

El nomadismo latinoamericano

*o la búsqueda del vínculo con el origen
(una reflexión sobre El viaje de Fernando Solanas)*

Aleksandra Jablonska

Resumen

En el artículo se analiza *El viaje* de Fernando Solanas como una película alegórica en que la metáfora del viaje, frecuentemente usada en los cines latinoamericanos, en esta ocasión parece apuntar hacia una reflexión sobre un continente marcado por el colonialismo y el neocolonialismo, sangrientas dictaduras y represión, corrupción generalizada y especulación desmedida. Se trata, en definitiva, de una reflexión sobre la historia que no es de progreso sino de la decadencia y de la fugacidad, una historia inconclusa. En este contexto, argumenta el filme, no hay condiciones para crear identidades fuertes que necesitan de un sentido de pertenencia, de una claridad acerca de su propio origen. Los latinoamericanos son personas que viajan hacia ningún lugar porque también vienen de ningún lugar: están perdidos de sí mismos.

Palabras clave: Alegoría, Historia, Identidad

Abstract – The Latin American Nomadism or Finding the Link with the Origin (a Reflection on Fernando Solanas' Film *El viaje*)

This article analyzes Fernando Solanas' *El viaje* as an allegorical film in which the metaphor of the trip, frequently used in Latin American cinema, offers the opportunity to reflect upon the impact of colonialism and neocolonialism; bloody dictatorships and state repression, generalized corruption and excessive speculation. The film revolves around an unfinished history, marked by decadence and fugacity rather than progress. Given this predicament, the film suggests that the condition to create strong identities based on a sense of belonging, an awareness of origins, is lacking. Thus, Latin Americans travel nowhere because they also come from nowhere, because they lack self-awareness.

Key words: Allegory, History, Identity.

Aleksandra Jablonska Zaborowska. Polaca y mexicana. Doctora en Historia del Arte. Profesora Investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional y de la UNAM. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Líneas de interés: La historia y los imaginarios sociales en el cine latinoamericano contemporáneo; Políticas educativas para la diversidad; aleksandra.jablonska@gmail.com

El viaje (1992), de Fernando Solanas es lo que Frederic Jameson¹ e Ismael Xavier (2004:339-380) llamarían *una alegoría*, definida como “una expresión de sensibilidad moderna” o, mejor dicho, posmoderna, puesto que la relacionan con la expansión de los mercados globalizados, misma que ha transformado la comprensión espacio-temporal y, por tanto, los modos de representación de las experiencias humanas. En efecto, plantea Xavier, en este nuevo contexto:

...las historias personales se tornan dependientes de procesos sociales amplios que trascienden la percepción individual, limitando el alcance de aquellas narrativas asentadas en el desarrollo lineal de una vida cuya continuidad es asegurada por las interacciones personales circunscritas por un ambiente estable. La lógica de la experiencia vivida se volvió más abstracta, de manera que los modos de representación basados en yuxtaposiciones, discontinuidades y redes amplias e invisibles parecen tener una mayor capacidad para aprehender la lógica de la acción personal y de su destino social (Xavier, 2004:363).

1. Frederic Jameson propuso una estrategia de interpretación de las narrativas, lo mismo literarias que cinematográficas, que entiende la propia interpretación “como un acto esencialmente alegórico”; es decir, un acto que “consiste en reescribir un texto dado en términos de un código maestro interpretativo cultural” con el fin de replantear “la problemática de la ideología, del inconsciente y del deseo, de la representación, de la historia y de la producción cultural...”. Jameson, F. (1989:11, 14).

Ello ha conducido, explica el autor, al abandono de formas de *realismo clásico* en el arte, puesto que sus signos no permiten dar cuenta de esta naturaleza abstracta de los procesos sociales. Las nuevas formas de representación buscan una suerte de “mapeamiento cognitivo” que nos ayude a comprender la sociedad y nuestra posición dentro de ella. Y a pesar de que las formas de representación tradicionales se han vuelto problemáticas, tanto como las categorías mediante las cuales se aprehendía las configuraciones sociales, algunas de ellas siguen teniendo vigencia, aunque bajo una forma transformada. Éste es el caso, argumenta Xavier, de la *alegoría nacional* (*Ibidem*).

