocarse (estamos parafraseando la cita) en viajeros estresados, refugiados clandestinos, migrantes y buscadores de asilo político.

La película negativa de carretera, como se puede ver, lucha contra las limitaciones de movilidad impuestas por controles migratorios que construyen las barreras sociales, culturales, psicológicas y legales que los viajeros deben superar. La película positiva de carretera busca romper con todas esas barreras.

Lie prefiere usar el término *movilidad* en vez de *viaje* porque considera que algunos sujetos en movimiento no siempre tienen un destino. Para ella la idea de viaje tiene una estructura tripartita aristotélica en la que hay un preparativo del periplo, el periplo en sí y el arribo al lugar de destino. Dentro de este esquema la figura del migrante es clave en la historia contemporánea porque “es una encarnación de la opacidad del nuevo mundo y de la incertidumbre sobre cómo debemos lidiar con él” (O’Shaughnessy 2007, 143).

Lo más importante del concepto de Lie es el hecho de que sirve para cualquier cinematografía del mundo. De hecho, ella realiza un gran hallazgo en el cine palestino en el que las conflictivas circunstancias políticas dan lugar a las *road block movies*

(películas de caminos bloqueados). Estos títulos cuentan historias en las que el arribo al destino es imposible por la situación bélica imperante.

La *counter-road movie* es una variante de la *road movie* en la que los viajes no se materializan o los sujetos se quedan varados o a punto de salir al camino. Es interesante cómo Lie detecta en películas de carretera como *Diarios de motocicleta* elementos de la *counter-road movie* en la puntuación de la historia: el viaje pierde viada una vez que la moto se daña, hay partes del trayecto en las que van a pie, otras en burro, balsa o camiones al hacer *autostop*.

La forma en que el camino es tratado visualmente también tiene su particularidad estilística en la *counter-road movie*, según el inventario de recursos narrativos que detecta Nadia Lie. Mientras las películas de carreteras convencionales posicionan al espectador en el asiento trasero (abriendo nuestra mirada hacia el camino), las *counter-road movies* están a menudo marcadas por caminos en diagonal que atraviesan la pantalla de izquierda a derecha (*Diarios de motocicleta*). Otro elemento es el de enfocar los márgenes del camino desde los cuales vemos pasar los autos (*Qué tan lejos*). Un tercer aspecto notorio es el poner al protagonista de manera solitaria en medio del tráfico (la subtrama mexicana de *Babel*). Un cuarto enfoque es el de señalar que las *road movies* proveen “happy experiences of movement” mientras que las *counter-road movies* ostentan personajes que atraviesan un periodo (no planificado) de meditación y reflexión, más el dolor y el sufrimiento como resortes narrativos.

La lectura política que hace Lie detrás de todo esto resulta importante. El estancamiento puede operar como una figura visual de amenaza hacia el desarrollo político y económico y al mismo tiempo como un desafío a la forma optimista de ver la modernidad y la modernización. El hecho de que muchas *counter-road movies* tengan lugar en la Patagonia o en la frontera entre México y EE.UU. (el caso de *Babel*) es un indicador del potencial de la *counter-road movie* de recrear el pensamiento fronterizo (*border thinking*) con el que González Iñárritu explora un territorio difuminado y excluyente donde no hay cabida para el altruismo pues todo se rige a través de leyes migratorias más endurecidas aún en la era Trump.

Los accidentes de tránsito (ya sea el sufrido por los viajeros de *Diarios de motocicleta* o el disparo que recibe el personaje de Cate Blanchet en *Babel*) simbolizan la fragilidad de la vida y el carácter ilusorio del hombre moderno que no puede controlar su destino.

Este género correctamente bautizado por Nadia Lie nos lleva a la discusión de lo transnacional. Desde que surgió el cine germinaron muestras de cómo las procedencias geográficas suelen ser diversas. El alemán Ernst Lubitsch y el británico Alfred Hitchcock trasplantaron sus carreras a Norteamérica, así como la *road movie* se ha trasladado exitosamente a Latinoamérica. En el caso europeo tenemos que los pioneros españoles aprendieron de Georges Méliès y los hermanos Lumière. Buñuel se va a laborar a Hollywood y luego a México. El británico Chaplin se va a trabajar en EE.UU. Méliès abre una oficina en Nueva York para distribuir y proyectar sus cortos. El poeta chileno Vicente Huidobro se va a vivir a Francia donde escribe algunos guiones. Uno de ellos da origen a *Cagliostro, novela-film* que gana un concurso internacional cuyo premio es la filmación del libreto. Los ejemplos abundan y podrían continuar, pero los consignados son suficiente para ejemplificar el concepto de translocación.

Lo transnacional se ha vuelto clave en los estudios culturales con los temas de las migraciones subalternas y la diáspora. En los Estudios Fílmicos el concepto de lo nacional está en un avanzado estado de problematización. Lo transnacional en el cine latinoamericano debe entenderse en términos de desplazamientos. García Canclini ha resumido las tácticas claves para hablar del paradigma asimétrico de la teoría de la dependencia, paradigma que permite hablar en términos de primer y tercer mundos o centros y periferias. En este contexto la desterritorialización forma parte de una estrategia de cuestionamiento de la posición de América Latina en la modernidad lo que resulta en la pérdida de la relación de la cultura con la procedencia geográfica.

De esta forma el producto transnacional, llámese actor, filme o director, será relativa o parcialmente adoptado, domesticado o hibridado por el nuevo contexto geográfico en el que le toca realizar su acto performativo. Pongamos un ejemplo: si el mexicano González Iñárritu es transferido al contexto norteamericano estamos ante una dislocación simbólica en la que se le añade valor al director por su currículum previo (es lo que se conoce en *slang* como *cross over*). Dice García Canclini en su difundido libro sobre culturas híbridas: “Todas las culturas son culturas fronterizas: filmes, vídeos, canciones que recuentan hechos de gente intercambiando con otros. De esta forma las culturas pierden su relación exclusiva con su territorio, pero ganan en poder comunicativo y conocimiento” (García Canclini 1990, 123).

Esto es exactamente lo que sucede con la *road movie*. Pierde aparentemente relación con su contexto norteamericano, pero gana en poder semiótico cuando se la trasplanta a cualquier carretera de América Latina. Se toma un género de valor histórico

como la película de carretera y se la adapta a otro contexto. Como ya lo vimos en un capítulo anterior, el fenómeno ha sucedido en Francia, país donde se inventó el cine en 1895. En esa nación se habla del ya mencionado *Open Roads, Closed Borders* (título de un estudio sobre la movilidad en el cine galo) y de la existencia de la película de carretera francesa. Si las fronteras se desplazan, si los límites geográficos se tornan móviles, el cine va a captar esas transformaciones en cualquier idioma posible. Ese es el gran aporte de *Babel*. Desde su momento de estreno se adelantó a todas estas discusiones dejando sentadas las bases de un pensamiento fronterizo. El debate ya estaba circulando en los estudios culturales, pero es a partir de esta cinta que se logra cimentar en el espacio cinematográfico. El título de la película de González Iñárritu contiene simbólicamente cualquier otro título anterior o posterior, filmado en cualquier lengua, sobre la misma problemática de la movilidad. *Babel* se convierte entonces en una ilustración del concepto de World Wide Cinema con el que abrimos la discusión.

