

## CONTENIDO

Agradecimientos	13
Introducción teórica	17
Viajando a través de América Latina	51
Naciones en crisis	85
Viajes hacia ninguna parte: atravesar la Patagonia	119
Dirigirse hacia el norte: los migrantes y la frontera entre Estados Unidos y México	151
Desplazados internos en las carreteras	187
La mirada del turista	215
Epílogo	249
Filmografía	253
Referencias bibliográficas	263

## INTRODUCCIÓN TEÓRICA

En las últimas dos décadas, el género de la *road movie* ha conquistado el cine latinoamericano. A diferencia de las investigaciones clásicas sobre el cine de América Latina,<sup>1</sup> que casi no mencionan películas de este género, el presente estudio incluye una filmografía de casi 200 *road movies*, de las cuales 170 son posteriores a 1990. Sin lugar a dudas, la popularidad de la *road movie* se debe en gran parte al éxito internacional de dos películas: *Y tu mamá también* (2001), del director mexicano Alfonso Cuarón, y *Diarios de motocicleta* (2004), del director brasileño Walter Salles. El éxito de la película de Salles incluso le valió el honor de dirigir en 2012 la primera versión cinematográfica de *On the Road* (Jack Kerouac, 1957), considerada la novela seminal del género. Sin embargo, estas dos películas son sólo la punta del iceberg. Desde la década de 1990, reconocidos directores latinoamericanos, como Tomás Gutiérrez Alea (*Guantánamera*, 1995, Cuba), Fernando Solanas (*El viaje*, 1992, Argentina) y Arturo Ripstein (*Profundo carmesí*, 1996, México) se acercaron al género, así como un gran número de prominentes directores contemporáneos: Pablo Trapero (*Familia rodante*, 2004, Argentina), Carlos Sorín, (*Historias mínimas*, 2002, Argentina) y Carlos Reygadas (*Japón*, 2002, México), por nombrar sólo algunos. Dicho esto, la gran mayoría de las *road movies* contemporáneas fueron realizadas por directores jóvenes de toda América Latina, para quienes este

<sup>1</sup> *Magical Reels* (2000), de John King, que abarca casi un siglo de cine latinoamericano, incluye sólo dos ejemplos de *road movies*: *Bye Bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues, y *Central do Brasil* (1999), de Walter Salles. Cynthia Tompkins asegura explícitamente que la *road movie* fue un “género menor” (2013: 39) en el cine latinoamericano hasta *Central do Brasil*.

género presenta el atractivo adicional de implicar un bajo costo de producción (Eyerman y Löfgren 1995: 67). Así pues, las *road movies* nos brindan una perspectiva privilegiada sobre lo que está haciendo actualmente una nueva y prometedora generación de cineastas en América Latina.

Este libro constituye la primera investigación monográfica sobre el género, tal como se ha practicado en América Latina en su conjunto.<sup>2</sup> Se centra en las *road movies* que se estrenaron a partir de la década de 1990 por la sencilla razón de que sólo entonces el género comenzó a florecer; sin embargo, cuando resulta apropiado, se incluyen y analizan ejemplos anteriores. Para poner de relieve la dimensión transnacional del género se reúnen en cada capítulo películas de diferentes cines nacionales. Además de ofrecer un mapeo sistemático de los diversos paisajes de la *road movie* latinoamericana, este estudio aspira a trascender la simple definición enciclopédica del género desde dos puntos de vista. Primero, el libro propone una definición del género que toma en consideración la especificidad del caso latinoamericano y la aplica de manera consistente a las diferentes lecturas. A partir de esto se identificó una nueva variante de la *road movie*, muy presente en el *corpus*, para la cual se ha acuñado el término de “*counter-road movie*”. En segundo lugar, el presente estudio presta especial atención a la relación del género con el tema de la modernidad y examina cómo debería concebirse el supuesto vínculo ambivalente de las *road movies* con la misma desde una perspectiva latinoamericana.

