

laFuga

Crímenes y carreteras

La posibilidad de un road movie latinoamericano

Por Luis Valenzuela Prado

Tags | Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Argentina | Brasil | Chile | Estados Unidos | México

Luis Valenzuela P. Escritor y Doctor © en Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile). El año 2008 publica la novela Jueves y el 2010 el estudio Cine de mujeres en postdictadura, en coautoría con Mónica Ríos y Patricia Espinosa. Ha escrito comentarios de libros en La Nación (2008) y Sobrelibros.cl (desde 2004).

Aclimatación del *road movie* en el cine latinoamericano

Sobre la base de una relación interminable con Hollywood, Carlos Monsiváis afirma que en Latinoamérica “no todos los géneros consiguen aclimatarse” (2000, p. 73). Sostiene, por ejemplo, que el cine negro “de aprendizaje urbano y temas policiales, de madrugadas de pesadilla y políticos y policías corruptos” (p. 74) no logra tal aclimatación. No obstante, afirma que América Latina tendría ciertas ventajas para usar el género, las cuales conviven con ciertas carencias: “¿Qué más propiamente latinoamericano que las complicidades del hampa y la política, y la vastedad de las zonas de corrupción e impunidad?” (p. 74). Además, agrega, “lo más importante, el desarrollo de un personaje culminante del cine negro, la ciudad interminable” (p. 74). Independiente de la carencia de ciertos elementos, pienso en ciertas posibilidades de observar en este *road movie* por un lado, una suerte de relato negro latinoamericano, a partir de la figura del trámposo o el ladrón, por otro, la idea de un género en tránsito que conseguiría aclimatarse, parafraseando a Monsiváis, y finalmente, un género puesto en escena con las aristas visuales y espaciales que tensionan los espacios abiertos y los encierros móviles, y que devienen cadencia y vertiginosidad constante, desde el detalle del movimiento continuo, del tránsito del crimen que pulula por las carreteras.

Road movies

El *road movie* es un género —si se prefiere subgénero, estilo, estética del movimiento o del tránsito— con un origen norteamericano, cuyo relato gira en torno al viaje y a los personajes que lo consuman —en general una pareja— en una inercia obsesiva por conseguir un objetivo, pero sobre todo, atravesar un espacio: la carretera. *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy Rider* (Denis Hopper, 1969), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) y *Wild at Heart* (David Lynch, 1990)¹, son algunas de las matrices fundamentales para ser abordados. En general, se trata de traslados urgentes en los cuales se van gastando las carreteras. La imagen se apoya en el espacio y en la secuencia narrativa, pero a la vez, la narración misma se cuelga de la imagen amplia, extensa, como los paisajes abiertos que acompañan el viaje, de manera explícita e implícita. Los planos generales al tránsito y los largos tiempos de seguimiento a los mismos marcan una firme y esencial forma de escenificar la traslación. En sí sus protagonistas arrancan del sistema o la norma, sea familiar o policial, van directo al choque. De ahí que el *road movie* pueda ser leído como la crisis del sujeto en su habitar el mundo, pero en especial, de aguantarlo y resistirlo. De ahí que sostenga que el crimen en la carretera es una variante del crimen como evasión, atentado a la realidad y deformación de ésta, en un sentido cercano a Jean Baudrillard.