Perspectivas de una carretera múltiple

La primera puntualización que cabe hacer en estas conclusiones es la referente a la periodización que hemos utilizado en esta investigación. Ya en el título hay una delimitación cronológica que tiene que ver con el límite inferior cronológico, 1986, año de fundación de la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños, y el límite superior cronológico, 2008, con el estreno de *El viajero inmóvil*. Habría que diferenciar claramente, década por década, lo que ha sido el NCL desde su periodo militante hasta el melorealismo. La idea de realizar en las conclusiones este suscito recorrido, que ya lo bosquejamos en el intermedio dos, es hacer énfasis en la confrontación social como premisa del cine de hoy.

Durante los años 1970 la estela de la militancia hizo que los cineastas pasaran a limpio los postulados de los manifiestos del NCL con historias sobre los excluidos sociales y los grupos subalternos. La década de 1980 continúa la huella de los setenta con títulos que captan problemas como la migración, la diáspora y la violencia urbanas.

En 1986 la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano buscó una inserción en el marco de la globalización, que en esa época se denomina neoliberalismo. La recién fundada Escuela de San Antonio de Los Baños propone un diálogo académico con Norteamérica al invitar como profesores a Walter Murch, Francis Ford Coppola, Robert Redford, George Lucas, entre otros. Escogimos el año 1986 para delimitar el corpus de estudio porque es el punto de giro total de la producción cinematográfica latinoamericana. Se crea un centro profesional donde los cineastas latinoamericanos van a formarse y se instaura un diálogo cultural transcendental.

En el decenio de 1990 se inaugura una etapa importante ya que vemos un cine que tiene características formales distintas. Destaca una pléyade de filmes que muestran a los seres del margen sin paternalismos o sermones sociales. No son ensayos audiovisuales sociologistas. La mayoría son coproducciones internacionales que diversifican temas, géneros, y buscan nuevos públicos. Curiosamente es un cine no elitista, en contraposición con el NCL militante que fue siempre minoritario. En esta última década del siglo XX trabajan los géneros desde la periferia. Es el cine de la confrontación social del llamado realismo sucio. Este cine de la marginalidad desempolva los manifiestos del NCL y los pone al día visualmente con las técnicas documentales del cine directo. Es el auge del cine independiente, con filmes de bajo

presupuesto que visibilizan al sujeto otrora invisible. Es la década de *Cuestión de fe* (1995) a la que le dedicamos un análisis en esta investigación.

El melorealismo de fines de los años 1990 y las dos primeras décadas del nuevo milenio implica un retomar el cine de la marginalidad y las reglas del melodrama instauradas por el cine clásico norteamericano. Las películas restantes del corpus son del siglo XXI. *Diarios de motocicleta* está producida por Robert Redford, el mentalizador del Festival de Sundance; *Y tu mamá también* y *Babel* están dirigidas por los directores mexicanos más cosmopolitas de la actualidad; *Qué tan lejos* es dirigida por una exalumna de la Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños, Tania Hermida; *El viajero inmóvil* es el único filme que se ha hecho sobre José Lezama Lima, pensador de lo americano a través del neobarroco. El cine de este periodo busca insertarse en el marco global, propone diálogos interculturales y, sobre todo, por su misma movilidad y dinamismo, produce más historias de carretera.

Lo que deseamos dejar claro es que el mismo NCL ha estado inmerso en su propia película de carretera: siempre volátil, cambiante, nunca estático, siempre en el centro de sus preocupaciones sociales y políticas.

Hechas estas puntualizaciones sobre la periodización, va un balance de lo transitado en la carretera latinoamericana. El viaje de Ernesto Guevara en *Diarios de motocicleta* fue un viaje continental de abajo hacia arriba (de la Patagonia hasta Venezuela). Quedó trunco porque el destino original fue Estados Unidos. Esa parece haber sido la intención simbólica del viaje: partir del punto más ignoto de Sudamérica, visitar las naciones en sus zonas más afligidas, hasta subir para ir llegando al sueño americano que jamás logra ser alcanzado. El viaje pagano de los compadritos es regional en *Cuestión de fe*; la aguja de la brújula se detuvo en Bolivia, esa nación donde murió el Che tan convulsionada en su pluriculturalidad. Lo religioso es un pretexto para mostrar los contrastes de la vida de la capital y los Yungas de clima templado. *Qué tan lejos* es el viaje (que no consta en los diarios de Guevara) en el que una española quiere conquistar el territorio desde la mirada del turista: lo que ella obtiene son imágenes efímeras que quizá queden bien en sus álbumes de recuerdos. *Y tu mamá también* es el desplazamiento de los charolastras mexicanos que emprenden la conquista de una española y sólo encuentran el desencuentro en el *bromance*. *El viajero inmóvil* es la *contra película de carretera melorealista* por antonomasia, el viaje nunca emprendido, el movimiento sedentario, el trayecto interior, el recorrido erudito en clave neobarroca dentro la isla de Cuba. Finalmente, *Babel* es la encrucijada multiterritorial donde cada

viaje está trunco o accidentado y se define por un rifle que activa las subtramas. Las cinco anteriores películas bien pudieran ser parte de *Babel* por contener expresiones culturales tan diversas.

El discurso fílmico de estas cintas no es unidimensional en su presentación de la realidad. Todas ellas abordaron cada una de las aristas en las contradicciones del *Bildungsreise*. Si este tipo de viaje se emprende para diversificar horizontes (como en la novela de formación, el gran objetivo del viaje es la consecución de la madurez después de una serie de peripecias), los filmes estudiados presentan periplos en los que los viajeros aprenden más sobre sí mismos y la nación que los acoge.

En *Diarios de motocicleta* y *Cuestión de fe* el viaje de formación queda trunco. En términos cartográficos es un desplazamiento de abajo hacia arriba (desde la Patagonia), un ascenso hacia Norteamérica que nunca se concreta. Ambos filmes tienen como protagonista a los compadritos, recurso heredado de las *buddy movies* norteamericanas. La gran diferencia es que aquí los camaradas están en un camino lleno de tribulaciones y van en búsqueda de sí mismos sin encontrarse, pero quedan encaminados hacia la realización personal. Dentro de esta categoría de la camaradería entra *Y tu mamá también*. Son tres filmes que manejan el *bromance* (*romance among brothers*) que se lubrica con el alcohol en las paradas obligatorias del proyecto. Esa intimidad masculina entre viajeros se ve replicada en *Qué tan lejos* con la fuerte ligazón femenina de las viajeras. Ese dúo se tiene que masculinizar en un trayecto del camino por un hombre (el actor de teatro Jesús) y también por la presencia del alcohol como lubricante social.

En *Babel*, el *Bildungsreise* concluye con dolor. Amelia termina su viaje a pie cuando es rescatada, junto a los niños, en medio del abrasador desierto de Sonora. Susan es trasladada a Estados Unidos para recibir cuidados médicos. Chieko parece aceptar la muerte de su madre. El viaje ha sido formativo para cada uno de ellos en el sentido de que los hace ser más conscientes de sus diferencias, de sus vulnerabilidades. Han lidiado con el dolor y con el desarraigo. El *Bildungsreise* de la mucama ha sido entre fronteras. Este *border thinking* también se da en Richard y su esposa, alejados de los parámetros de Occidente. Muchos más alejados están Yasujiro y su hija sordomuda. Ellos están alienados dentro de una burbuja sin sonidos, con serios problemas de comunicación familiar e interpersonal. Pese a esas diferencias, lograron acercarse al final del trayecto emocional.