El viaje no sólo puede sino debe ser leído en clave alegórica, por su estructura fragmentaria, uso constante de metáforas, personajes que, prácticamente sin excepción, son alegóricos y porque la ficción se mezcla constantemente con referentes puntuales de la historia latinoamericana.²

*La vida es un viaje en busca de los orígenes
Voy hacia mi viaje voy/ y soñando partiré
Sé que ya no sé quién soy/ y no sé adónde voy
Sé que un viaje es descubrir/ que vivir es elegir
(...) Soy como una bicicleta/ rueda, rueda mi historieta...*

**Canción del inicio y final del filme,
compuesta por Astor Piazzola**

La metáfora del viaje es frecuentemente usada en el cine latinoamericano. El protagonista de *Martín Hache* (Aristarain, 1997) sale del hogar que dejó de serlo cuando su madre volvió a casarse y tuvo otra hija, para viajar y reunirse con su padre. Un joven argentino y latinoamericano, expulsado de su hogar (patria) que emprende un viaje en busca de su padre, su origen y determinación de la identidad.

El personaje de *Bajo California: el límite del tiempo* (Bolado, 1998) viaja de Laguna Beach, California hasta San Francisco de la Sierra en Baja California para reencontrarse con sus raíces, mientras espera que nazca su primer hijo. El protagonista de *Cabeza de Vaca* (Echevarría, 1990) realiza un periplo de autodescubrimiento que lo transforma profundamente.

Los personajes de varias películas brasileñas: *Estación central de Brasil* (Salles, 1998), *Terra estrangeira* (Salles y Thomas, 1996) y, la más reciente, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Ainouz y Gomes, 2010), para mencionar sólo algunas, recurren a la misma metáfora. Es, desde luego, inevitable recordar *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles, basado

2. Un análisis en clave alegórica del filme fue realizado por Tzvi, T. (2003).

en el diario del *Che*, que narra el viaje que Ernesto Guevara realizó con Alberto Granado por América Latina y en el transcurso del cual tomaron conciencia de la explotación e injusticias que han lacerado el continente.

¿A qué responde esta necesidad de los jóvenes latinoamericanos, lo mismo argentinos que brasileños, chicanos o mexicanos de hacer los viajes de autodescubrimiento? ¿Qué los arranca de sus casas, de sus familias, y muchas veces de sus países?

José Carlos Avellar propone una respuesta al analizar *Terra estrangeira*. Su protagonista, Paco, huérfano de padre, decide irse de un Brasil sumido en el caos económico después de la asunción de la presidencia por Collor. El folleto de divulgación del filme declara que la historia habla de “brasileños perdidos de sí mismos, como extranjeros absolutos yendo no sólo cada vez más hacia ningún lugar sino también viniendo, cada vez más, de ningún lugar” (Wisnik en Avellar, 2008:120)³ La interpretación de los creadores del propio filme está en clave alegórica:

Ya se dijo de varios modos que en el Brasil se vive la falta crónica de la figura del padre, aquel instaurador de la ley que pone límite al goce y confiere nombre a los sujetos. En esta línea, el psicoanalista italiano Contardo Calligaris dice, por ejemplo, que el colonizador que vino a gozar la América sin asumir la prohibición es un predador que explota la tierra y al mismo tiempo la descalifica. El colono inmigrante, por su parte, viene en busca del nombre, dignidad que el colonizador no le confiere, y que lo hace evocar la tierra de origen como un bien nostálgico e irreversible (*Ibidem*:121).⁴

Ocurre algo similar en *El viaje*, ambientado en Argentina bajo la presidencia de Carlos Saúl Menem (Dr. Rana en el filme), “inundada” por la crisis y la corrupción (literalmente inundada en la película), cayéndose a pedazos –como los cuadros en la escuela o como los edificios, de los que sólo queda una nube de polvo– en ruina, vendidas sus empresas y campos al mejor postor bajo los preceptos del Consenso de Washington. El sometimiento del país a la política económica norteamericana fue sellado por la amistad personal entre Menem y Bush (Rana y Wolf en la pantalla). Fue en este contexto que el gobierno de Argentina buscara un “término medio entre la autonomía y la subordinación” (Suzeley y Fazio 2000), postura que en el filme se comenta con mucha ironía. Asistimos a una reunión de la OEA, que se traduce como “Organización de los Estados Arrodillados”. Ahí, el presidente de Argentina, el Dr. Rana, que permanece arrodillado, como todos los asistentes, pronuncia el siguiente discurso:

3. José Miguel Wisnik citado en: Avellar, J.C. (2008:120).

4. *Idem*, p. 121.

Señores/as, hoy somos conscientes de que la única posición posible frente a los peligros de cualquier extremo es la posición arrodillada, tan lejos de la imprudente vertical, de los que se obstinan en vivir de pie exponiendo su cabeza a un golpe o a una bala perdida como también lejos de los que prefieren vivir acostados asumiendo la horizontal de la pereza, el atraso o la muerte. Por eso, señores, la posición arrodillada es la alternativa moderna y realista capaz de asegurar una existencia media en el continente dentro de los postulados de *New National Order*.

Acto seguido, el filme recrea el histórico partido de tenis entre Menem y Bush en que el primero dejó, evidentemente, que ganara el segundo.