Viajes latinoamericanos inmigrantes

No deja de llamar la atención la escenificación regular de un cine latinoamericano viajero. Viajes de inmigrantes, exiliados, autoexiliados, como en *Alicia en el país* (2008), de Esteban Larraín, que narra la historia de una niña boliviana de trece años que camina a pie hasta San Pedro de Atacama para buscar trabajo. Recorre 180 kms entre desierto, nieve y salares. Camina, por lo que sus pies son su medio principal para conseguir su objetivo. El paisaje se amalgama con Alicia. Ella observa, cruza la frontera. Por su parte, *Paraíso travel* (2008) de Simón Brand, y *El viaje de Teo* (2007), de Waler Doener, ponen énfasis en la búsqueda del sueño americano. La primera, en la figura de la pareja colombiana que busca probar suerte en Nueva York, ingresando a un infierno laberíntico del cual es complejo salir; mientras que la segunda da cuenta del peligroso cruce de la frontera desde México a EE.UU. Hay también gestas y viajes solitarios y nimios, como *Historias mínimas* de Carlos Sorín (2002), *Los viajes del viento* (2009), de Ciro Guerra; y *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova. También los viajes colectivos, de familias disfuncionales que buscan reparar sus derruidas relaciones, como en *Familia rodante* (2004) de Pablo Trapero, o como el de los tres amigos que buscan conseguir “darle el palo al gato” en *Negocio redondo* (2001) de Ricardo Carrasco.

Viajes y carreteras

La carretera es el escenario, el espacio en apariencia sin acabar. Marca la distancia, un proceso, un recorrido, un tránsito. También un tiempo largo que da pie a la ejecución de los objetivos viajeros. La carretera es el espacio abierto. Amistad y hermandad se ven puestas en escena en tres películas. Por un lado, *Dos hermanos* (2000) de Martín Rodríguez, da cuenta del viaje de Pancho y Pablo, en busca del cadáver de su padre muerto en un accidente en la carretera. Por otro, en *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, dos amigos buscan el viaje de ensueño acompañados de una mujer mayor, la que en paralelo busca comenzar una nueva vida o dar vuelta una página de la vida que hasta ese momento lleva. Finalmente, en *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles, se pone de escena los *Diarios de Ernesto Che Guevara*. Las tres películas relevan la carretera como eje narrativo y de la imagen, el tránsito prolongado, la distancia espacial y temporal que debe ser borrada para alcanzar el objetivo.

Crimen y carreteras

La saturación de la muerte y el robo en *Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein, el tráfico de drogas y el robo en un sistema viciado en *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellot, el robo y los sueños en *Caballos salvajes* (1995) de Marcelo Piñeyro. Un sistema del crimen en tránsito, en la vía, en vías de algo. El crimen en la carretera deja una estela en el camino, una huella por leer, un entramado y una imagen que pone en tela de juicio los vínculos de sus protagonistas con la ley, con la norma. El crimen implica una ruptura de esta norma, la manifestación concreta de pugna con la ley. El crimen que triza a sus protagonistas y al sistema que los cobija/expulsa. Asesinato, robo y contrabando son los métodos para llevar a cabo esta tensión, crisis y enfrentamiento con el sistema. Si el género policial negro deja en evidencia la tensión entre la institución y el detective, incluso con ambos intentando dar con el criminal, en Latinoamérica esta tensión se haría latente a partir de la figura del pillo y sus trampas al sistema². Así, su delito permite leer “zonas de corrupción e impunidad” en la matriz política, cultural y social que lo rodea, como sucede en el caso de los Tortolitos, quienes son contratados por la mafia, la que los traiciona dando información de estos a la policía. La trampa, según Baudrillard, será el ejercicio de toda sociedad: “Cada cual vive la trampa que tiende el otro. Uno y otro viven en una afinidad sin fin, que debe durar hasta el fin de sus fuerzas” (2001, pp. 170–171). De esta forma, la policía también se hace presente, en un segundo plano —tal como sucede en *Profundo carmesí* y en *Caballos salvajes*—, con un rol secundario, de seguimiento al pillo, no develadora del crimen y de la verdad. La trampa es constante, es la metodología criminal de Nicolás Estrella en *Profundo carmesí*, lo es también la estrategia policial y criminal en *¿Quién mató a la llamita blanca?* Si bien no todo *road movie* es negro, ciertas tintas lúgubres que lo tiñen, tales como la crítica social —autocrítica en la película de Bellot—, personajes del hampa, seguidos por la policía —con pacto final entre ambos para torcer la mano de la mafia—, permiten pensar en esa posibilidad. Hay un crimen, un escape, un falso culpable. Pienso en Domitila como una *femme fatale* que consigue lo que quiere, primero cambia por él, convirtiéndose en criminal, para luego hacer cambiar a Jacinto.