El *Bildungsreise* de *Y tu mamá también* termina con una anagnórisis: la homosexualidad de Julio y Tenoch, que era latente, ha aflorado. Ha sido un viaje de total descubrimiento. El hecho de que dos personajes que llevan el nombre de próceres y que al final tengan ese encuentro homoerótico es una crítica a la idea de nación revolucionaria. En el país del Pachuco y del “no te rajes” resulta un duro golpe al ego histórico. Lo más interesante es que resulta que una española es la que sirve de coadyuvante para hacer que aflore ese homosexualismo latente. Se ha hablado poco de la función del alcohol en este destape. Mientras en *Cuestión de fe* y *Diarios de motocicleta* el licor es un aglutinador del grupo, acá separa para siempre. Estamos ante una crítica no sólo del nacionalismo mexicano del mero-mero macho sino también a la película de carretera norteamericana a la que jamás se le habría ocurrido resolver el *bromance* de manera tan subversiva. Estamos ante un título clave de la película de carretera del *melorealismo* por esta doble ruptura de lo hegemónico: las convenciones de la *road movie* y los dictámenes de lo patriarcal.

Si el *Bildungsreise* es un viaje hacia el conocimiento, la película que mejor ilustra esto es *El viajero inmóvil*, la *block road movie* por antonomasia ya que el viaje no sólo que nunca se da sino que será un trayecto espiritual. Es el viaje sin salir de la habitación, como lo propone Xavier de Maistre. Se trata de un viaje formativo sin otra carretera que la del pensamiento. La amistad intelectual basada en el equilibrio y el mutualismo es esencial para arribar a la meta en este viaje también emocional. Todos estos elementos la convierten en una *contra película de carretera del melorealismo*.

El viajero inmóvil y *Babel* constituyen trayectos a través de la multiterritorialidad. En el filme cubano se representa el viaje intelectual sin salir de la habitación o, si se quiere, sin salir de la ínsula. Se cumple así el requisito de la *contra película de carretera del melorealismo*: el viaje es una idea inminente pero no se concreta. La historia del poeta Lezama Lima es el proyecto de construcción de una identidad nacional fundamentado en una mitificación de la historia cubana y de la historia universal a través de lo barroco. El peregrinaje interno del poeta es cultural y su viaje formativo es incesante porque tiene que explorar múltiples territorios. El filme nos enseña que no hace falta carretera para concretar el *Bildungsreise*. La mitificación lezamiana tiene dos vías: la primera tiene que ver con la naturaleza y la segunda con lo insular, vías perfectamente visibles en *El viajero inmóvil*. Lezama (personaje principal del filme) considera la naturaleza (el Paradiso) como espacio gnóstico o de conocimiento. El poeta cubano señala la existencia de una era imaginaria donde es

fundamental la imaginación poética. Esta se entiende como una imaginación transgeográfica, transcultural y transhistórica. El filme de González Iñárritu, de origen multinacional ve como única nación posible la telépolis. *Babel* nos enseña que las primeras décadas del siglo XXI están dando lugar a la aparición de una nueva forma de coexistencia entre los seres humanos, que ya no está basada en la concentración de grandes masas de población en un territorio más o menos extenso, sino en su dispersión geográfica. La telépolis es multidimensional, no está asentada sobre un territorio bidimensional, no tiene perspectiva visual, ni geografía urbana dibujable sobre un plano.

Diarios de motocicleta es una película de la contra-conquista continental, es una ocupación de un territorio propio a través de un viaje etnográfico. En contraposición a esto, *Babel* es el filme de la conquista global. Desde *Until the end of the World* (1991) de *Wim Wenders* (el gran narrador alemán de *road movies*) ningún cineasta se había tomado la molestia de ubicar trama y subramas en algunos idiomas y continentes.

Algo de contra-conquista hay en *Qué tan lejos* por el hecho de que Tristeza está acompañada por la española Esperanza. La ecuatoriana no es un sujeto sometido como ha sido históricamente, sino que actúa como guía de la viajera española que asiste embelesada a una serie de descubrimientos turísticos.

El viajero inmóvil también es una película de la contra-conquista, pero no lo es a la manera de *Diarios de motocicleta* que ejecuta una ocupación del territorio latinoamericano a través del viaje etnográfico. Si el barroco colonial (sobre el que tanto reflexionó Lezama Lima) es un arte que se rebela contra el sistema europeo, estamos ante un acto cinematográfico de contra-conquista. Los cuerpos que aparecen en al final son estatuas en plena desnudez, una celebración de la exuberancia del cuerpo barroco, del movimiento hecho carne.

El *melorealismo* es la corriente que impera en todos los filmes. Esto se da en dos vertientes: el melodrama y el realismo. El melodrama se da a su vez en dos aspectos: la banda sonora original y las situaciones dramáticas convencionales. La música de *Diarios de motocicleta* es un inventario de los estilos sonoros de Sudamérica. El mismo Santaolalla propone una banda sonora con World Music que expresara lo multilocal de *Babel*. Tania Hermida apuesta por lo popular en la música de *Qué tan lejos*: desde un merengue, pasando por la música instrumental, hasta la balada popular. *Y tu mamá también* no se arriesga. Al proponer las técnicas del cine directo la única música audible es la intradieética.

Si el *melorealismo* apela a un cine emotivo por oposición a un cine visceral, todos los filmes encajan en esta categoría. En los capítulos respectivos ya hicimos un inventario de las situaciones tributarias del melodrama. Van unas cuantas para cerrar esta idea. El viaje de Tristeza está motivado por el amor que cree tener en un chico cuencano cuya boda ella intentará impedir. Luisa acepta la invitación para viajar para olvidar a su esposo con el que ha roto. Los compadritos bolivianos están inspirados en un sentimiento religioso. Las tribulaciones de los turistas norteamericanos en Marruecos que hacen que el personaje de Brad Pitt deambule entre sollozos y gritos en un contexto foráneo, la mucama que deambula por el desierto de Sonora con los niños. Son situaciones de *contra películas de carretera del melorealismo*.

Otro síntoma del *melorealismo* es el uso de las técnicas del cine directo. Tres películas las usan: las de los realizadores mexicanos y la del cineasta brasileño. Van algunos síntomas de ese estilo: el apego a la realidad y sus márgenes. En esta tríada de películas se aprecian indicios de un cine de la marginalidad que se caracteriza por aprehender una crisis de identidad nacional, proponiendo un discurso en el que los sujetos no son completamente traducibles en su problemática. Este realismo se da por la cámara en movimiento liberada del trípode, los planos secuencia, los actores que parecen estar más improvisando que actuando, logrando documentos audiovisuales que bucean en los detalles de la cotidianidad.

A dos filmes (*El viajero inmóvil* y *Cuestión de fe*) le hemos endilgado el concepto de *contra película de carretera de un melorealismo pagano*, más que nada por su uso de simbología religiosa. En ambos casos hay una fuerte presencia de lo neobarroco en las referencias pictóricas, como la iluminación Rembrandt, los decorados recargados, que remiten a una estética de la acumulación y de la abundancia. El *ethos* barroco (como lo explicamos en el capítulo respectivo) está presente en ambos filmes pues se enfatiza la algazara y la convivencia feliz de los camaradas, además del desorden festivo de las comunidades del margen en el caso de *Cuestión de fe*.