<sup>2</sup> Los especialistas del tema en relación con América Latina se han centrado en el cine argentino y el brasileño; las referencias clave son Brandellero (2013, Brasil), Pinazza (2013, Brasil; 2014, Argentina y Brasil). Tompkins (2013) incluye una sección sobre la *road movie* en su estudio que hace referencia a tres películas de las mismas latitudes. Torres (2014) ofrece un panorama descriptivo de un amplio conjunto de películas de viaje latinoamericanas, de distintos países. Garibotto y Pérez (2016) aportan estudios de caso de especialistas de distintos países.

## El resurgimiento del cine latinoamericano

El éxito de las *road movies* contemporáneas no puede separarse de la reciente evolución del cine latinoamericano. Mientras que la década de 1960 había sido testigo del *boom* de una nueva generación de escritores latinoamericanos, la década de 1990 inauguró un periodo en el cual el cine latinoamericano se convertiría en una presencia ineludible en los cines y festivales europeos y estadounidenses. Es cierto que, a finales de los años sesenta, se produjo ya un proceso de internacionalización gracias al cual se dieron a conocer cineastas de varios países latinoamericanos en Europa y Estados Unidos. La obra de estos directores se caracterizó por su impronta revolucionaria y se difundió bajo diferentes etiquetas, siendo la más conocida la de “Nuevo Cine Latinoamericano”. En trabajos teóricos y manifiestos, directores como Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas y Octavio Getino (Argentina), Jorge Sanjinés (Bolivia), Julio García Espinoza y Tomás Gutiérrez Alea (Cuba) y Miguel Littin (Chile) definieron una nueva estética para el “Cine Tercermundista”, con vistas a producir “un cine activo para un espectador activo” (Martin, 1997: 17). Sin embargo, para los años setenta y ochenta, la esperanza de un cambio real en el continente, que había motivado este movimiento, se había desvanecido. Primero, las dictaduras militares (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay) impusieron un clima de censura y obligaron a muchos directores al exilio; después, la crisis económica que golpeó al continente en la década de 1980 dio lugar a severos recortes en los subsidios estatales a las industrias cinematográficas nacionales. Numerosos trabajos han documentado el dramático descenso en productividad de algunas de las industrias cinematográficas más sólidas de América Latina como consecuencia de la crisis.<sup>3</sup> Este declive económico provocó un cambio en los modos de producción y distribución del cine latinoamericano que

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, para el cine argentino y brasileño, Rêgo y Rocha (2011) y Pinazza (2014), y para el cine mexicano, González Vargas, Carro y García Tsao (2006) y Sánchez-Prado (2014).

alteró definitivamente las condiciones de la realización cinematográfica en la región —elemento que resultará de suma importancia para el presente estudio. Aun si países como Argentina y Brasil aprobaron nuevas leyes en la década de 1990 con el fin de frenar la caída dramática en la producción cinematográfica, los directores habían aprendido a buscar formas de apoyo más allá de las fronteras de sus países —e incluso de su continente.

John King (2000: 265) explica que la “coproducción se convirtió en la ruta viable dominante para los cineastas de los años ochenta en adelante”, como lo muestra el éxito internacional de películas como *Old Gringo* (1989), de Luis Puenzo, y *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. A partir de mediados de los noventa, la aparición de una serie de fundaciones cuyo fin era el de apoyar a los cineastas provenientes de “economías emergentes” incrementó las oportunidades de financiamiento internacional, especialmente para jóvenes cineastas (Shaw, 2007: 2). Las instituciones más importantes dentro de esta categoría son el Sundance Institute (Estados Unidos, 1985), la Fundación Hubert Bals (Países Bajos, 1989) y el Programa Ibermedia (España, 1997). Estas fundaciones tenían un enfoque menos comercial que el de las coproducciones internacionales y otorgaban apoyos y préstamos a jóvenes cineastas talentosos, sin imponer exigencias sobre elenco y guiones. Esta nueva libertad se incrementó aún más gracias a la simultánea aparición de compañías de producción independientes, tales como El Deseo, El Anheló y Tequila Gang. La mayoría de las *road movies* que se analizan en este libro recibieron fondos de alguna de las fundaciones antes mencionadas, lo cual hace plausible atribuir parte del reciente éxito de las *road movies* a sus propias condiciones “viajeras” en términos de financiamiento y producción. Por supuesto, también ha habido *road movies* realizadas sin dicho apoyo, ya sea porque se utilizó la cinematografía digital, de bajo costo (por ejemplo, *Música campesina*, 2011, de Alberto Fuguet), o porque se recurrió exclusivamente a subsidios nacionales (por ejemplo, *La misma luna*, 2007, de Patricia Riggen), ya que esta forma de apoyo económico volvió a estar disponible después de un