Crimen y mal

Pienso en los mundos que crea Ripstein, que según Isaac León Farías, son “submundos, a veces verdaderos micromundos, en los que se ventilan sin reservas debilidades o miserias humanas vistas con una cierta indolencia o distancia, de las que no se excluye una voluntad de comprensión o conocimiento” (2008, p. 125). Este marco del cine de Ripstein, vinculados con ciertos lineamientos otorgados por Baudrillard, permiten transitar por algunas reflexiones sobre el crimen: “¿dónde se ha metido el Mal? En todas partes: la anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita (...), en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan” (2001, p. 90). En todas partes, en el viaje eterno de los personajes de estas películas. Para Baudrillard “pasar cerca del principio del Mal implica un juicio no solo crítico, sino criminal sobre todas las cosas” (p. 117), por lo que, para “captar estos acontecimientos extraños, hay que convertir la propia teoría en algo extraño. Hay que hacer de la teoría del crimen un crimen perfecto o un atractivo extraño” (p. 120). ¿En qué consiste el crimen perfecto? “El crimen perfecto habría consistido en inventar un mundo sin fallos y retirarse de él sin dejar huellas. Pero no lo conseguimos. Seguimos dejando por todas partes huellas —virus, lapsus, gérmenes y catástrofes— signos de imperfección que son como la firma del hombre en el corazón del mundo artificial” (Baudrillard, 1996, p. 62). El crimen perfecto no se da en estas películas, ya que deja huellas, por lo que el atentado es imperfecto. Como dije antes, el crimen implica una ruptura de la norma, a lo que agrego, el crimen salpica a unos y a otros. En *Profundo carmesí* atenta contra víctimas inocentes, siendo a la vez los victimarios víctimas paradójicas. En *Caballos salvajes* la rebeldía frente al sistema convierte a sus protagonistas en sujetos que dejan huellas groseras en éste, el sistema, lo manosean, es decir, al robar detectan las falencias del mismo. En *¿Quién mató a la llamita blanca?* el sistema también está viciado, donde la pregunta que titula la película intenta buscar a quién es el culpable, respuesta que deja, en el relato, a todos como posibles ejecutores. Así, el mal anamórfico de Baudrillard, que está en todas partes, es el mal que divisan estas películas en sus tránsitos por las carreteras. Sus crímenes no logran ser velados por sus trampas. Sus tránsitos, en su torpe ejecución, denuncian al sistema, la norma, la realidad y se denuncian a sí mismos. Es decir, no hay crimen perfecto. Las huellas quedan en la carretera.

Motivaciones criminales

En *Profundo carmesí* (versión de *The Honeymoon Killers* (1970), dirigida por Leonard Kastle) Coral Fabres abandona a sus hijos y se suma al viaje de Nicolás Estrella. Lo obliga a aceptarla, transformándose en una fiel escudera, en una especie de Sancho-Dulcinea, una cómplice en sus andanzas. Por su parte, en *¿Quién mató a la llamita blanca?* los Tortolitos, Jacinto y Domitila, deben llevar un cargamento de cocaína desde Bolivia a Brasil. Su viaje, su relato —el de la película, el del país— es seguido por tres vías. La primera, la policía, representada por Urbano Pérez “Perucho”, policía hijo de militar de la dictadura de Hugo Banzer, que odia a los “cholos”, y Ruber von Berguen, “Chicho”, hijo de “Miss Caña”, la cual quedó embarazada de un empresario alemán. La segunda, la televisión que cubre la huella de Los Tortolitos. La tercera, la de un narrador camaleónico y omnisciente, que se oculta como personaje secundario en distintas escenas, disfrazándose de sacerdote, vendedor de minutos para celular, de indígena, entre otros. Finalmente, en *Caballos salvajes* Pedro es un sujeto que trabaja en una financiera, mientras que José es un viejo anarquista que decide hacer algo para estar vivo, en lugar de estar muerto: asaltar esa financiera. Así, se embarcan en un viaje de escape hacia la Patagonia argentina, logrando que Pedro también logre algo con esa búsqueda.