Pasando a otro tema, hay algo que podríamos bautizar como picaresca del camino en *Diarios de motocicleta*, *Y tu mamá también* y *Cuestión de fe*. Hay personajes del corpus que provienen de una tradición literaria: los pícaros son los aventureros de la carretera, hacen lo que sea por alcanzar la meta, por resolver con pericia y humor cada uno de los obstáculos que aparecen. Por ser estos personajes originarios de la literatura española de los siglos XVI y XVII resultan indetectables en el cine norteamericano, pero frecuentes en el cine latinoamericano. Los compadritos bolivianos, los camaradas

mexicanos, la ecuatoriana y la española, son ejemplos de esta picaresca sobre ruedas. En la película ecuatoriana no se puede hablar de comadrazgo, pero sí de sororidad como eje del viaje. Tristeza es una constante cuestionadora de la realidad nacional, también embarcada en un proceso simbólico de re-conquista, mientras Esperanza lo mira todo de manera inocente descubriendo cada ciudad, pueblo y paisaje. El *Bildungsreise* se da para todos los personajes: a Julio y a Tenoch les explota en la cara una homosexualidad latente; Luisa aprende a morir en un rito de ablución en el mar de San Bernabé; Tristeza termina su educación sentimental dándole fin a un desengaño amoroso apenas arriba a su destino; Esperanza no deja de mostrar su rostro positivo incluso en el rito de arrojar las cenizas de la abuela de Jesús. Las dos españolas fallan en su acto de simbólica re-conquista y se dejan subsumir por el paisaje de la nación que visitan.

El cronotopo del viaje cervantino es otra herencia de la literatura española y lo detectamos en dos filmes. En el que más claro se muestra es en *Qué tan lejos*, en la que Jesús, un actor de teatro, recita un fragmento de *El Quijote*. También se aprecia en *Diarios de motocicleta* en la que hay un héroe y un escudero. *Cuestión de fe* muestra a tres Sanchos sin caballo. En definitiva, ambos filmes están marcados por el personajes soñadores e idealistas que quieren arribar a un destino que cambie sus existencias.

El cronotopo del lugar anhelado (categoría acuñada por nosotros) aparece en *Y tu mamá también* (Boca del Cielo) y *Qué tan lejos* (Cuenca). Se trata de invenciones de un proyecto de nación agotado que tiene que estar ideando espacios con mejores condiciones de vida. Ambos filmes tienen, además, a guías como personajes protagónicos. Tanto Luisa como Esperanza son españolas que se dejan llevar por jóvenes que tienen una mirada ácida hacia el terruño.

En lo que respecta a la nación estamos ante una serie de filmes que proyectan diversas imágenes sobre el tema de acuerdo a la procedencia geográfica. El cine de Loayza reafirma la existencia del sujeto marginado con representaciones que ponen énfasis en lo popular como vehículo de construcción de la nación. En *El viajero inmóvil* el concepto de nación se da a partir del proyecto ideológico de José Lezama Lima. Al ser un filme sobre la vida de este poeta cubano el discurso audiovisual propone una expresión neobarroca. La nación para Lezama es una mixtura de insularismo, literatura y cubanía donde lo más importante es una sensibilidad insular diferenciada. Cada nación tiene sus mitos y este tipo de sensibilidad que propone Lezama es el mito que le faltaba a Cuba para dejar de ser una isla e integrarse con la cultura latinoamericana heterogénea, nutrida de fuentes diversas.

Babel es el filme más acorde a la sensibilidad posmoderna en términos estéticos. Es la *contra película de carretera melorealista* de la nación multilingüe, hiperconectada, multilocal o multiterritorial desde sus mismas exclusiones y fragmentaciones. Es también la nación de la telépolis asentada en un territorio donde reinan los teléfonos celulares, la televisión por cable y la radio. Cada uno de los personajes que circulan en las tres subtramas son telepolitas cuyas dinámicas de comunicación están determinadas por las tecnologías. El rifle une a todos los sujetos de este filme como un símbolo de la inseguridad y de las crisis migratorias. El arma de fuego también viaja como los personajes y al ser usado en otro contexto geográfico ocasiona un efecto mariposa que será un detonante trágico.

De todos los filmes del corpus, *Babel* es la única que puede entrar del todo en la categoría del World Cinema, pues apunta a un cine transnacional o de la globalización que fetichiza la diferencia como lo hemos expresado en el capítulo correspondiente.

Todos los personajes de estas seis películas, ya sea por su desarraigo o por estar siempre en tránsito, son el vivo ejemplo de la disemiNación, son parte de esa unidad imaginaria que representa al Estado-nación. Los sujetos en desplazamiento se convierten, gracias a la disemiNación en destinatarios y productores narrativos. Dentro de esta diseminación *Qué tan lejos*, *Diarios de motocicleta* y *Cuestión de fe* tocan de manera tangencial el desplazamiento del campesinado hacia las ciudades, y en el caso de *Babel* de un país a otro. Gracias a esta representación se logra hacer un contrapunto con el sujeto urbano. En estos títulos se acoge, indudablemente, a sujetos antes negados por el cine, no se folclorizan sus figuras, sino que se los pone a dialogar con la modernidad y la tradición.

Retomamos ahora la cita de Bolívar Echeverría que inspiró este trabajo de investigación. La cita escogida fue tomada de una reseña del filme *Los fusiles* de Ruy Guerra. El filósofo abogaba por un cine que rompiera el monopolio del primer cine y, sobre todo, que se convirtiera en un instrumento de divugación cultural para que los latinoamericanos dialogaran entre sí y en voz alta. Demostramos que no había nada de cursi ni declamatorio en esa declaración de principios del pensador riobambeño. La verdad es que es el contracine de este lado del continente se ha hecho escuchar con sus historias de sujetos en continua tensión con lo nacional. Se trata de un cine de guerrilla que se convirtió en un medio de resistencia contra lo hegemónico. Lo más interesante (y esta es la primera conclusión) es que el *cine melorrealista latinoamericano* tomó un género que había rechazado del modelo imperante: la *road movie* norteamericana. Se

apropió del formato y creó el suyo propio con problemáticas nacionales, regionales y transnacionales. Ese formato se llama *contra película de carretera* y encaja de manera perfecta con el NCL como una contra-narrativa y un contra-cine. La gran contribución de Echeverría, en un texto tan corto y de un filme también breve como el de Ruy Guerra, fue hablar del nacimiento del hombre latinoamericano como protagonista de una contranarrativa. Con el comentario crítico de Guerra nace el contracine. Las películas que vinieron después de *Los fusiles* resultaron provenir “de un estado histórico de conciencia del ambiente social en que fue producida” y lograron “esa expresividad originaria, inmediata y concreta del complejo de relaciones sociales latinoamericanas”.

En este punto podemos decir que resultó contestada una pregunta: ¿De qué manera estas *películas de carretera* –que son, sin duda, viajes de formación que rompen con los esquemas del modelo de *road movie* norteamericana y que se hicieron en el periodo 1986-2008– critican, erosionan y tensionan las narraciones tradicionales de nación? En el transcurso de la investigación vimos que el término *road movie* iba alejándose más y más por la aparición de la categoría *contra película de carretera* que critica el modelo hegemónico cinematográfico de Estados Unidos y al mismo tiempo una crítica de la nación.

Antes de responder debemos afirmar que es el cine el que elabora las más poderosas imágenes de nación que brindan una sensación de comunión entre los espectadores, lo que les permite sentirse como destinatarios latinoamericanos. Esta sensación es, obviamente, ilusoria. Lo que importa es vender boletos (este es el punto de vista de los productores). Un producto audiovisual se financia para la recuperación del capital invertido y para tener un excedente que permita financiar la siguiente película.