El protagonista del filme, Martín Nunca, es bisnieto de inmigrantes que vinieron de Asturias, y cuyo padre está ausente desde hace muchos años. Su madre volvió a casarse y tiene otra hija. Martín es tratado como un extraño en su casa y en la escuela. Si, parafraseando a José Carlos Avellar, entendemos a la casa como la metáfora de la patria, la escuela “Colegio Nacional Modelo”, lo es, sin duda, del país. Es un edificio grande, en franca decadencia, sucio y descuidado, al lado del cual ondea la bandera argentina y se yergue el monumento ecuestre a San Martín. La escuela recuerda por dentro una lúgubre cárcel –lo que puede ser una referencia a la reciente dictadura–, sus techos están en mal estado, de tal forma que la nieve cae sobre las bancas y los alumnos, así como los grandes retratos mal colgados en los pasillos van cayendo y rompiéndose constantemente.

En la escuela, además de frío –“este país está helado”, dice alguien–, domina una absurda disciplina, además de que se imparten clases de inglés, religión, matemáticas o más bien contabilidad y ecología. Esta selección de “materias” indica no sólo el sometimiento del país a los dos imperios –el norteamericano y el de la Corona inglesa, así como la influencia de la Iglesia en la vida pública–, sino la visión del mundo que se pretende difundir a través de un discurso vacío y lleno de lugares comunes. El maestro de matemáticas indica, por ejemplo: “¡Hay que prepararse para la modernidad! El mundo es una matemática. El país también. ¡Todo lo que no se contabiliza no les va a servir muchachos! ¡Lo que importa es el país concreto, de ese país van a vivir todos ustedes ¡No de sus sueños!”.

Los alumnos duermen o literalmente *papan moscas* en las clases hasta que deciden huir cuando la maestra que habla de la ecología se vuelve hacia el pizarrón. La escuela representa una autoridad impuesta, absurda, corrompida. Alguien roba el caballo de San Martín; las autoridades están furiosas mientras los alumnos festejan.

La casa de Martín y su escuela están en Ushuaia, considerada como la ciudad más austral del planeta: “el culo del mundo” conforme al filme, en Tierra de Fuego, donde el frío es muy severo. Paisaje nevado, un clima helado, subrayan las difíciles condiciones en que viven los habitantes. De pronto, la tierra se inclina... y luego vuelve a inclinarse en el sentido contrario, como si Ushuaia fuera un barco azotado por una tormenta. Los moradores literalmente *pierden piso*. En la ceremonia de la reposición del caballo de San Martín el Rector de la escuela pronuncia el siguiente discurso:

Desde que estoy en la isla he oído decir que andamos sin rumbo o que el mundo se nos tuerce. Pero, ¿no es un signo de adultez asumimos como somos? ¿Acaso no es más ético saber que vivimos ladeados? Hoy, gracias al concurso de la iniciativa privada hemos podido reponer el caballo del libertador. Quizás no sea el bronce de antes ni tenga el brillo de otras épocas... pero tiene el eterno espíritu de la patria.

El filme recurre constantemente a este recurso doblemente irónico. La ruina e inestabilidad del país se representan visualmente y las imágenes que describen estas circunstancias son acompañadas de discursos pronunciados por los políticos de distintos niveles que parodian los discursos de la época. En dichos discursos se justifica, por un lado, la crisis económica, y por el otro, se introducen tanto los valores que siempre han servido a la clase dominante latinoamericana para legitimarse (el patriotismo) como los elementos del nuevo discurso de la era neoliberal (el pragmatismo, la confianza desmedida en la iniciativa privada).

En cuanto el rector termina de hablar, el caballo y San Martín se elevan en el aire y se alejan volando. Otra imagen jocosa que puede interpretarse quizás como la pérdida de emblemas nacionales, a consecuencia de la privatización de los elementos que antes pertenecían a la nación. Para subrayar la ironía, vemos pasar a unos jóvenes con un letrero en que se anuncia la venta de la isla en tres idiomas.

Martín presencia esta escena rodeado de otros estudiantes siempre en franca rebeldía contra las autoridades escolares. Ahora, cuando su situación en la casa se ha vuelto insoportable, pierde a su mejor amigo, quien expulsado de la escuela y de su casa, se va a Buenos Aires, al igual que a su novia, quien persuadida por su padre, aborta al hijo de ambos. Martín decide entonces emprender también un viaje por el subcontinente para encontrar a su padre.

Durante esta travesía, además de conocer la situación que vive todo el país, así como la historia de su propia familia, Martín irá conociendo el pasado y la situación actual de diversas regiones de América Latina. Su recorrido se llevará a cabo bajo la guía del padre, quien le envía diversas historietas en que narra elementos del pasado a partir de personajes ficticios, personajes que Martín irá encontrando durante el trayecto.