Automóvil y crimen

La presencia del automóvil pone de manifiesto el énfasis dado a la espacialidad y al tránsito. La carretera se amalgama con el automóvil en el plano. En *Profundo carmesí* se ve venir al automóvil desde la profundidad de campo hacia la pantalla, un plano general que pone en escena el vacío, lo exacerba. Además, se observa al mismo cruzarla, y también, desde el encierro centrípeto de este, en un plano semisubjetivo sobre los hombros de los personajes, ir hacia ella (imágenes *Profundo carmesí* 1, 2 y 3). En las películas de Ripstein y de Bellot se muestra un crimen al ruedo, en plena carretera. La misma es el espacio de escape, como sucede en la de Piñeyro. El medio que conduce tal desplazamiento es un automóvil (En otros casos del *road movie*, como en *Easy Rider*, será la motocicleta), una máquina netamente ligada a la modernidad, símbolo del desarrollo industrial del siglo XX. Paul Virilio cita a Werner von Braun para analogar la idea de aprender el espacio con la facilidad de aprender a manejar un automóvil (1990, p. 37). De ahí que Virilio establezca ciertas

relaciones entre el automóvil, las distancias —la salida y la llegada—, el espacio, la visión de mundo que modifica la “visión más o menos lejana de nuestros viajes” (p. 43) hacia la idea de un “soporte de una óptica más o menos rápida del espacio circundante” (p. 42). En *¿Quién mató a la llamita blanca?* el automóvil ocupa un lugar privilegiado, ya que su encierro condensa el cuerpo que lo ocupa, haciendo que tan condensación funcione centrípetamente, para luego abrirse en forma centrífuga hacia el afuera, la carretera, pero también hacia otros planos, que completan la carretera física y simbólicamente. El automóvil es encuadrado en planos fragmentados, en planos cerrados o abiertos (imágenes *¿Quién mató la llamita?*). Sea automóvil, van o minibús, sea el medio de traslado de los Tortolitos o de la policía que los sigue. El espacio es un obstáculo en ambos casos, más si se lo aborda de modo fragmentario desde planos cerrados y abiertos, en el paisaje desértico, extenso y baldío. Antes, previo al viaje, reciben una van, la cual Jacinto pide cambiar por un modelo mejor, un Mitsubishi, relevando el sitial de la máquina para trasladarse, aunque también el estatus que ésta pueda darle. Sin embargo, se quedan con lo que les ofrecen o con lo que pueden conseguir durante el viaje, mediante el robo. Si se domina el automóvil, se domina el espacio. Los Tortolitos, al cambiar una y otra vez de automóvil, terminan fracasando en su intento inicial. La conexión del automóvil con el género negro puede encontrar su origen en el que espera a Phyllis y Walter en *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944). Si bien su protagonismo no es vital, sí anuncia el rol que asumirá en películas de gángsters o en los *road movies* de bandidos, venidos del cine de EE.UU o en su variante latinoamericana. Así, el automóvil permite tener una visión amplia del espacio, ya que abarca distancias extensas. Al poner la atención sobre el automóvil se sigue un camino, por ende se enfatiza la espacialidad y el trecho que separa la salida —con todos los obstáculos que la cruzan— de la llegada.