Hay un modelo de nación imaginada y un orden social que emerge de las narraciones audiovisuales de empresas productoras extranjeras cuando se trata de coproducciones internacionales. Estas corporaciones imponen un modelo hegemónico de representación que beneficia más a la industria cinematográfica que a los espectadores.

La vinculación de los sujetos al ser nacional ha sido vista como una amenaza a los intereses hegemónicos de aquellos que se habían posicionado como portadores del poder de decisión y construcción simbólica. Mientras en la sociedad se los excluye, en el cine se los convierte en incluyentes. Basta con que el filme los retrate para que existan. El cineasta (llámese Salles, Hermida o Cuarón) hace que cada sujeto subalterno adquiera el estatus de denuncia con tan sólo mostrarlo en la pantalla.

Hecho este preámbulo, va la respuesta a la pregunta de investigación.

Concluimos que el concepto de nación es tan múltiple o móvil como todos los conceptos que se vierten en esta investigación. Se privilegia el concepto de nación primordialista, también llamada etnicista o culturalista, en la que un grupo se define por sus lazos culturales, pero este concepto no siempre se puede aplicar porque no todas las comunidades tienen asentamientos físicos definidos. Constatamos que el concepto de nación-red (basado en el de comunidad imaginada de Anderson) es el más contemporáneo, pero sólo se puede aplicar a *Babel* (2006) por presentar a una sociedad hiperconectada. Se trata de una narración transcontinental que permitió develar que la nación es multiterritorial y que no se define por su asentamiento geográfico, tal y como sucede con el concepto de telépolis de Javier Echevarría.

En este filme la nación es un centro cuya circunferencia está en todas partes y su centro en ninguna. Es lo que Mignolo denominó *border thinking*, Prácticas de contacto, Bhabha tercer espacio o en términos de Anzaldúa lo fronterizo que designa un área indefinida y borrosa que rodea el límite de ese cronotopo en el que las personas distantes, tanto en lo geográfico y lo histórico, se encuentran para establecer comunicación de manera improvisada en un lenguaje caótico, sin estructura, que deviene como objeto de trueque. En *Babel* el viaje multiterritorial es imposible: el rifle es el único “personaje” que resulta el viajero dentro de la trama y resulta el gran detonante dramático.

Pese a la diversidad del cine latinoamericano, se ha visto también cómo, por las dinámicas que adoptan las industrias fílmicas de cada país, muy acomodadas a la lógica del mercado y a las políticas afirmativas de la industria cultural, los modos de financiamiento de la industria norteamericana (*Diarios de motocicleta*) tienden a dejar las películas a intereses privados con un valor cultural que llega a ser tan elevado como el que económicamente produce en términos de taquilla (todos los filmes, menos *El viajero inmóvil* de Cuba, tuvieron éxito comercial en sus países respectivos).

Y tu mamá también y *Qué tan lejos* son narraciones regionales que exorcizan el demonio de la conquista española, cada cual, a su manera, pero con recursos similares como la voz *over* y la presencia de una viajera hispana en el reparto. Tanto Luisa como Esperanza resultan estar embarcadas de manera simbólica en una especie de reconquista del espacio colonizado.

Todos los sujetos del corpus fílmico están inmersos en una negociación identitaria y forman parte de una comunidad imaginada que busca legitimarse en un

proyecto colectivo. Este proyecto está vinculado con una noción de progreso que es paradigmática en el capitalismo occidental. De esta forma, la construcción prospectiva de la nación, que Carroll y Banes identifican para la Unión Soviética (con el cine progresista de Sergei M. Eisenstein), en América Latina comenzará a solidificarse en la imaginación colectiva con los productos audiovisuales que las mismas productoras extranjeras financiaron.

Otra pregunta que debe contestarse al final de este trayecto es la siguiente: ¿Cómo ha permitido ver el cine el proceso de construcción de la nación en América Latina? Por el recorrido que hemos hecho a través del corpus presentado, el proceso se ha dado a través de una serie de tensiones históricas que se plasman en personajes que transitan al margen. Un viaje de formación es el equivalente a una nación en formación. Los relatos biopolíticos que se han mostrado en este trabajo contienen viajeros en tránsito que están en búsqueda de sí mismos, problematizando en todo momento el concepto de nascencia, procedencia, nacionalidad, identidad.

Estos viajeros, todos negados por una élite, forman parte de un proyecto de unicidad que es fallido como cada viaje que emprenden. Como se demostró en cada capítulo respectivo, el Che no completa su *Bildungsreise* en el filme de Salles; pese al aparente final feliz, los compadres de *Cuestión de fe* tienen que huir pues no cumplieron con la entrega de la Virgen; en el filme de Cuarón los tres viajeros llegan al destino propuesto pero el lugar es ilusorio y no se llama Boca del Cielo sino San Bernabé, playa que los separará para siempre; en la película de Hermida las viajeras arriban a Cuenca sin que puedan impedir la boda que era el objetivo del periplo; el joven sin nombre del filme de Piard se ha pasado todo el tiempo investigando sobre la vida de Lezama, pero su educación continúa, el viaje no es de él sino del poeta cubano.

El corpus estudiado en las páginas precedentes son ejemplos certeros de aquello que Rufinelli llamó el shock del reconocimiento, explicado, en la introducción de esta investigación, como “la sensación colectiva de que algo se ha derrumbado definitivamente” con la consecuente desaparición de la utopía. Esto se manifiesta en *Diarios de motocicleta* en los parajes andinos por los que Ernesto Guevara y los compadritos de *Cuestión de fe* deambulan; en el filme ecuatoriano en pleno paro de transportes que le hace decir a Tristeza que le da la sensación de que todos se han ido; en el drama de la migrante mexicana que no puede reingresar a EE.UU. en *Babel* y en la estancia final en la playa Boca del Cielo en *Y tu mamá también*.

Un punto en común de estas películas es el que muestran la geografía rural, soslayando en cierta medida el espacio citadino. Por otra parte, los títulos escogidos, con excepción de *Babel*, recurren a un modo de producción y un presupuesto que poco tiene que ver con el modo industrial practicado por Hollywoodlandia, esa gran fábrica de sueños comerciales. Aunque diversas en cuanto a su enfoque, estas cintas de alguna forma intentan presentarse como una alegoría de lo nacional y de lo latinoamericano en un contexto tanto finisecular como del principio del nuevo siglo (*Babel* vuelve a ser excepción por constituirse una metáfora de la globalización).

En este sentido, se escogieron filmes que funcionan como memorias de lo ignorado o negado por la historiografía oficial para interrogar temas nacionales o, si se quiere, latinoamericanos; títulos cuya *mise-en-scène* adoptan una estrategia discursiva que hace compleja el tema de la mirada del viajero en la representación de la realidad. Son temas nacionales que abarcan la fragmentación de la identidad o el ansia de conocer la realidad latinoamericana.

Las seis películas analizadas tuvieron peso en el circuito de exhibición latinoamericana (menos *El viajero inmóvil*). Esto favoreció a la construcción cultural pues denota un favoritismo del mercado hacia filmes que tienen un carácter afirmativo de lo nacional.