El retrato alegórico

de Argentina

Martín Nunca –un joven argentino cuyo apellido parece indicar su intemporalidad, es decir, justamente su condición emblemática– irá conociendo la historia de América Latina a través de la historietas que le va enviando el padre, topándose con los personajes de dichas historietas durante el viaje y recorriendo el continente en bicicleta y todos los posibles medios de transporte que encuentra en el camino. Es una historia del colonialismo y del neocolonialismo, de la esclavitud, de las dictaduras, de violencia, de represiones y de explotación extrema. Recuerda ciertamente al viaje del Che Guevara y el significado de esta experiencia para el joven médico.

No es una historia lineal, ni tampoco nacional. No hay en ella héroes individuales. Parece ser más bien una historia de sometimiento, de desgracias que vienen una tras otra y se sobreponen convulsionando a las sociedades que la sufren. La alegoría de la historia, tal como lo explicó Benjamin refiriéndose a su noción barroca, muestra su fugacidad, transitoriedad y corta duración (Oliván Santalestra, 2011). No es una narrativa de progreso sino de la decadencia en que la vida humana “acaba por desaparecer, por ser engullida por el paso destructivo y devastador del curso de la historia” (*Ibidem*).

Ahora bien, ¿cómo se construye esta historia en el filme? La narración empieza por el momento contemporáneo, por mostrar una alegoría de la Argentina de fines de los años 80 y principios de los 90, retratada, como ya había explicado, como un edificio en ruinas, sucio, como una tierra inestable que se inclina en distintos sentidos y, finalmente, como un territorio inundado. Estas imágenes van puntuadas por las referencias verbales a la corrupción, al tráfico de influencias, a la especulación.

La ruina del país tiene su paralelo en la desintegración de la familia de Martín, que inició en los tiempos de la dictadura: “mis viejos se separaron cuando yo tenía seis años. Era la época de los milicos. Al papá lo echaron... y se fue a trabajar al Perú. Y la vieja terminó casándose con este pobre infeliz”.

A medida que su conflicto con el padrastro va en aumento, Martín se convence de ir en busca de su padre. Recordándolo saca una carpeta en que éste, Nicolás Nunca, le cuenta una historieta sobre el origen del trabajo esclavo en el Caribe. El personaje inventado por Nicolás para representar esta historia se llama Américo Inconcluso. Además del nombre que por sí solo tiene un contenido explícito, la historia de su familia representa sintéticamente los destinos de los esclavos traídos de África. “A nosotros nos trajeron de la Costa de Marfil y a mi abuelo lo vendieron para el caucho en las Amazonas. A mi padre para el azúcar en Cuba y a mí –ja ja ja– para el banana en Guatemala”, cuenta Américo. Las imágenes de la historieta y los sonidos que los acompañan hablan de matanzas y persecuciones que el personaje asocia con las dictaduras caribeñas.

Cuando Martín parte de Ushuaia la historia de América Latina irá acompañando los desplazamientos geográficos del chico que se moverá lo mismo dentro de territorios “reales” que otros imaginados, y que representarán a manera de alegorías diversas ideas sobre el subcontinente. Lo mismo ocurrirá con los personajes que tendrán una dimensión real y otra, emblemática.

Al llegar al estrecho de Magallanes Martín recuerda su propia historia familiar: la llegada de su bisabuela de Asturias y una historieta de su padre sobre los conquistadores: “los náufragos hambrientos”. Las dos historias, los náufragos que vinieron a conquistar y otros que buscaban mejorar sus vidas y por eso emigraron, van mezclándose. Inmediatamente después le viene a la memoria la guerra de las Malvinas y se entera de que está en un territorio que Argentina vendió a la Corona inglesa y los banqueros norteamericanos para explotar el petróleo, New Patagonia. Mientras Martín estaba en la escuela solía estar rodeado de los emblemas de la Independencia, aún más, el viaje le revela que el colonialismo sigue afectando a su país, aunque bajo nuevas formas.

Al abandonar a los funcionarios amigables de la explotación petrolera norteamericano- inglesa, Martín se encuentra a Américo Inconcluso, el personaje inventado por su padre. Américo significa muchas cosas al mismo tiempo. Desde luego y en primer lugar, el carácter inacabado de esta parte del mundo, como lo reitera la película todo el tiempo. En segundo término, Américo es portador de la identidad caribeña (“mira, yo soy de padre cubano, mamá guatemalteca y, para acabar de rematarla, nací en Panamá”). Es también “un inventor de caminos” que conduce en zigzag y sin mirar la carretera porque, según declara: “conduzco con la fe. El camino me lo imagino”, declaración que constituye otra forma de

precisar el carácter inconcluso del subcontinente. Define su edad por “60 y no sé cuántas dictaduras, montones de invasiones”, de las que conserva memoria: “pero eso sí, desde el asesinato de Sandino hasta la muerte de Torrijos, nunca me olvido de nada, nada absolutamente”.

