

“Sentirse como un Simbad”

La película de carretera como cine de investigación

Maria Imhof (Köln)

RESUMEN: Este artículo se concentra en el género de la película de carretera en los países latinoamericanos; se puede analizar con términos de la literatura policial y del cine investigativo tanto en el nivel de la acción como en el nivel de la mediación.

PALABRAS CLAVE: Sorín, Carlos; Alonso, Lisandro; Llinás, Mariano; Película de carretera; investigación; autorreflexión; mapa; cámara de vigilancia; abstracción; ficción

En Argentina, el género del *road-movie* parece ser la versión fílmica de un aspecto central de una topología característica del país descrita por Martínez Estrada en su libro *Radiografía de la pampa* (1949):

El problema fundamental de nuestra vida ecomómica es el transporte, porque el problema central de nuestra vida son las distancias (...) la soledad.¹
Mucho peor es el estar aislado. El hombre está dentro de este espacio. Este espacio no lo circunda ni lo contiene, ni lo atrae. Más bien lo expelle, impleiéndole a marchar.²

Este espacio, en muchas películas, es la Patagonia. Con respecto al espacio, la película de carretera parece un representante fílmico de la estructura topológica y social del sur del país, y el sur emerge como localidad de rodaje y escenario de las historias de carretera, un paisaje que no sólo tiene las extensas llanuras, sino que también parece un paisaje místico desde el siglo diecinueve, en el que todo puede suceder, un reino de la ficción que puede muy fácilmente servir como pantalla imaginaria de la proyección cinematográfica.³ Los personajes casi graban sus pasos en la llanura, como en una segunda

⁰ Cita de Mariano Llinás, *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* (2005), 00:45:20.

¹ Véase Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* (Nanterre: ALLCA XX, 1991), 46-7.

² Martínez Estrada, *Radiografía*, 69.

³ La Patagonia como espacio mítico la describe Inka Marter, “An der Línea Sur entlang durch Patagonien: ‘on the road’ ins Reich der Fiktion”, en *Transgression und Selbstreflexion: Roadmovies in der Romania*, ed. Por Kirsten von Hagen y Ansgar Thiele (Tübingen: Stauffen-

pantalla, y en la soledad del espacio del sur cada paso significa una acción y cada gesto gana una cierta relevancia. En consecuencia, muchas películas de carretera nos cuentan historias ordinarias y pequeñas, incluso mínimas, como dice el título de una película de Carlos Sorín, *HISTORIAS MÍNIMAS* (2002); pero nos parecen significativas. “Rodamos en la Patagonia territorio de metasetas infinitas y rutas interminables. Es difícil filmar en la Patagonia sin terminar haciendo una road-movie. Las distancias y los viajes ocupan buena parte de los proyectos y deseos de sus habitantes”, dice Sorín.⁴ La carretera, tan importante en las vastas llanuras de los países americanos, invita, en las películas, tanto a la exploración como a la investigación del propio yo interior, bien sea por la soledad o por los encuentros, pero siempre por el movimiento que se da en ella. El transporte, por su parte, parece ser un medio que transforma tanto al que transporta como al transportado; según a Bruno Latour, se trata de una ley universal de la movilidad.⁵

1. El espacio, el movimiento y la investigación

Lo particular del cine, como dice su nombre (del griego ‘kinein’, i.e. moverse), es el movimiento, son las imágenes móviles. El *road-movie*, además, trata en su acción del movimiento. Este movimiento se filma normalmente también en movimiento y no en imágenes estáticas (lo que también sería posible). Existe la tendencia de filmar a través del parabrisas y desdoblar así el plano que capta la cámara. Cuando se mira a través del parabrisas, el paisaje parece moverse, como sucede cuando uno está sentado en un asiento de cualquier sala de cine mirando a la pantalla. En este sentido, el *road-movie* es un género autorreflexivo, un género de la reflexión cinematográfica.⁶

burg, 2013), 229–50, también Kirstin Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies: Another Road?* (Saarbrücken: Dr. Müller, 2008).

⁴ Véase el entrevista con el director en www.cinebso.com/lector.php?articulo=200211318233049&mes=11&year=2002, consultado el 29 de enero de 2013.

⁵ Esta idea la desarrolla Bruno Latour en “Les moteurs immobiles de la mobilité”, en *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité? États de lieux, enjeux et perspectives de recherche*, ed. por Mathieu Flonneau y Vincent Guigueno (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009), 7–10; véase también Wolfram Nitsch, “Mobile Mediatope: Verkehrsmittel als Medien und Milieus in der französischen Literatur der Gegenwart”, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2, núm. 12 (2012): 151–66.