Los seis títulos representan un progreso que, pese a haber sido implantado en estas narrativas, no transforma la Historia; al contrario, es un progreso que detiene cualquier posibilidad de transformación social, llevando a la perpetuidad del orden establecido. Hay un hálito pesimista en las seis películas escogidas. El tiempo histórico está estático pese a que el género cinematográfico utilizado es dinámico. La carretera se mueve y la nación también en forma volátil. Pertenecer a un conglomerado es fundamental para cada individuo, pero este sentido de pertenencia es ilusorio pues depende de cada país visitado.

Sin embargo, hay narraciones audiovisuales (*El viajero inmóvil*) que se desmarcan parcialmente de las lógicas del mercado y de la afirmación del orden imperante. Las narrativas de negación son aquellas que rompen con la unicidad del discurso y proponen ser críticas y reveladoras de la contradicción en que se halla sumido el ideal progresista de lo nacional.

Gracias al aumento de producción cinematográfica, producto de la Ley de Cine que se implementa en cada país, se da pie a la creación de narrativas y situaciones que

el cine emplea para dejar entrever el diálogo en que los grupos sociales se hallan sumidos.

Estos seis filmes expresan la negación del otro connacional desde una multiplicidad de voces e interpretaciones. El discurso fílmico adopta un papel representacional en los siguientes planos: el discurso progresista que se consolidaba desde las élites y el discurso que se yuxtaponía al de la promesa, temáticas sobre las distintas violencias, la explotación del sujeto popular y la pobreza, y también nuevos personajes que se desmarcan del pacto colectivo, asumiendo su fracaso: los mártires y los oportunistas, con que se completaría el otro ámbito que el cine encuadraría en su pantalla: el de la desazón con respecto de los proyectos modernos, entre ellos el de nación.

Movimientos estéticos o políticos recrearon los problemas sociales y económicos de América Latina señalando las rutas de reflexión. Al cine le tocó hacer su parte y contó en sonidos e imágenes su versión de esas problemáticas. El cine visibilizó los grupos subalternos como el campesinado y los estudiantes, grupos sociales empobrecidos, y la narración de situaciones de violencia, censura y explotación que no eran parte de la historia oficial.

Este diálogo entre el cine y la historia permitió detectar las diferentes dinámicas entre el Estado y los distintos grupos sociales y culturales, así como las formas de construcción de nación en cada caso y desde los diferentes actores, y también las similitudes entre procesos y la sistematización de las distintas problemáticas sociales que se pueden caracterizar en nodos como la censura, el exilio, el hambre, el abandono estatal, la corrupción y la explotación.

Los *mass media*, el cine especialmente, son coadyuvantes de la imagen de nación, esa facultad que tiene un grupo de individuos para sentir que están conectados y que comparten las mismas “tradiciones inventadas”, invariables en el tiempo. Pese a que la comunidad es una abstracción, los sujetos incluidos dentro de la *mancomunidad* imaginada son tangibles entre ellos, pero evanescentes en la pantalla pues forman parte de una política de la imagen. Si en el siglo XIX la prensa (la idea es de Benedict Anderson) cumplió la función de crear una red simbólica de individuos conectados entre sí, resulta que el séptimo arte, entre los siglos XX y XXI reemplaza al periódico. El cine logra unir y reunir a los espectadores para crear la comunidad imaginada.

Estos seis filmes conforman un mosaico de América Latina en el que está presente esa “diseminación transnacional de la cultura” de la cual hablaba Bhabha usando la

metáfora de la vasija rota de Walter Benjamin. Los fragmentos de la cerámica son sólo eso, fractales, y nunca llegarán a ser la totalidad. Aquí habría que interpolar a García Canclini: la unión latinoamericana es una tarea, no una ilusión, y hay que reconstruir la vasija paulatinamente, aún a sabiendas de que ningún fragmento es igual.

Tenemos entonces que tanto la identidad nacional como el mismo sentido de nación no son algo concreto y constante, sino una imagen construida (como los fragmentos desiguales de la vasija de Benjamin) y reinventada una y otra vez por la historia del territorio (Podalsky 1999). Ya Benedict Anderson definió la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, o sea, la nación es imaginada “porque sus miembros no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas”; sin embargo, en la mente de cada uno está la imagen de lo mancomunado (Anderson 2008). Si el término *imagen* está asociado con el de imaginación y el de nación con el de nacimiento, es preciso acentuar el poder de la imaginación para inventar y fijar nuevos parámetros espacio temporales.

Con esta tarea aún por hacer, llegamos al fin de la carretera.

Ruta bibliográfica

- Adoum, Jorge Enrique. 1997. *Ecuador, señas particulares*. Quito: Eskeletra.
- Agamben, Giorgio. 2011. «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica* (Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco) (73): 249-264.
- Aguilar, Gonzalo. 2015. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aira, César. 2001. «El viaje y su relato.» *El País*, 21 de junio: 2.
- Álvarez Junco, José. 2015. «Nación o estado.» *El País*, 14 de septiembre.
- . 2017. «El relato narcicista.» *El País*, 23 de Febrero: 42.
- . 2016. *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Jon Lee. 2010. *Che Guevara: Una vida revolucionaria*. Barcelona: Anagrama.
- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/ La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Atkinson, Michael. 1994. «Crossing the frontiers.» *Sight and Sound* IV (1): 14-17.
- Augé, Marc. 1998. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1995. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- Barja, Juan, y Julián Jiménez Hefferman. 2007. *La hipótesis Babel. 20 formas de desplazar una torre*. Madrid: Abada.
- Barth, Fredrik. 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beal, Wesley. 2009. «Theorising Connectivity: the Form and Ideology of the Network Narrative.» *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference*. Boca Raton, Florida: Universal-Publisher. 547.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- . 2010. *Nación y narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birri, Fernando. 1988. *Cine y subdesarrollo*. Vol. Volumen I, de *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, de Varios. México:

- Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Bordieu, Pierre. 2006. «La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región.» *Ecuador debate* (67).
- Bowles, Paul. 2015. *El cielo protector*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Burguess, Anthoyny. 1987. «Somos a la vez cristianos y paganos.» *El País*, 22 de Febrero: 56.
- Butler, Judith. 2009. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Caballero, Rufo. 2005. *Un pez que huye. Cine latinoamericano 1991-2003*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Cabrera Infante, Guillermo. 1988. *Un oficio del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral.
- Canessa, Andrew. 2009. «Celebrando lo indígena en Bolivia: Unas reflexiones sobre el año nuevo Aymara.» En *Repensando los movimientos indígenas*, de Carmen Martínez, 39-49. Quito: Flacso.
- Casey, Michael. 2009. *Che's Afterlife*. New York: Vintage Books.
- Castañeda, Jorge G. 2009. *La vida en rojo. Todo lo que hay que saber*. México: Alfaguara.
- Castells, Manuel. 1998. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura, Vol. 2. El poder de la identidad*. Vol. II. Madrid.
- Chanan, Michael. 1996. «New Cinemas in Latin America (The Modern Cinema 1960-1995).» En *The Oxford History of World Cinema*, de Michael Chanan. Oxford: Geoffrey Nowell-Smith.
- Chanan, Michael. 2011. «Definition of World Cinema.» *For 'The Wild Things of World Cinema', Film Studies, Graduate Student Work-in-Progress Conference*. Londres: King's College London. 246.
- Cherutti, Antonella. 2011. «Contracine feminista latinoamericano.» *Ensayos sobre la imagen* (Universidad de Palermo) (47): 75.
- Chiampi, Irlemar. 2005. «La historia tejida por la imagen.» En *La expresión americana*, de José Lezama Lima. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cohan, Steven, y Ira Rae Hark. 1997. *Exploring the Road Movie: Mapping the Nation*. New York: Routledge.
- Concolocorvo. 1980. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Editado por Antonio Llorente Medina. Madrid: Editora Nacional.