En la siguiente etapa del viaje, la tierra firme de pronto se acaba. Martín está desorientado al leer que para llegar a Buenos Aires debe atravesar la “Laguna Sur”. Lo que aparece en la pantalla es una gran extensión de agua en el fondo de la cual quedaron las ciudades. Sólo se ven los postes de luz y partes altas de los edificios. El lugar es nombrado por el lancharero, que a partir de ahora transportará al protagonista, como *la cloaca*. Boga, el lancharero declara que lo que lo trajo de Chile era “la marea de 73”, una nueva alusión a los golpes de Estado y dictaduras latinoamericanas, apoyadas por los Estados Unidos.

El viaje por *la cloaca* permite que Martín conozca tanto la situación política como económica de Argentina, al mismo tiempo que ve cómo esto ha afectado a su familia. La parte inundada corresponde al centro político y financiero del país. Todo ello está bajo el agua, sometido a las acciones especulativas (“el fondo se cotiza ahora”, explica Boga, “ahora andan loteando agua”), que las autoridades políticas promueven y de las que se benefician. Así, *la cloaca* está repleta de la propaganda gubernamental que se distribuye lo mismo mediante las despensas que carteles en los que el presidente Rana es identificado con la Argentina, con anuncios diversos transmitidos por radio o altavoces, como, por ejemplo: “Vecino, pescar es el único camino, súbase al milagro argentino”, lemas que la gente se aprende como el que reza “sumergidos pero con esperanza”.

En una televisión prendida, después de un fragmento de película de que unos jóvenes festejan el hallazgo de petróleo y su esperanza de riqueza, se transmite un noticiero que constituye una parodia de los programas que anunciaban las fluctuaciones de la crisis financiera. Una alegre voz femenina declara: “hoy tenemos suerte... En la zona sur las aguas llegarán sólo al cuello. Más al sur superará la línea de flotación nasal”.

En la gran Buenos Aires, mientras se observan los edificios emblemáticos, incluido el Obelisco, nos enteramos de que “huele a podrido” y presenciamos una entrevista al Dr Rana, rodeado de su gabinete y de un obispo, quien repite los lemas gastados y cínicamente pronunciados. A la pregunta de un periodista “Pero doctor, ¿no hemos tocado fondo?”, la respuesta es “En lo absoluto. Seguimos navegando, yo diría, con viento en popa. (...) Tengan confianza, flotarán” y recuerda su lema de campaña: “Argentino, zambúllete y nada”.

La siguiente parada en el viaje ocurre en “La Villa Ajena”, lugar donde radica la abuela de Martín. El agua sacó los ataúdes de las tumbas y hay encargados que las llevan de vuelta a sus casas. El chico y Boga presencian la escena de la entrega del féretro del abuelo, Rogelio Nunca, a su viuda. La escena da pie a otro comentario alusivo a los tiempos de la crisis argentina y la corrupción reinante: “lo difícil no es pescar los muertos sino los vivos”. La abuela pretende vivir normalmente en una casa semi- inundada. Cuenta a Martín que su padre se había casado con una antropóloga brasileña y que no mantiene contacto con ella. El abuelo había muerto un mes antes a causa de la crisis generalizada: “Sabes, Martín, tu abuelo nunca soportó la humedad, entonces la humedad lo fue matando”. Pero el abuelo antes de morir trató de luchar llamando a oponerse a las medidas del gobierno y organizando “la guerra del ruido”, mediante la cual la película alude a los *cacerolazos*, acciones que consistían en hacer ruido acompañado a una hora acordada de antemano, como medida de protesta contra las acciones del gobierno (Torres, 2001).⁵

La abuela confronta a su hermano, quien representa a quienes dejaron de luchar para pasarse a las filas de los especuladores. El hermano utiliza la jerga del momento para justificar la postura de quienes apoyaron de manera acrítica la política neoliberal introducida en América Latina: “No había otra salida... se terminaron las ideologías, entendélo, hasta el Muro de Berlín cayó (...) Estamos dejando a esta muchachada un país estupendo. En un año vendimos catorce provincias y ahora voy a rematar el Obelisco y el cabildo que nunca sirvieron para nada”.