El tramposo

En el *road movie* descrito el bandido es figura central. Para Hobsbawm (1976), el “bandolerismo social” tiene vínculos con la revolución, como protesta social o antecedente de la rebelión. Esta situación podría encontrar cierto eco solo en *Caballos salvajes*, a diferencia de las otras dos películas cuya figura de bandidaje y criminal habría que pensarla en su configuración de “pillo” o “tramposo”. Según Pablo Corro, el pillo, el tramposo, el atracador, traficante, “son relativos a la normatividad vigente, son producto de la institucionalidad”, su proyecto “consiste en encontrar el resquicio” (2007, p. 90), la falla del sistema, por eso especulan, mienten, roban. Corro rastrea y encuentra cierta tradición del pillo a partir de la década de los noventa en el cine latinoamericano, en películas como *Profundo carmesí*, *Plata quemada*, (Marcelo Piñeyro, 2000), *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles & Kátia Lund, 2002), *Un hombre aparte* (Bettina Perut & Iván Osnovikoff, 2002), *Taxi para tres*, (Orlando Lübbert, 2001), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), entre otras. Desde aquí planteo que este pillo, en constante tensión con el sistema social, político, policial y económico, cuenta con lo que se podría denominar rasgos de un género negro latinoamericano, ante la imposibilidad del género en la región. Este pillo deviene pillo del *road movie* en *Profundo carmesí* y en *Caballos salvajes*, y por supuesto, de Los tortolitos, en *¿Quién mató a la llamita blanca?*, “los cholos más maleantes y famosos del país” (Lo dice la prensa, los carteles pegados en una bencinera y también los arikrishnas asaltado por la pareja. Ser los más famosos es un rasgo del cual también se ufanan Micky y Mallory en *Natural Born Killers*, donde se alegran al saber que son buscados y que tienen fama a nivel de país). Buscados “como en las películas”. Domitila lo recrimina: “bien maleante eres vos”, lo que se suma a que se roban droga a sí mismos. “Hasta maleante me he vuelto por él”, afirma ella. Ellos “se han dedicado a todo tipo de actividades en el universo Criminal”. Además hacen pequeños robos profanos, sacando imágenes religiosas desde las iglesias, para luego venderlas a los turistas. Esto último esconde cierta crítica a la venta del país como fetiche para los turistas.

Crimen y carreteras: cine latinoamericano

Una carretera criminal que desordena su entorno. Un viaje centrífugo, con carga centrípeta, que arrasa o intenta arrasar con todo lo que se le cruza. Es un viaje grotesco en *¿Quién mató a la llamita blanca?* y *Profundo carmesí*. Es un viaje de encuentro consigo mismo en *Caballos salvajes*. Pero también es un viaje centrípeto, autoinmolante, es decir, que se expone a sí mismo para enunciar la crítica. Son cuerpos en tránsito, que son leídos. Pienso en De Certeau (2000) cuando dice que los pasos de un sujeto nos dicen algo, sus pasos nos hablan. Pasos y tránsitos como los de estas parejas que gastan y gastan carreteras en este esbozo de *road movie* latinoamericano en su versión criminal, en un eterno movimiento y crimen amorfo e imperfecto.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2001). *La trasperecia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Corro, P. (2007). Tramposos. *Aisthesis*, (37), pp. 89-96.
- De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hobsbawm, E. J. (1976). *Bandidos*. Barcelona: Ariel.
- León Farías, I. (2008). Las estaciones del infierno. El cine de Arturo Ripstein. En *Grandes ilusiones. De Eisenstein a la neo-comedia romántica*. Santiago: Uqbar.
- Monsiváis, C. (2000). South of the Border, Down México's Way: El cine latinoamericano y Hollywood. En *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1990). El último vehículo. En VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990.

Notas

1

Del mismo Lynch que ya transita por el *road movie* a partir de la novela de Barry Gifford, presenta además la variante del viaje en solitario, nimio y en extremo cadencioso en *The Straight Story* (1999); mientras que en *Lost Highway* (1997), hace lo propio con el viaje al infierno.

2

Ver Corro (2007).