- Corrigan, Timothy. 1999. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Cortázar, Julio. 2013. «Para llegar a Lezama Lima.» En *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar, 135-155. Barcelona: RM.
- Cueva, Agustín. 2008. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Cunnell, Howard. 2007. «Fast This Time: Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*.» En *On the Road: the original scroll*, de Jack Kerouac, 350. Londres: Pinguin.
- Dávalos, Dino Palacios. 2014. *Bolivia plural, diversa y unida*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Davis, Nick. 2014. «I Love You, Hombre: Y tu mamá también as Border-Crossing Bromance.» En *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, de Michael DeAngelis, 109-138. Detroit: Wayne State University Press.
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer I*. Traducido por Alejandro Pescador. Vol. I. II vols. México: Universidad Iberoamericana.
- De Cervantes, Miguel. 2004. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid : Alfaguara.
- De Hostos, E. M. 1939. *La peregrinación de Bayoán*. Vol. VIII. X vols. San Juan: Gobierno de Puerto Rico.
- De Maistre, Xavier. 2007. *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Funambulista.
- Deleuze, Gilles. 1986. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* . Vol. II. II vols. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2011. «Deleuze and Booze: Alcoholism as the Elsewhere of the Here and Now.» *Unsaid Magazine* II (25).
- Donoso Pareja, Miguel. 1998. *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. Quito: Eskeletra.
- Ebert, Roger. 2005. *Roger Ebert*. 15 de Mayo. Último acceso: Junio de 2016. <http://www.rogerebert.com/reviews/syriana-2005>.
- Echeverría, Bolívar. 1965. «Los fusiles (comentario a una película de Ruy Guerra).» *Pucuna* (Consejo Nacional de Cultura) I (6): 7.
- Echeverría, Bolívar. 1994. *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: UNAM, El Equilibrista.
- Echeverría, Bolívar. 2006. *Vuelta de siglo*. México: Era.

- Elena, Alberto, y Marina Díaz López. 2003. *The Cinema of Latin America*. London: Wallflower Press.
- Eliade, Mircea. 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós.
- Espinoza, Santiago, y Andrés Laguna. 2009. *El cine de la nación clandestina*. La Paz: Gente Común y Fundación para el Desarrollo-Autapo.
- Espinoza, Santiago, y Andrés Laguna. 2010. «Teoría y práctica de un cine junto a su pueblo... borracho La embriaguez en el cine boliviano de los últimos 25 años.» *Punto Cero* (21): 37-42.
- Fanon, Frantz. 2007. *Los condenados de la tierra*. Traducido por Julieta Campos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fornet, Ambrosio. 1985. «Visión del Nuevo cine latinoamericano.» *Revista C-CAL* (1): 76-84.
- . 2007. *Las Trampas del oficio: Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: José Martí.
- Francia, Aldo. 1990. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Ediciones Chile América.
- Freud, Sigmund. 2012. *El malestar en la cultura*. Vol. 4. 4 vols. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- García Canclini, Néstor. 1991. «Cultura y nación: para qué nos sirve ya Gramsci.» *Nueva Sociedad* (115).
- García Canclini, Néstor. 2002. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- García Marruz, Fina. 1970. «La poesía es un caracol en un rectángulo de agua (en torno a Imagen y posibilidad).» En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, de Pedro Simon. La Habana: Casa de las Américas.
- Gellner, Ernest. 1988. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.
- Gettino, Octavio, y Fernando Solanas. 1988. *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Vol. I, de *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Gil Olivo, Ramón. 1993. «El cine como fuente de lenguaje.» *Comunicación y sociedad* (Centro de Publicaciones Universidad de Guadalajara) (16-17): 105-126.

- González Echevarría, Roberto. 2011. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gott, Michael, y Thibault Schilt. 2013. *Open Roads, Closed Borders*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Granado, Alberto. 2013. *Con el Che por Sudamérica*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Gubern, Roman. 1989. *Historia del cine*. Madrid: Lumen.
- Guevara, Ernesto. 2005. *Notas de viaje*. Buenos Aires: Planeta.
- Gümüş, Yasemin. 2008. *A Cultural Renewal: Native Americans in Road Movies*. University of Saskatchewan: Bickent University.
- Gutiérrez-Rubí, Antoni. 2013. *Nación Red: ¿De la nación a la comunidad virtual?* Seminario, Lleida: Cátedra de Periodismo y Comunicación de la Universitat de Lleida.
- Hayward, Susan. 2000. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Londres: Routledge
- Hobsbawm, Eric. 2009. *La invención de las tradiciones*. Barcelona: Crítica.
- Holland, Samantha. s.f. *From "Third Cinema" to "Latin American Film". Globalisation, national identity and the demise of political filmmaking*.
- II, Paco Ignacio Taibo. 1996. *Ernesto Guevara también conocido como El Che*. México: Joaquín Mortiz.
- Jarauta, Francisco. 1992. «La experiencia barroca.» Editado por José María Parreño. *Cuadernos del círculo 2* (Círculo de Bellas Artes) 69-74.
- Jiménez Cabrera, Pepita. 2008. *Cartas desde una soledad: Epistolario: María Zambrano y José Lezama Lima*. Madrid: Verbum.
- John, Urry. 2000. «Mobile sociology.» *British Journal of Sociology* 51 (1): 185-203.
- Kerouac, Jack. 1991. *On the road*. New York: Penguin.
- King, John. 1994. *El carrete mágico*. Caracas: Tercer Mundo.
- Klein, Naomi. 2006. *No logo*. Madrid: Paidós.
- Klinger, Barbara. 2002. «The Road to Dystopia: Landscaping the nation in Easy Rider.» En *The Road Movie Book*, de Steve Cohen y Ina Rae Hark. New York: Routledge.
- Krauze, Enrique. 2013. *Para salir de Babel*. México: Tusquets.
- Kuhn, Catherine Grant y Annette. 2006. «Screening World Cinema.» En *Screening World Cinema: A Screen Reader*, 1-14. Londres: Routledge.
- Laderman, David. 2002. *Driving visions: Exploring the road movie*. Texas: University of Texas Press.

- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- . 2005. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Serie Magíster volumen 64.
- León Frías, Isaac. 2013. «La imprecisión de una noción.» *En foco* (Dirección de Cultura Escuela de Cine de San Antonio de los Baños) 120.
- Lezama Lima, José. 1938. «Coloquio con Juan Ramón Jiménez.» *Revista Cubana*.
- . 1992. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas.
- . 1993. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1996. *La materia artizada*. Madrid: Tecnos.
- . 1998. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum.
- . 2000. *Paradiso*. Madrid: Cátedra.
- . 2004. *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama*. Vol. II. II vols. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- . 2009. *Lezama disperso*. La Habana: Ediciones de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba.
- Lie, Nadia. 2017. *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. Cham: Palgrave Mcmillan.
- . 2016. «Revisiting Modernity through the Latin American Road Movie.» En *The Latin American Road Movie*, de Verónica Garibotto y Jorge Pérez, 322. Nueva York: McMillan Palgrave.
- Lim, Stephanie Dennison y Song Hwee. 2006. «Indentity Culture and Politics.» En *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, 1-15. Londres: Wallflower Press.
- Magallón, Raúl. 2008. «Globalidad y cosmopoliismo.» *Revista Internacional de Sociología (RIS)* LXVI (49): 219-224.
- Mamani, Pablo. 2008. «Bolivia: posibilidades históricas de la autodeterminación indígena o reforma criolla.» En *Identidades, etnicidad y racismo en América Latina*, de Fernando Gacía, 87-104. Quito: Flacso.
- Mariátegui, José. 2008. *El alma matinal*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martínez Alonso, Pedro. 2004. *Libros de viajes alemanes e ingleses a España en el siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Centro de Publicaciones.