periodo de austeridad extrema. Si bien no resulta tan fácil conseguir algunas de estas películas en DVD, también han logrado “viajar” gracias a las nuevas oportunidades que ofrece Internet.

Una diferencia importante entre el cine actual y el “Nuevo Cine Latinoamericano” de los años sesenta reside en la posición que adoptan los cineastas frente a Hollywood. El programa ideológico de los directores revolucionarios de las décadas de 1960 y 1970 implicaba una distancia crítica frente al cine estadounidense y europeo, y un esfuerzo por trazar *un tercer camino* respecto de estos. Los directores de cine contemporáneos, en cambio, crean películas que se apoyan en una concepción más dinámica y flexible de los modelos y estilos internacionales. Los especialistas en el “cine del mundo” [*world cinema*] han destacado este fenómeno e identificado una evolución en el área hacia una nueva manera de concebir las relaciones entre los cines, que se caracteriza por su “descentralización”:

Los estudios contemporáneos sobre la escala transnacional de circulación cinematográfica dan por sentado ahora la descentralización geopolítica de la disciplina. Zonas que en una época se consideraban periféricas (es decir, países menos desarrollados, aquéllos llamados *tercermundistas*) son consideradas ahora como una parte integral del desarrollo histórico del cine. La suposición de que la exportación de cine europeo y estadounidense al resto del mundo, desde la época del cine mudo en adelante, inspiró sólo imágenes culturales derivativas ha sido reemplazada con un modelo dinámico de intercambio cinematográfico, en el que los cineastas de todo el mundo dialogan los unos con el trabajo de los otros, así como con otros intercambios culturales y políticos que forman el contexto dinámico de estos diálogos (Newman, 2010: 4).

Esto no quiere decir que las relaciones de poder hayan desaparecido del mapa cinematográfico. Sigue siendo mucho mayor el número de películas estadounidenses que se estrenan en los cines de Europa que el de películas de directores latinoamericanos o inclusive europeos. No obstante, la distinción antes relativamente clara entre qué define a una película estadounidense y qué sale de esta categoría se

ha vuelto borrosa. Así, las aventuras de Harry Potter, en *El prisionero de Azkaban* (2004, distribuida por Warner Brothers), fueron llevadas a la pantalla por el mexicano Alfonso Cuarón y dos de sus compatriotas—Alejandro González Iñárritu y Emmanuel Lubezki—aparecieron en la lista de ganadores de los Premios de la Academia de 2016 (ambos por *The Revenant*, 2015), y no en la categoría especial de “Películas extranjeras”.