Mientras las imágenes y los diálogos van construyendo una caricatura de Argentina menemista, la banda sonora constituye en gran medida un contrapunto melancólico y de mucha fuerza afectiva que impactan al espectador de otra manera. Con música y canciones compuestas por Astor Piazzola, Egberto Gismonti y el propio Solanas, el filme crea un paisaje sonoro entrañable, de nostalgia por un país distinto, amado, vivido con intensidad. Cuando Martín se despide de la Tierra de Fuego, oímos la canción interpretada por Fito Páez: “Sos mi amor de fin de mundo/ que me vuelve moribundo /con tu piel tierra de fuego / Ushuaia”. Nostalgia por la tierra que abandona a pesar de sentirse expulsado de ella.

A partir de este momento el protagonista viajará por diversos países de la región, cada uno de los cuales representará algo de su historia particular pero también del pasado que comparte toda América Latina.

5. Torres, H. A., “Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990”, en *EURE* (Santiago) vol. 27, núm. 80, Santiago, mayo 2001, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612001008000003&script=sci_arttext (26 de enero de 2011).

La historia

de Indoamérica

El primer país que visita Martín es Bolivia, representado como el lugar de pobreza extrema, del trabajo infantil, del hambre, de la deuda externa que pesa sobre toda la población y de la desertificación debida a que “nuestras mesetas se convirtieron en depósitos de basura tóxica”. El paisaje es, en efecto, desértico; en los pueblos las casas son de adobe, mal hechas; en el mercado al que va el chico en busca de comida, sólo se venden fósforos y sal, en pequeñas cantidades.

El viaje por el Perú contrasta con las visiones de Argentina y Bolivia que se nos acaban de transmitir: países devastados por su pasado colonial, por el legado que dejaron las dictaduras militares y por el presente de crisis económica en circunstancias en que continúa la dependencia de los Estados Unidos y de Gran Bretaña. El Perú es distinto, argumenta el filme, por la impresionante contribución de los pueblos indígenas a la construcción del pasado y del presente. En la pantalla aparecen las imponentes edificaciones de Machu Picchu, los muros incas que se conservan cerca de Cuzco y, finalmente, las calles y plazas de la ciudad colonial, mientras en la banda sonora suena la música tradicional. Martín, quien está recorriendo dichos lugares, reflexiona sobre las aportaciones de los Quechuas y Mayas (sic). A diferencia de vastos espacios de Argentina y Bolivia, aquí encuentra auténticos *lugares* marcados profundamente por las culturas que han contribuido a su construcción.⁶

Pero el presente del Perú no es mejor, su población también está agobiada por la deuda externa; los campesinos viven en pobreza lacerante; y las mujeres que migran a la ciudad trabajan como domésticas en las casas donde son tratadas como semi-esclavas y son usadas para la introducción a la vida sexual de los hijos de la familia.

Del Perú Martín viaja a Brasil y se dirige al Amazonas donde, supone, está su padre. El Paraíso, lugar donde están las minas de oro más grandes del mundo y donde Nicolás Nunca habría trabajado como geólogo, está representado como un infierno de pobreza y explotación del trabajo. Un predicador que acompaña al chico en parte de su viaje por Brasil denuncia las condiciones de trabajo en el país y reivindica a los negros e indígenas (“*a mais sofrida de as racas*”). La crisis económica se representa mediante la parodia de la política de ajustes, que se describe a través de un noticiero

6. Me refiero a la distinción entre espacios y lugares de Marc Augé (1992). *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

televisivo y un desfile de modas en que se promociona el uso de cinturones que permiten hacer “los ajustes” en el cuerpo. Los locutores –ellos mismos amarrados con los cinturones– anuncian:

Directamente desde o Paraíso, você va a ver nosso quadro diario de ajustes. Para hoje y amanhã començará a economia de ajuste de 2 puros em todos os cinturones del país. Precizamos economizar a energia y deixar a tudo el mundo mais leve, mais delgado...

mientras los locutores recorren dos agujeros de sus propios cinturones...

Más adelante, Martín pasea por los lugares emblemáticos de São Paulo: el Memorial de América Latina y el parque Ibirapuera, y encuentra a la esposa del padre que, sin embargo, se había separado de él. Le anuncia que Nicolás Nunca está en México; ello impulsa al chico a seguir el viaje.

Ahora Martín recorre Centroamérica. El chico sobrevive a un asalto en que, para robar un camión de carga, los maleantes matan a sangre fría al chofer e intentan abatir a balazos al joven argentino. Martín está muy impactado por lo sucedido y es rescatado de nuevo por Américo Inconcluso, quien le proporciona un panorama más amplio del terror que se vive en Centroamérica, asociado a las intervenciones armadas del ejército estadounidense. La invasión a Panamá es un caso emblemático, según explica, rimando, el personaje: “Ya ves, 3 mil personas murieron, ni pa noticias sirvieron. Es que la vida de un latinoamericano no vale ni un comino. Cuánta muerte tenemos que sufrir para que nos respeten”. Sin embargo, termina con una afirmación esperanzadora: “¿Pero sabes una cosa? Cuánto hemos aprendido ¡Ya no será como antes, ni para nosotros ni para ellos!”.

