

Capítulo VII

Travesías
y
revelaciones

*Los periódicos, los libros y los viajes han
devuelto la luz a sus ojos cerrados.*

José Martí

El fin justifica el camino; "el camino es la meta" según la filosofía taoísta, y sentencia Lewis Carroll que siempre se llega a algún sitio si se está dispuesto a andar durante bastante tiempo. En muchas culturas, caminar un trecho largo en busca de algo parece ser metáfora de experiencia vital y de la natural adquisición de conocimientos. Afirmó José Martí en diferentes momentos de su largo peregrinar y profusa obra que "para conocer es necesario examinar: que la fuente más creíble de verdad es nuestro propio examen" y además, que "el conocimiento de los detalles es indispensable para la preservación de la grandeza; el impulso necesita ser sostenido por el conocimiento".

Los filmes de viajes, de cualquier nacionalidad, ostentaban en primera instancia la necesidad de adquirir experiencia, discernimiento o la obligación de huir de los protagonistas. Y aunque la *road movie* suele ser considerado subgénero de origen norteamericano (*Bonnie and Clyde*, *Two for the Road*, *Easy Rider*, *Five Easy Pieces*), también fue profusamente cultivado en el cine contracultural europeo de los años 60 y 70 (*Pierrot Le Fou*, *La vía láctea*, *Les Valseuses*, *Im Lauf Der Zeit*). Ya fuera en el contexto norteamericano o en cualquier otro, la *road movie* casi nunca perdió su esencial elogio a "la libertad del camino abierto", tal y como se reconoce en la tradición literaria norteamericana que va de Emerson y Thoreau a Twain, Whitman y Kerouac. En concreto, se trata de películas cuyo género puede ser el *thriller*,

la comedia de costumbres, o el drama sicofilosófico, pero su acción dramática aparece dominada por el desplazamiento en auto y por las migraciones; la esencia: el descubrimiento de una amplitud transformadora. "un viaje que abandona la civilización, y este periplo sirve de experiencia generadora en el conocimiento de [algunos] secretos de la vida".¹ Toda *road movie* enfrenta sus personajes a trayectorias y acontecimientos que los obligan a partir de un paisaje "oficial", "instituido", para distanciarse hasta los márgenes que los apartan de la cotidianidad. Según el crítico Sam Roth, "la ironía de las *road movies* radica en que son débiles los que parten, pero solo los fuertes los que sobreviven". El sociólogo alemán Georg Simmel postula que a la aventura le es inherente la ocurrencia en un tiempo y espacios separados del diario sobrevenir. De este modo, el cine de aventuras, del cual también es tributaria principal la *road movie*, se define por relatar lo extraordinario y ajeno que le acaece a quienes describen excursiones al exterior de su ámbito ordinario.

El término nominal parece derivativo de *On the Road*, la novela de Jack Kerouac, en la que el escritor contracultural de la generación *beat* pusiera en letras sus ansiedades mientras describía largos itinerarios al interior de los Estados Unidos, recorridos también por otros colegas de la misma generación, es decir, Allen Ginsberg y William Burroughs, entre otros. Origen distinto —ligado por oposición a las exóticas *road picture* protagonizadas por Bing Crosby, Dorothy Lamour y Bob Hope en el Hollywood clásico— proponen otros teóricos, y apuntan seguidamente que en el cine posmoderno este subgénero puede plantear el viaje con dimensiones de fuga, y fracaso final asegurado (como ocurría en las obras contraculturales de los años 60), pero igual asimila la voluntad de evasión, exotista e irónica respecto a otras implicaciones metafísicas del viaje.² De todos modos, el origen de la *road movie* contemporánea no ha de localizarse en momentos exclusivamente cinematográficos, recordar que *La Odi-*

¹ Esta definición de *road movie* procede de la crítica de Stephen Farber a *Five Easy Pieces*. *Sight and Sound*, marzo, 1971.

² Así describen la *road movie* Frank Beaver en *Dictionary of Film Terms*, 1994, y Eduardo A. Russo en *Diccionario de cine*, 1998.

sea y *Don Quijote* eran también, en buena medida, relatos itinerantes. A partir de los precedentes antes mencionados, puede inferirse que la *road movie* contemporánea implica el espíritu de descubrimiento o de escapatoria de los personajes, la búsqueda de un sentido otro para la existencia, la odisea más o menos angustiosa hasta Ítacas no siempre prefijadas. Lo que se intenta finalmente es el reconocimiento geográfico y costumbrista, y la auscultación de las singularidades en los diferentes entornos y personajes, mientras los protagonistas elucubran sobre ventajas y pormenores del recorrido.