⁶ Véanse Iain Borden, “Journeys”, en *Drive: journeys through film, cities and landscapes*, ed. por Iain Borden (London: Reaktion Books, 2013), 67–117, y Joachim Paech, “Unbewegt bewegt: das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens”, en *Kino-Express: die Eisenbahn in der Welt des Films*, ed. por Ufilas Meyer (München: Bucher, 1985), 40–9.

La llanura como escenario central de las películas nos recuerda también a la teoría de Deleuze y Guattari, que establecen la idea de que las cosas y los acontecimientos están constituidos por líneas y diferencian movimientos directivos, vectores, que constituyen territorios y movimientos indirectivos, que dejan lisos y llanos los espacios; estas líneas se llaman líneas estructurantes y líneas nómadas.⁷ La estructura del espacio depende del movimiento en él: hay un espacio ‘mapeado’ (“*le strié*”), estructurado por mapas, calles y elementos administrativos, y hay un espacio ‘llano’ o liso (“*le lisse*”) que se opone a los movimientos directivos. Este espacio liso, como dicen Deleuze y Guattari, se encuentra en el desierto, en la pampa, en el mar. Los personajes que se mueven en él casi no dejan huella, se mueven en manera indirectiva, “nómada” sin “entallararlo”. Nos parece interesante que Alejo Carpentier, en su libro *Concierto barroco*, describa el carácter del ‘latinoamericano’ como de nómada, siempre de viaje.⁸

Así, hay una estrecha conexión entre la ensayística que tematiza una estructura ya existente del paisaje y la naturaleza nómada del argentino y el cine que da una respuesta fílmica con sus propios medios a la descripción de una particularidad social y, al mismo tiempo, construye esta espacialidad de manera artificial por los movimientos de su historia. Las acciones de muchas películas de los últimos años tratan de transporte y viaje, movimiento, distancia y búsqueda.

Esta búsqueda forma el segundo aspecto central del *road-movie*. En casi todos los casos los personajes de la película de carretera están buscando algo: el perdón (HISTORIAS MÍNIMAS), la propia identidad (EL VIAJE), la región mítica, la identidad del país (DIARIOS DE MOTOCICLETA). De modo que si se quiere abordar la cuestión de la investigación en el cine, no se podrá evitar tratar la película de carretera. Y aunque el *road-movie* como género clásico se desarrolló en los Estados Unidos, lo encontramos en muchos países: las películas de Wim Wenders en Alemania, algunas de la *Nouvelle Vague* en Francia,

⁷ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, “1440 – Das Glatte und das Gekerbtte”, en *Tausend Plateaus*, traducción de Gabriele Ricke y Ronald Voullié (Berlín: Merve, 1992), 658–94.

⁸ Véase Alejo Carpentier, *Concierto barroco* (Madrid: Alianza Ed., 1998), también mis artículos sobre la película de carretera: María Imhof, “Die Straße und das Nichts: Roadmovie, Raum und Transport bei Carlos Sorín und Pablo Giorgelli”, en *Transgression und Selbstreflexion: Roadmovies in der Romania*, ed. por Kirsten von Hagen y Ansgar Thiele (Tübingen: Stauffenberg, 2013), 203–27 y “Der Blick aus dem Seitenfenster: Nicht-Orte, und Begegnungen in Historias mínimas und Un mundo menos peor”, en *Infrastrukturen des Urbanen: Soundscapes, Landscapes, Netscapes*, ed. por Nathalie Bredella y Chris Dähne (Bielefeld: transcript, 2013), 129–50.

las de Walter Salles en Brasil; las películas argentinas de los últimos años muestran cierta inclinación hacia este género que inspira a directores tan distintos como Carlos Sorín, Lisandro Alonso o Mariano Llinás.

2. El *road-movie* y la investigación

La estructura narrativa y la temática del *road-movie* se inspira –dependiendo del país en que aparece– no sólo en el *western*, sino también en la literatura y las películas en que la carretera forma un espacio central para encuentros accidentales. En el mundo hispanohablante se inspira también en la novela picaresca, cuyos protagonistas se encuentran al margen de la sociedad por moverse rápido, como los del *road-movie*. La película de carretera, como la novela picaresca, está caracterizada por una narración episódica, que se orienta por los acontecimientos y encuentros de los personajes en la ruta. La importancia de los encuentros durante un viaje la comparten también el *road-movie* y el *western*.