La última etapa del viaje transcurre en la ciudad colonial de Oaxaca y en Monte Albán, una monumental ciudad antigua fundada por los Zapotecas y después habitada por otras etnias. México, al igual que Perú es representado como un lugar con historia anterior a la colonización, que parece dar fuerza y consistencia a las sociedades actuales pese a que sus países están sumidos en la misma crisis que el resto de América Latina. Aquí tampoco está Nicolás Nunca.

El encuentro con el padre se produce sólo en la imaginación de Martín. Y el aprendizaje no corresponde al tamaño de la aventura del chico, quien ha viajado por todo el continente, ya que se reduce a una simple frase: “Ahora sé que nadie puede hacer lo que yo no hago por mí”. El joven argentino no es un héroe a quien el viaje transforme profundamente como a los personajes de filmes citados anteriormente: *Cabeza de Vaca* o *Bajo*

*California: el límite del tiempo.*⁷ En aquellos filmes, en gran medida también alegóricos, se trataba de afirmar identidades fuertes: la nacional, en el primer caso, y una suerte de identidad basada en la síntesis de diversos elementos del pasado y presente, en el que intervenían tanto las culturas antiguas del norte de México –los Cochimíes, Guaycuras y los Perícues–, como la cultura traída por los misioneros españoles, en el segundo caso (Jablonska, 2009:83-86, 27-276).

Pero Martín Nunca no tiene la misma oportunidad. Extranjero en su propia tierra, expulsado de su casa y de la escuela, carente de padre, vive en un país en que todo se tambalea. El viaje por todo el continente le permite averiguar que toda América Latina comparte un pasado doloroso y un presente difícil, pero hay algunos países –el Perú y México– que se distinguen justamente por el peso de una historia anterior a las colonizaciones española y portuguesa. En ellos parece haber esperanza, a medida que la gente recuerda y recrea ese pasado con dignidad y orgullo. “Los Quéchuas tenían otra idea del tiempo y del estar. Trabajaban no sólo para ellos sino para la comunidad. Aún hoy los vemos haciendo trabajo comunitario”, expresa Martín, mientras observa a los campesinos reunidos a lo lejos.

Tanto Cuzco y Machu Picchu, como Oaxaca y Monte Albán, contrastan claramente con los paisajes desérticos de Argentina y Bolivia en los que Martín se perdía y por los que viajaba sin encontrar a nadie durante días. Territorios sin marcas sociales o con marcas débiles. En cambio, las construcciones antiguas y coloniales aparecen como universos en que todo constituye un signo: edificios magníficos insertos en paisajes con los que armonizan y a los que dan sentido, al mismo tiempo que reciben de ellos significados concretos. Son los auténticos lugares, culturas localizadas en el tiempo y en el espacio, generadores de identidades fuertes (Augé, 40). Aparecen en el filme como una suerte de “totalidades” en que la naturaleza, la cultura y la presencia humana se relacionan de manera significativa, a diferencia de los espacios fragmentados, discontinuos y vacíos que Martín recorrió a lo largo del continente.

7. Ambas películas son analizadas como herederas de las narrativas míticas que tematizan *el viaje arquetípico del héroe*, en que el recorrido espacio-temporal no es sino una forma de describir un viaje interior que implica el paso por diversas pruebas o umbrales, por diversas transformaciones interiores, que permiten al héroe convertirse en una persona madura y regresar a su comunidad de origen con una nueva sabiduría en mi libro (2009) intitulado *Cristales de tiempo: pasado e identidad en las películas mexicanas contemporáneas*, México: SEP/UPN/ CONACYT,

Reflexiones finales

Lo que parece representar la aventura de Martín Nunca es la crisis de sentido en un momento en que Argentina se está desmoronando desde el punto de vista económico, político y moral, circunstancia que afecta a todas las instituciones, incluida la escuela y la familia del chico. Martín emprende el viaje buscando cómo volver a darle sentido a su vida.

La crisis de sentido afecta a la generación de los jóvenes. ¿Cómo encontrarlo en un país en ruinas, en una familia que se derrumba y está atravesada por la tristeza de la madre, que añora al compañero que perdió, así como por el enojo del padrastro? ¿en un país donde las instituciones más importantes no funcionan? El gobierno está profundamente corrompido, la escuela tiene rasgos de la dictadura y se limita a “la transmisión” de supuestos conocimientos que reflejan la confusión y ofuscación de la generación anterior y que no significan nada a los jóvenes. Dicha generación no les abre las puertas sino que exige obediencia incondicional.