El subgénero se reactiva en Latinoamérica también a causa de su franca permisividad a la hora de incorporar episodios, situaciones, personajes diversos y múltiples componentes estilísticos o genéricos. Así, algunos de los mejores o más discutidos filmes fechados en los años 90 clasifican sin violencia en el apartado de "películas de viajes y carreteras". Entre los conductores de estas incursiones hasta lo profundo de la intimidad de países, caminos y seres humanos figuraban los argentinos Fernando Solanas (*El viaje*), Marcelo Piñeyro (*Caballos salvajes*), Héctor Olivera (*Una sombra ya pronto serás*) y Diego Lerman (*Tan de repente*); el brasileño Walter Salles (*Estación central*); los cubanos Tomás Gutiérrez Alea (*Guantanamera*) y Humberto Solás (*Miel para Oshún*), los mexicanos Carlos Reygadas (*Japón*), María Novaro (*Sin dejar huella*) y Carlos Bolado (*Bajo California, el límite del tiempo*), el colombiano Sergio Cabrera (*Águilas no cazan moscas*) y el boliviano Marcos Loayza (*Cuestión de fe*).

Un adolescente busca a su padre, en bicicleta por toda Latinoamérica, desde la Tierra del Fuego hasta México, pasando por el Buenos Aires inundado y cubierto de espesa selva. Ese es el pretexto argumental de Fernando Solanas en *El viaje* (1992), resumen de todas las miles de odiseas latinoamericanas que el autor retoma para contemplar el continente con ojos de muchacho impaciente. El director de *Tangos, el exilio de Gardel* y *Sur* varía su registro haciéndolo, si fuera posible, más lírico y abarcador. Por ello es que toma la estructura abierta que permite la *road movie*, y los relatos de viajes iniciáticos, pero se evade de toda

linealidad, de cualquier resabio causa-efecto, para conformar imágenes de síntesis, y repoblar el espacio continental de personajes que responden a nombres como Martín Nunca, Américo Inconcluso, Tito El Esperanzador y Alguien Boga, entre otros. El tránsito que describe Solanas está repleto de curvas, paradas y rutas erróneas, termina donde comienza, se ahoga en la circularidad, el desorden y la disociación, característicos de los países cuyo espíritu consigue atrapar el autor poéticamente.

Seres inadaptados, predicadores adictos a la solemnidad, son vértices principales de *Una sombra ya pronto serás* (Héctor Olivera, 1994), gente que viaja no se sabe adónde, ahogadas en sus propios sermones, desarraigadas en el interior de su mismo país, asfixiadas por la carencia de objetivos que los anula, en la medida en que se alejan rumbo a la nada. Los héroes de *Caballos salvajes* (Marcelo Piñeyro, 1995) son también redentores y moralizantes, pero menos predicadores, y más cercanos al público en su idealista cruzada para desestabilizar una sociedad corrompida y prepotente. Parecida a muchos títulos anteriores, engordada con decenas de arquetipos, *Caballos Salvajes* está resuelta con la profesionalidad típica del director; motivan sus horizontes geográficos y humanos; contiene plantel de actores de primera, todos ellos muy cómodos en sus respectivos papeles; pero manipula elementalidades en busca del aplauso o la lágrima. Desde Buenos Aires hasta la Patagonia, a lo largo del muy ágil relato, unas veces satírico y otras, melodramático, predomina el interés por ilustrar el paisaje de incomprensiones, el accidentado periplo hasta la decepción.

Los desolados parajes patagónicos vuelven a ser contextos idóneos para contrastar documentales intimismos en *Historias mínimas* (2002), sutil alegato en defensa de las ilusiones, con tres personajes bien diferenciados —octogenario en busca de su perro, joven viajante de comercio, humilde mujer que gana un concurso televisivo—, cuyos recorridos se interceptan significativamente, entre detalles contextuales de marcada expresividad. La ironía grácil, en oposición al trascendentalismo ligado a la mayoría de las *road movies* expresamente filosóficas, el empleo a fondo del entorno natural y de la escenografía, el vigor humanístico

desplegado en el diseño dramático, la frescura y complejidad del guión, hicieron de este tercer largo de Carlos Sorin uno de los filmes más afectivos, agudos y estimulantes del cine latinoamericano.