Esta nueva dinámica transnacional explica por qué ciertos géneros hasta la fecha identificados con el cine estadounidense han comenzado a viajar fuera de su área de origen geocultural. Este es el caso de la *road movie*—e incluso del *western*, tan intrínsecamente vinculado al paisaje estadounidense—, que se ha mostrado capaz de moverse hacia territorios extranjeros (Higgins, Keresztesi y Oscherwitz, 2015). Es más, la visión general de lo que es un género ha cambiado. Lo que antes era básicamente una noción académica utilizada para describir las similitudes entre distintas obras de arte se ha convertido en un elemento clave dentro de la circulación transnacional de las películas. Así, Luisela Alvaray señala que “los cineastas en América Latina toman en consideración elementos de los géneros —o una combinación de éstos— como atajos para contar historias autóctonas. Y los productores están utilizando géneros híbridos para atraer a un público más amplio” (2013: 69). Por su parte, Joanna Page sostiene, de modo más general, que

[l]as reapropiaciones de géneros que surgieron originalmente en distintos puntos en el tiempo y el espacio ofrecen un acervo especialmente rico para un tipo de arqueología cultural que busca extraer de las obras las complejas relaciones entre texto y contexto. Las mediaciones entre lo local y lo global a nivel estético en estas películas (así como en sus contenidos narrativos) producen múltiples lecturas: entrecruzadas, superpuestas y contradictorias (Page, 2009: 86).

Enfocándose en la transnacionalidad en los cines mexicano, argentino y brasileño, Paul Julian Smith (2012) propone una distinción entre “éxitos de taquilla”, “películas de género” y “películas

de festivales”.<sup>4</sup> La primera categoría se refiere al hecho de que la distinción entre “cine comercial” y “cine de autor” se ha vuelto poco clara, ya que los directores de cine no estadounidenses deben describirse a sí mismos como *auteurs* para lograr acceder al mercado global. *The Revenant*, ya mencionada, es un ejemplo claro: el prestigio alcanzado por la película ganadora del premio de la Academia deriva en parte de los actores que la protagonizan (Leonardo Di Caprio y Tom Hardy), pero también se debe en gran medida al virtuosismo técnico desplegado por el director de fotografía mexicano, Emmanuel Lubezki. Otro ejemplo es *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), que combina el uso de celebridades argentinas (Ricardo Darín, específicamente) con una marca de autor que se identifica por el uso del plano secuencia o toma larga (véase la secuencia del estadio de fútbol). Sin embargo, en general, los directores latinoamericanos de *road movies* carecen de los medios y la infraestructura para aspirar a tener “un éxito de taquilla” a nivel internacional, razón por la cual casi todas las películas que se abordan en este libro (con la excepción de *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*) pertenecen a las otras dos categorías propuestas por Smith.

En el caso de las películas de género, el uso de formatos conocidos, como el *thriller*, la película de zombis o, por supuesto, la *road movie* contribuye a que las historias locales sean más reconocibles para las audiencias internacionales, aun cuando estos nuevos contextos impliquen una adaptación del género. A este respecto, la *road movie* se ha presentado como un “género de viaje” (Berger, 2016: 172) particularmente apropiado para adaptarse a contextos nuevos e interculturales (Moser, 2008: 26; Everett, 2009: 167), incluso si los especialistas asumieron durante mucho tiempo que la *road movie* era intrínsecamente estadounidense.<sup>5</sup> En cuanto a las películas de

4 En Smith (2014: 24), también se menciona otra categoría: “películas del tercer camino” [third way films]. En el tercer capítulo del presente libro se aborda este tema. Véase allí para más información sobre esto.

5 Véase, en especial, Bertelsen (1991), Cohan y Rae Hark (1997), Laderman (2002) y, para un ejemplo reciente, Benoliel y Thoret (2011). Una revisión explícita de esta “modesta cualidad estadounidense del género” se ofrece en Orgeron (2008), así como en Moser (2008).



festival, tienen un vínculo cercano a los circuitos de financiamiento y proyección alternativos que fueron mencionados más arriba y comúnmente llevan marcas asociadas con los espacios en los que se proyecta el cine de arte. Smith sintetiza estas características de la siguiente manera:

Utilizan poco movimiento de cámara y tomas extendidas sin editar, narran historias casuales u oblicuas, comúnmente elípticas e inconclusas, y acostumbran tener un elenco no profesional cuyo rango limitado restringe la interpretación a un estilo de actuación consistentemente inexpresivo o sin afectación. Las “películas de festival” bien pueden filmarse en blanco y negro y, sin duda, carecerán de una banda sonora convencional (Smith 2012: 72).