Pero entre las dos generaciones hay otras diferencias. Mientras el padre de Martín luchó contra la dictadura y su abuelo contra la política económica del momento; el hijo no es un luchador, ni siquiera un activista, sino un mero espectador. Su personaje es introducido en el filme mirando el mundo por la ventana de la escuela y al terminar la cinta lo vemos atrás de la ventana del coche, reflejado en el espejo lateral. Las ventanas y los espejos juegan un papel muy importante en toda la narrativa, subrayando el carácter contemplativo del protagonista y su inclinación a las ensoñaciones. Algunas veces miramos una escena y al mismo tiempo su reflejo perdiendo la posibilidad de distinguir qué parte de la misma ocurre “en realidad”...

Martín es principalmente un espectador y un receptor –no construye historias sino que las recibe, se va enterando del pasado y presente de Argentina y de América Latina. Más que actuar, mira y escucha. No tiene identidad, no sólo porque no encuentra a su padre, sino porque no pertenece a ningún lugar, a ningún grupo humano. Tampoco el país en que nació parece tener una identidad, de modo que Martín padece una doble carencia.

Quizás por eso tampoco logra construir relaciones. Sus encuentros con otras personas son breves, fugaces, sin consecuencias, con excepción de personajes alegóricos, como el de Américo, o con los que son producto de su deseo, como la chica de rojo que aparece fugazmente a lo largo del filme y que, sin embargo, siempre se le escapa.

Lo real y lo ficticio se confunden en la película todo el tiempo. Las historietas inventadas por el padre contienen elementos de la historia de América Latina. Los personajes que intervinieron en dicha historia, como Sandino y Torrijos, o Menem y Bush –disfrazados bajo nombres supuestos–, aparecen junto con otros que tienen, como ya explicamos, un carácter alegórico. Los lugares que el espectador puede identificar perfectamente –Buenos Aires, São Paulo, Cuzco, Oaxaca– aparecen al lado de espacios no identificables o francamente ficticios.

Toda la película transmite la idea de la fragmentación, de la discontinuidad, que no sólo está presente en la propia historia del viaje de Martín sin un rumbo preciso, sino en la estructura de la narrativa con constantes saltos de tiempo y espacio, y en la mezcla de las formas de expresión, dibujos animados y filmación convencional. Esta fragmentación corresponde con la visión de la historia que el filme busca transmitir, una historia inacabada de un continente que no logra independizarse para tomar en sus manos su propia suerte.

Bibliografía

- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Avellar, J.C. (2008). “Padre, país, madre, patria”, en: Russo, E.A. (coord.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 117-150.
- Jablonska, A. (2009). *Cristales de tiempo: pasado e identidad en las películas mexicanas contemporáneas*, México: SEP/UPN/ CONACYT.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid: Visor.
- Oliván Santalestra, L. (2011). “La alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamin y en *Las Flores del Mal* de Baudelaire”, en: <http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi11/index.html> (consultado 26 de enero de 2011).
- Suzeley K., y E. Fazio (2000). “Nuevas amenazas y su impacto sobre las fuerzas armadas brasileñas”, en: *Revista Fuerzas Armadas y Sociedad*. Año 18, núm. 3-4, pp. 53-81. <http://www.fasoc.cl/files/articulo/ART41f6a1ee97ce0.pdf> (consultada el 27 de enero de 2011).
- Tal, Tzvi (2003). “‘El viaje’ entre la Historia y la Historieta: jornada geográfica, conciencia social e identidad”, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/25525914/El-viaje-Solanas-1992-Historia-e-Historieta> (consultado el 23 de agosto de 2011).
- Torres, H.A. (2001). “Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990”, en: *EURE* (Santiago), vol. 27, núm. 80. Santiago, mayo 2001, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612001008000003&script=sci_arttext (26 de enero de 2011).

Aleksandra Jablonska

Wisnik, J. M., citado en: Avellar, J.C. (2008). *Op. Cit.*
Xavier, I. (2004). “A alegoría histórica”, en: Pessoa Ramos, F. (org). *Teoría contemporánea do cinema. Pos- estructuralismo e filosofia analítica*, vol. I, São Paulo: Senac, pp. 339-380.

Filmografía

Bajo California: el límite de tiempo (1998). Carlos Bolado, México.

Cabeza de Vaca (1990). Nicolás Echevarría, México/ España/ Gran Bretaña.

Diarios de motocicleta (2004). Walter Salles, Argentina.

Estación central de Brasil (1998). Walter Salles, Brasil.

Martín Hache (1997). Adolfo Aristarain, Argentina/ España.

Terra estrangeira (1996). Walter Salles y Daniela Thomas, Portugal/ Brasil.

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2010). Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, Brasil.

Recibido: 21 de febrero de 2011 Aprobado: 13 de diciembre de 2011