Fortuita trayectoria, jalonada por toda suerte de incidentes y veleidades personales, siguen las tres jóvenes protagonistas de *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002). No obstante, como en casi toda *road movie*, aquí aparecen prefijados dos móviles para el viaje: ampliar el conocimiento (llegar al mar, regresar a la casa de la infancia) y emanciparse de la cotidianidad abúlica y restrictiva. La estética documentalística (cámara en mano, registro acusoso del ambiente) y el blanco y negro fuertemente contrastado, se colocan al servicio de un relato que desatiende, con marcada intencionalidad, las relaciones causa-efecto, en un acontecer cercano a la desdramatización objetivadora. El azar demasiado recurrente, la deriva sin sentidos aparentes, el exceso de situaciones que intentan con poca suerte articularse en la narración supuestamente central, afectan la coherencia de *Tan de repente*, pero no llegan a disminuir este hermoso y prolijo canto a la libertad y al deseo en vertientes desasida e iconoclasta.

Si *Guantanamo* (1995) de Tomás Gutiérrez Alea describe el viaje hacia el reposo definitivo, desde el interior de Cuba hasta La Habana, *Miel para Oshún* (2000) recorre la travesía contraria, desde la capital hasta lo más intrincado de la Isla, en busca de fuentes nutricias. Si el soporte argumental de la *road movie* se pone, en la primera, al servicio de la comedia farsesca y popular, la segunda inclina la balanza del viaje-búsqueda a favor del melodrama, aunque también conceda momentos de humor. Gutiérrez Alea prefirió narrar satíricamente las peripecias de la comitiva que acompaña al sarcófago, y de los caricaturescos personajes que encuentran a su paso. Aunque por momentos se torne cacofónica y manida —riesgo que comparten muchas *road movies*—, el filme consigue vertebrarse cual testimonio elocuente del choteo cubano, aplicado a las desesperantes situaciones provocadas por la carestía y el esquematismo burocrático.

Miel para Oshún significó la razonable y momentánea renuncia de Humberto Solás a los filmes histórico-literarios (*Cecilia*,

Latitudes del margen

El siglo de las luces) pero desde el inicio —con la llegada en avión de los emigrados, sobrecogidos ante la proximidad de la Isla— hasta la secuencia final, en que confluyen madre e hijo extraviado, las aguas dulces de Oshún y las salobres de Yemayá, la Cuba entrañable y la “ajena”, el filme puede leerse como un canto al milagro de la reconciliación. La trama discurre sobre las carreteras de la sencillez; y le conviene la vitalidad popular de la tragicomedia costumbrista para mostrar el sincretismo religioso, la amalgama racial, el pasado y el presente de los personajes, todo engastado en los patrones de las películas de carretera y del filme encuesta. *Miel para Oshún* le reconoce sentido y belleza al viaje en sí mismo, entendido cual retorno a la raíz, a la semilla, a la vez que identifica todo arribo y conclusión como nuevos puntos de partida; ningún viaje concluye, Ítaca no era el destino final; el encanto quizás radica en llegar y partir, en interrogar perennemente a la elusiva línea del horizonte.

La urgencia por registrar en imágenes el entorno social, étnico y geográfico ha sido tal vez la principal constante del escaso cine boliviano desde los años 20 hasta los 90, incluyendo los picos que representarían las filmografías de Jorge Sanjinés, Oscar Soria, Antonio Eguino y el resto del grupo Ukamau. *Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza,³ se acoge al tradicional compromiso del mejor cine boliviano con la realidad compulsiva, pero la asume desde el soporte idóneo de la *road movie*, yuxtapuesto con la comedia de costumbres melancólica, para recorrer la historia de estos tres peregrinos que se adentran en la jungla llevando a la virgen, recién fabricada, en un camión, hasta el pueblo perdido de San Mateo. Menos concreto es el propósito del peregrinaje emprendido por Vladimir Oquendo en *Águilas no cazan moscas* (Sergio Cabrera, 1994), el interrogante en busca del conocimiento, de las causas que ocasionaron el remoto duelo de su rebelde

³ *Cuestión de fe* fue una entre cinco producciones bolivianas que vieron la luz en 1995 (record histórico de producción), como resultado de la creación, tres años antes, del Fondo de Fomento Cinematográfico. Entonces, el drama del cine boliviano se desplazó a otro núcleo. Los filmes podían alcanzar financiamiento para su realización, pero en muy pocos casos encontrarían un espacio en pantalla, según información de Pedro Sutz en el capítulo dedicado a Bolivia, en *Make in Spanish 98*, edición a cargo de Teresa Toledo, para el Festival Internacional de San Sebastián.