La distinción que hace Smith entre las “películas de género” y las “películas de festival” sugiere que el concepto de género no es relevante para estas últimas, las cuales suelen presentarse a sí mismas en oposición al cine comercial y a sus estrategias típicas. Sin embargo, cabe destacar que muchas de las películas incluidas en este libro, aunque pertenecen al circuito de festivales, también se comercializaron como *road movies*. En casi todos los casos hay una apropiación muy libre, hasta irónica, de la *road movie*, con algunos viajeros desplazándose en canoas (*Los muertos*, 2004, de Lisandro Alonso) o en burros (*Los viajes del viento*, 2009, de Ciro Guerra), e inclusive no viajando para nada (*Lake Tahoe*, 2008, de Fernando Eimbcke). Por ende, la *road movie* atraviesa las diferentes categorías identificadas por Smith, permitiendo distintos modos de apropiación e, incluso, formas híbridas. Por ejemplo, *Y tu mamá también*<sup>6</sup> se consideraba originalmente como una película de género, pero luego se convirtió en un “éxito de taquilla de prestigio”.

La transnacionalización del cine latinoamericano en las últimas dos décadas no sólo ha llevado al surgimiento de nuevas categorías

6 Los nombres de directores y años de producción sólo se indican la primera vez que se mencionan las películas referidas en este capítulo.

analíticas, entre las que se encuentra la *road movie*, sino también coincide con un cambio en el lenguaje fílmico en general: el llamado “regreso a lo real” (Aguilar, 2008/2011: 24). Como lo han explicado varios académicos (por ejemplo, Andermann y Fernández Bravo, 2013), esta evolución es más que un simple renacimiento del realismo después de un periodo en el cual los cineastas exploraron las posibilidades de enriquecer el lenguaje cinematográfico mediante el uso de la alegoría, lo fantástico y lo grotesco. En el contexto del cine latinoamericano contemporáneo, esta tendencia demuestra un interés en el cine como una “herramienta de investigación” de la realidad (Aguilar, 2008/2011: 17), y esto implica también un distanciamiento de las formas establecidas e industrializadas de la cinematografía *realista*. Así, el llamado “regreso a lo real” impacta en los guiones y en los elencos de las películas contemporáneas, abriéndolas a lo inesperado y fortuito, y acogiendo a actores no profesionales (Aguilar, 2008/2011: 28). En muchos casos, las películas de ficción integran una dimensión documental, lo que produce nuevas sinergias entre la cinematografía y la narración (Haddu y Page, 2009). El aspecto quizá más importante es que la idea misma de *contar* cede el paso a la idea de *mostrar*, sin recurrir a claves de interpretación explícitamente políticas e ideológicas. Como explica David Oubiña, “comparadas con las recetas solemnes y artificiales del viejo cine, uno de los grandes méritos de este rejuvenecimiento fue la mirada frontal con la que encontró lo real, sin ninguna noción preconcebida de lo que encontraría ahí” (Oubiña, 2013: 31). Como veremos en la siguiente sección, varias características de la *road movie* se combinan especialmente bien con el nuevo énfasis en la observación y lo fortuito presente en el cine latinoamericano en su conjunto. Dado el incremento reciente en la producción de *road movies*, incluso parece válido afirmar que éstas cumplen un papel clave en este regreso generalizado a lo real.<sup>7</sup>

7 Dicho esto, la relación entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el neorrealismo italiano —que directa o indirectamente influyó a varias de las figuras fundadoras de aquél— parece haber anticipado este *regreso a lo real*. King identifica varias características del neorrealismo italiano que reaparecerán en las *road movies* contemporáneas, como filmar en locación, es-