- Martínez, Tomás Eloy. 1968. «José Lezama Lima: el peregrino inmóvil.» *Primera Plana*, 7-13 de mayo.
- Mattos, Diego. 2008-2010. «La necesidad de comprometer la existencia. Nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal.» *Bolivian Studies Journal* (University Library System, University of Pittsburgh) XV.
- Mignolo, Walter, y Madina Tlostanova. 2008. *The Logic of Coloniality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- . 2007. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Molfetta, Andrea. 2011. «Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo.» En *Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo*, de Lauro Zavala, 45-56. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Monsiváis, Carlos. 2010. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- . 2012. *Las esencias viajeras (Hacia una crónica cultural del Bicentenario de la Independencia)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Myers, Jorge. 2011. *Rumbos patrios. La cultura del viaje entre fines de la Colonia y la Independencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Palao Errando, José Antonio. 2013. «Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa postclásica.» *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* (15): 19-26.
- Palmero González, Elena C. 2007. «Las metáforas del viaje en la novela hispanoamericana del siglo XX.» *Letras* (Universidade General de Santa Maria) (35).
- Parrilla, Julio. 2014. «Babel.» *El Comercio*, 5 de Octubre: 17.
- Pasquali, Antonio. 1990. *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila.
- Paz, Octavio. 1974. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2004. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- . 2004. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Vejo, Tomás. 1999. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Pick, Zuzana. 1993. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Texas: University of Texas Press.
- Picón Salas, Mariano. 1944. «El Barroco de Indias.» En *De la conquista a la independencia; tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, de Varios. México: Fondo de Cultura Económica.
- Picón Salas, Mariano. 1944. *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Podalsky, Laura. 1999. «Guajiras, mulatas y puros cubanos: identidades nacionales en el cine prerevolucionario.» *Archivos de la filmoteca* (31).
- Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge.
- Riera, Gloria. 2014. «Nombre propio y ficción: antroponimia en literatura.» *XI Encuentro de Literatura Alfonso Carrasco Vintimilla*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rist, Peter H. 2014. *Historical Dictionary of South American Cinema*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Robertson, Pamela. 2002. «Home and Away: Friends of Dorothy and the Road in Oz.» En *The Road Movie Book*, de Steve Cohan y Ina Rae Hark. New York : Routledge.
- Rocha, Glauber. 1965. «Estética del hambre.» *Discusiones en torno al cinema novo*. Génova: Reseña del Cine Latinoamericano.
- Rojo, Grinor. 2009. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* La Habana: Casa de las Américas.
- Romaguera, Joaquín. 2007. *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Román, José. 2010. «Dos tiempos para la utopía: festivales de cine latinoamericano.» *Aisthesis* (Pontificia Universidad Católica de Chile) (48).
- Román, Rut. 2014. *Constelaciones de la infancia: episodios de crecimiento en la narrativa latinoamericana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional.

- Rufinelli, Jorge. 2002. «Telémaco en América Latina. Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura.» *Iberoamericana* (University of Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana) LXVIII (199): 441-457.
- Sadoul, Georges. 2004. *Historia del Cine*. México: Siglo XXI.
- Saignes, Thierry. 1989. «Borracheras andinas: ¿Por qué los indios ebrios hablan en español?» *Revista Andina* (Centro Bartolomé de las Casas) (1).
- Salles, Walter. 2008. «Apuntes para una teoría sobre la "Road movie".» *Clarín*, 18 de Enero: 24-26.
- Sánchez Noriega, José Luis. 2000. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sanjinés, Javier. 2004. «Imaginario urbano y construcción social en Bolivia». *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo desorden mundial*. México: Siglo XXI.
- Sanjinés, Jorge. 1980. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Sanjinés, Jorge. 2002. «La influencia del Neorealismo Italiano en el cine latinoamericano.» *Revista Cinemais*. Río de Janeiro: Cinemais.
- Sarduy, Severo. 1974. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1984. «El barroco y el neobarroco.» En *América Latina en su literatura*, de César Fernández Moreno, 167-180. México: Siglo XXI.
- Schroder Rodríguez, Paul A. 2016. *Latin American Cinema. A comparative history*. Oakland, California: University of California Press.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Madrid: Paidós.
- Silva, Lorenzo. 2000. *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid: Anaya.
- Silva, María Guadalupe. 2008. «Del cuerpo a la palabra: acerca de la homosexualidad en Paradiso.» *Cuadernos Americanos* (125): 143-162.
- Smith, Anthony D. 1999. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommer, Doris. 2007. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, Robert. 2003. «Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity.» En *Rethinking Third Cinema*, de Anthony R Guneratne y Wimal Dissanayake, 253. Nueva York: Routledge.

- Statistics, emerging markets and the digitalization of the film industry. An analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film. 2013. «Unesco.» *Unesco.org*. 12 de Agosto. Último acceso: 7 de Julio de 2016. <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf>.
- Stein, Gertrude. 2005. *Lectures in America*. Michigan: University of Michigan Library.
- Strauss, Anselm, y Corbin Juliet. 2002. *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Bogotá: Contus-Editorial Universidad de Antioquia.
- T. Martin, Michael. 1997. *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices,, and Transcontinental Articulations*. Vol. I. Detroit: Wayne University Press.
- Taboada Espiniella, Daniel. 2004. *Habana, Del barroco colonial cubano. Su expresión en la arquitectura religiosa de La Habana*. Sevilla, 16 de Marzo. Último acceso: 7 de Julio de 2016. <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/072f.pdf>.
- Tinajero, Fernando. 1980. «Aquiles y la tortuga (Contribución al estudio de nuestra historia cultural).» En *Arte y cultura II: Ecuador: 1830-1980*, de Luis Mora Ortega, 13-36. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Todorov, Tzvetan. 1995. *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.
- . 1995. *The Morals of History*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Torres, Galo Alfredo. 2014. *La odisea latinoamericana. Viaje al continente en ochenta películas*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Trenzado, Manuel. 1999. *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas y Siglo XIX de España Editores.
- Urry, John. 2000. «Mobile sociology.» *British Journal of Sociology* 51 (1): 185-203.
- Valdano, Juan. 2006. *Identidad y formas de lo ecuatoriano. Prole del vendaval vol. 1*. Quito: Eskeletra.
- Valdez-Zamora, Armando. 2011. «El cuerpo escrito en Lezama.» En *La palabra extensiva*, de Gema Areta Marigó, 337-350. Madrid: Verbum.

Vila Vásquez, José Ignacio. 2009. «Paisaje, nación y literatura. Una lectura de Paisaxe e nación: A creación discursiva do territorio por María López Sánchez.» *Anales Geográficos* 171-180.

Ziegler, Bernard. 2012. *La quietud en movimiento. Una breve historia de los viajes en y alrededor del cuarto*. Madrid: Paidós.