progenitor. A lo largo de su esclarecedor periplo por el andino pueblo, Oquendo va precisando testimonios, descartando o confirmando información, como si el realizador quisiera también anudar los cabos sueltos, las respuestas suspendidas remanentes de su anterior *Técnicas de duelo* (1988) en operación autorreflexiva (el director "repensa" su propia obra) bien poco frecuente en el cine latinoamericano, si exceptuamos alguna que otra secuela.

El concepto del viaje en tanto descubrimiento, es revelado por el debutante Carlos Reygadas en *Japón* (2002), enigmática obra montada narrativamente sobre el tránsito de un hombre de ciudad hasta lo intrincado del campo con vistas a prepararse un modo de morir. Así, estamos en presencia de un periplo que pondrá en contrapunto la vida y la muerte, sin parafadas seudofilosóficas, sin ñoñerías líricas de almanaque. A la manera morosa, reflexivo-poética de Michelangelo Antonioni (*La aventura*), Andrei Tarkovski (*El sacrificio*) o Abbas Kiarostami (*El sabor de la cereza*), Reygadas no solo describe los contradictorios pleamares de la introspección, sino que escala hasta ese difícil estamento llamado cine poético, a partir de relacionar la cruel y desalentadora austeridad del paisaje con lo inacabado e inacabable que habita el espíritu de este suicida potencial.

Japón es una de las obras más bellas que nos haya entregado el cine latinoamericano en los últimos años: tiene el ansia de contar una historia y la costumbre europea de crear una atmósfera cargada de símbolos. Carlos Reygadas no solamente deja las metáforas para los espectadores, sino que consigue una síntesis envidiable del cine de la ruralidad latinoamericana (pienso en Glauber Rocha o El Indio Fernández), de testimonio sociológico y revisión de las realidades de nuestra región, y ese otro cine denso, antinarrativo acaso, de esta nueva generación de cineastas.⁴

⁴ Fragmento de crítica de Dean Luis Reyes, *La vida en cueros*, aparecida en el periódico cubano *Juventud Rebelde* (diciembre 8, 2002), en la que el autor acaso se apresura en catalogar al cine de los jóvenes como antinarrativo, o en leerle a *Japón* una intención sociológica que en el filme solo aparece como trasfondo filosófico, escenario idóneo para contrastar individuales angustias. Más adelante, confirma el propio crítico: "Aunque trata con los eternos temas del sexo, la muerte, el sentido de la vida, sus puntos de vista no son menos enriquecedores. Demuestra que la originalidad es cuestión de enfoque (...) pero cada tiempo tiene sus propias respuestas para la angustia primordial de la existencia humana, y [el filme] hace de la elocuencia su patrimonio."

No obstante, el filme se relaciona más con la expresión cinematográfica pura y con la búsqueda de un tiempo filmico específico, ajeno al real —a la manera del cine de autor de los años 70 y aquella confianza expresiva en la expresividad del plano secuencia y de la profundidad de campo— cual reto abierto a tanta narrativa fragmentaria y videoclípera impuesta en estos tiempos. El relato de Reygadas casi no ofrece información sobre los personajes, ni tampoco estimula las expectativas ante sus actos. La cámara observa y describe, el montaje se organiza sobre cacofonías o mínimas variaciones, por tanto, no existe el criterio canónico de progresión dramática, pues se apela al minimalismo expresivo que sintetiza la sencillez y pone en imágenes elocuentes lo inexpresable.

En vez de circunscribirse a describir el contraste entre los dos caracteres que viajan, huyen o se encuentran a lo largo del camino, *Sin dejar huella* (María Novaro, 2001) se aplica a la construcción del suspenso sobre la tormentosa historia anterior de estas dos mujeres, apela a la casi consabida visualidad de los filmes de carretera y alcanza el tono coloquial diferenciador de tanta filosofía asociada a los andantes. Aquí, lo raro es el carácter asfixiante de una puesta que ocurre en espacios abiertos; lo peculiar es el tono a veces ligero o humorístico a que se recurre en algunas escenas, y la atmósfera espontánea concedida a una trama vinculada por momentos al *thriller*. Convencida, como declaró muchas veces, de que “la identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos”, la Novaro nos entregó una obra sobre mujeres abiertas al reconocimiento de las diferencias y, al final, prestas a la colaboración, aunque se trate, como es el caso, de un viaje de huida colmado de vicisitudes a todo lo largo de México, de norte a sur.