Los protagonistas estadounidenses, impelidos por un anhelo de libertad, cambio y movilidad individual, suelen transgredir las fronteras de la sociedad burguesa a causa de un crimen cometido que les obliga a la fuga o por la sensación de no formar parte integral de la sociedad. Así se ponen en camino sin rumbo fijo dejando la civilización urbana, el espacio mapeado, y trazando una línea nómada en un espacio liso, como dicen Deleuze y Guattari.⁹ La fascinación por la ruta, por el estar de viaje forma un aspecto central del género; consecuentemente, lograr el objetivo no tiene tanta importancia como moverse en su dirección. el *road-movie* estadounidense combina en su narrativa la búsqueda por la identidad de un individuo con la crítica o la descripción de la sociedad. Muchas películas tienen un carácter o escenas casi documentales. Así, contribuyen a la construcción de una identidad nacional y cultural que incluso suele ser imaginaria. El *road-movie* estadounidense de los años 60/70 nos ofrece un álbum de imágenes del paisaje típico ‘americano’, que se presenta en movimiento, rodado con la cámara montada en un auto. Este ‘turismo en imágenes’ nos recuerda a la fase temprana del cine, en las que las películas de viaje (casi-documentales de los países del mundo, no-narrativas) gozaban de un interés respetable.¹⁰ En este sentido, el *road-movie* es siempre

⁹ Deleuze y Guattari, “1440 – Das Glatte und das Gekerbte”.

¹⁰ Para una definición del *road-movie*, véase Bettina Bremme, *Movie-mientos*, dos tomos (Stuttgart: Schmetterling, 2000/2009), y Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies*.

un documento visual de su tiempo, de ahí que muchos de ellos nos parezcan ahora más o menos anticuados.

Mientras que los protagonistas estadounidenses anhelan la libertad, la soledad y se mueven en auto o moto, los protagonistas argentinos usan medios de transporte más humildes –el autobús (Sorín, HISTORIAS MÍNIMAS), el camión (Giorgelli, LAS ACACIAS), la bicicleta (Solana, EL VIAJE). Y buscan otra cosa. La búsqueda en muchas películas argentinas de carretera tiene algo de investigación. Los motivos de los movimientos son múltiples. Está el motivo de la búsqueda de identidad; en la Argentina, país ‘europeo’ en Latinoamérica, se tiene desde hace tiempo la sensación de ser distinto y surge la pregunta por una identidad común latinoamericana; por eso, algunas películas de carretera tratan del anhelo de conocer los otros países latinoamericanos. Normalmente los protagonistas se confrontan con una realidad social que no conocían antes: la pobreza, las enfermedades, la corrupción política, como lo vemos en EL VIAJE, de Solanas, y DIARIOS DE MOTOCICLETA, de Walter Salles.

Así, muchos protagonistas de la película de carretera argentina se convierten en investigadores de sí mismos, de las realidades del país, del pasado. Desde esta perspectiva la película de carretera tiene mucho que ver con el cine de investigación, aunque las diferencias sean evidentes: la estructura del *road-movie* es episódica y paradigmática, mientras que la investigación exige muchas veces una estructura lineal. En el *road-movie* no hay forzosamente una solución del problema ni una meta. Aquí, a diferencia del investigador de un crimen –que restituye el orden al descubrir al culpable– lo que se presenta es la ambigüedad de las cosas, alusiones, atmósferas. Pero, si hablamos de un cine investigativo en sentido más abstracto (no sólo del policial) la estructura narrativa del *road-movie* también tiene aspectos investigativos: el moverse buscando o andar errante, la curiosidad del protagonista, siguiendo mapas interiores o mapas de un tesoro imaginario, la reflexión sobre el mundo, la sociedad y los medios.

Los investigadores de la literatura policial, por su parte, tienen mucho que ver con la ciencia: el policial exige un lector/espectador activo que busca la solución del enigma inicial –un crimen en muchos casos– como si fuera un investigador de la narración, siguiendo indicios y creando una segunda realidad que está escondida debajo de la superficie de la historia contada. En oposición a la literatura fantástica, en el policial no nos encontramos con la destrucción continua de la realidad; toda la trama desemboca en hechos expli-

cables y coherentes. La inseguridad resulta de la sospecha de que detrás del enigma inicial hay algo más y algo más grande, una conspiración que lleva más allá de las cosas pequeñas. Así pues, los detectives en la literatura policial actúan como paranoicos, según Luc Boltanski, porque sospechan siempre relaciones secretas; y la popularidad del género del policial –como de las teorías de conspiración y del complot– siguen revelando bastante de la sociedad insegura y sospechosa en la que vivimos.¹¹ La literatura y el cine tratan de sobrepasar la ambigüedad de la realidad, pero se deja aventajar, en muchos casos, por las tramas reales. Así, el policial abre un espacio de reflexión sobre la sociedad moderna que se pondera a sí mismo. El cuadro clínico de la paranoia encuentra un equivalente en las teorías de conspiración que se acumulan en el siglo veinte. El paranoico tiende a interpretar el mundo un poco más allá que el “normal” y va a parar a una visión completamente diversa o incluso estrafalaria.