Otro héroe de *road movie* en busca de respuestas es Damián, quien después de atropellar a una mujer embarazada, emprende viaje que lo lleva al lugar de sus antepasados en *Bajo California, el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado. Trayecto iniciático a través del México ancestral e icónico, el de los desiertos, el pasado precolombino y las pinturas rupestres: aquí se reflexiona sobre la perennidad y la inmanencia, sobre la finitud y el sentido de la vida, mientras, en un nivel más implícito, se apuntan los efec-

tos barredores y proamnésicos de la globalización. La cámara deambula junto con el personaje, en panorámicas de exploración y acompañamiento, por un paisaje de borrosos confines, insinuando laberintos que confunden realidad y alucinación.

Los iconos del México rural, multirracial —donde lo ancestral alterna no sin violentos roces, con la modernidad— es también el telón de fondo que acoge *De ida y vuelta* (2000) el debut de Salvador Aguirre, protagonizado por un campesino indígena que decide regresar a su pueblo luego del exilio en los Estados Unidos. Lo que pudo ser puro homenaje al cliché hollywoodense estilo personaje-que-regresa-a-su-origen-en-busca-de-venganza, se transforma en dolorosa reflexión sobre el México contemporáneo, un país entrampado en los irresolubles contrastes entre arcaísmo y posmodernidad, megalópolis e incultura, catástrofe y desarrollismo.

El gentío apresurado se agolpa en la estación de trenes; una mujer mayor, reseca, pasiva y casi deshumanizada cobra por escribir cartas; un niño ve morir a su madre y sale en busca del padre auxiliado por esta mujer nada presta a la colaboración; tales son los principales presupuestos anecdóticos del mayor aporte cinematográfico latinoamericano a la tradición de los cuentos de hadas revestidos con el ropaje de la *road movie*. *Estación Central* (1997) de Walter Salles, no solo despierta emocionalmente al público, a todos los públicos —como mismo se reaviva y alista esta mujer convertida en hada madrina— sino que renuncia a edulcorar la verdad de las gentes comunes, y en esto se aparta de todas las fábulas mentirosas que fuerzan las moralejas finales. Salles muestra en toda su devastadora amplitud la reticencia de tantísima gente a confiar, a socorrer al otro, a entregarse. En paralelo, emprende fellinesca excursión a lo profundo de un país donde realismo y magia, catástrofe y milagro se dan la mano todos los días. Para nuestra suerte el director no prescinde totalmente de la moraleja (sin enseñanza no hay cuento, y sin cuento no hay cine, parece sugerir toda su obra) pero sí nos evita la prédica verbal aleccionadora, los veredictos inapelables sobre personas y realidades cuya grandeza y miseria expone sin cortapisas. Ahí radica el valor de este filme sencillo y elocuente, intimista y político, notable acercamiento sobre perennes transitividades y dolorosas metamorfosis —lejos del hermetis-

Latitudes del margen

mo de un Glauber Rocha en *Tierra trance*—, pero preocupado en esencia por similares desmanes.

La creciente tendencia de los realizadores latinoamericanos hacia los filmes de viaje y de carretera obedece, de seguro, a la tentación por acompañar a sus personajes en el momento justo en que deciden echarse a andar, a caminar, a buscar lo que les falta, a romper con el lugar donde se encuentran, porque la fijeza les garantiza malestar consigo mismos o con el medio. Se trata siempre de personajes desencajados, quienes persiguen un nuevo equilibrio. Tales desarraigos y persecuciones pasan necesariamente por un proceso reflexivo en cuanto a la situación presente y futura, lo cual favorece la filiación ontológica de la *road movie*.

Aunque demostrada está, a través de una serie de ejemplos, la posibilidad de vincular el filme de viajes y lo retro, en una suerte de doble excursión en el tiempo y en el espacio, se denota la preferencia de los realizadores por asociar los periplos y la contemporaneidad, las excursiones al margen desde el tiempo presente. Otras serán las estrategias narrativas y plataformas genéricas para levantar los numerosos filmes de época, retro, históricos y biográficos que poblaron el cine latinoamericano de la etapa que nos ocupa.