En el cine y la literatura, el acto de creación por parte del director/autor: pero el film transforma un espacio común, como la provincia de Buenos Aires, en un sitio místico, por lo que los personajes crean con sus acciones y se hacen visibles en él. ¿Actúan, entonces, los directores como paranoicos, creando bajo la historia relaciones secretas? Parece cierto que tanto investigadores como directores de cine comparten la particularidad de crear y comunicar mundos alternativos y relaciones secretas y ficcionales en múltiples capas para contar sus historias. Como espectadores, interpretamos las imágenes siempre como imágenes significativas e intentamos comprender qué hay detrás de ellas. Las imágenes del *road-movie* dejan libertad de interpretación por su ambigüedad. Pero existe también la tendencia de contar más de una historia, como lo vemos, por ejemplo, en *HISTORIAS MÍNIMAS* de Carlos Sorín: el espectador tiene que averiguar de qué es culpable el protagonista Don Justo, que de pronto se pone en marcha en plena noche para buscar a su perro Malacara, que desapareció años atrás. Sorín nos da siempre más indicios, pero sólo al final sabemos lo que pasó.

En mi opinión, los directores argentinos que trabajan con este género tratan de investigar no sólo identidades latinoamericanas colectivas e individuales, sino fronteras narrativas y visuales del género, de la comunicación fílmica y de la estética. Si a las investigaciones personales y subjetivas se unen las investigaciones criminales, como en *HISTORIAS MÍNIMAS* o *HISTO-*

¹¹ Esta idea la desarrolla Luc Boltanski, *Énigmes et complots: une enquête à propos d'enquêtes* (Paris: Gallimard, 2011).

RIAS EXTRAORDINARIAS, de Mariano Llinás, el *road-movie* parece un campo de investigación criminalístico privilegiado.

Especialmente me interesa el momento en el que los dos aspectos se unen en películas investigativas que tratan de la investigación casi detectivesca incluso en su historia y dejan fundir el anhelo investigativo de los detectives privados y el del director, que se encuentra en una búsqueda por nuevos medios de expresión. Andar y moverse significa enterarse de las cosas.

3. Solanas y Salles

Los protagonistas de *EL VIAJE*, de Fernando Solanas, y *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, de Walter Salles, buscan respuestas e identidades personales, pero en el contexto de una identidad latinoamericana. *EL VIAJE* trabaja con el surrealismo, que deja permeable la frontera entre realidad y ficción, y cuenta la historia del joven Martín que busca a su padre, partiendo de Ushuaia, en la Tierra del Fuego, y viajando a Buenos Aires en bicicleta. *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, de Walter Salles, cuenta el viaje del joven Ernesto Guevara y su amigo por el continente; el primero es más bien una investigación de la propia identidad y la relación con los antecesores, el segundo, sobre todo una investigación de una identidad latinoamericana en conjunto.

EL VIAJE nos muestra una segunda realidad, a parte de esa de Martín en la nieve de Ushuaia, y tenemos que analizar como espectadores cuáles de las imágenes son metafóricas y cuáles no. No sólo en un paisaje como la Patagonia, que sirve como pantalla de producción para los sueños y ficciones de los poetas desde el siglo XIX, sino también en Buenos Aires hay esta calidad de lo surreal.¹² *EL VIAJE* pone en escena la búsqueda de un joven para encontrar a su padre, es decir, una búsqueda de su propia identidad. El padre representa algo inaccesible, pero deseado y perfecto, algo que Martín nunca va a alcanzar. Pero, al final, cuando se imagina un encuentro con su padre, entiende que la búsqueda ya no es necesaria porque se ha encontrado a sí mismo. Con este conocimiento puede volver a su pueblo sin sentirse medio hombre. La investigación está más dentro de Martín que afuera de él, y se simboliza mediante una chica con un traje rojo que contrasta con el gris de la escuela y el blanco de la nieve de Ushuaia. Solanas nos deja muy claro que los cambios sólo existen en la visión surrealista de la película. Sus mundos mágicos y fantásticos son verdaderamente ciudades encantadas en las que

¹² Véase Marter, "An der Línea Sur entlang durch Patagonien" y Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies*.

se vive en casas inundadas y el presidente de Argentina lleva botones para mostrar su capacidad de reaccionar a la inundación.

Este carácter surrealista viene contrastado, en *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, con elementos documentales. Martín está buscando a su padre y su origen, Ernesto y Alfredo quieren conocer el continente latinoamericano. Salles, por su parte, emplea el estilo casi documental en los diálogos de los protagonistas con marginados sociales. Al mismo tiempo, la mirada de afuera de Salles es muy visible: *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, en sentido visual y narrativo, nos recuerda a los *road-movie* estadounidenses en los que los paisajes parecen sacados de un catálogo de lugares idílicos para turistas.¹³



Fig. 1: Salles, *DIARIOS DE MOTOCICLETA* (2004)

Como *EASY RIDER*, *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, nos muestra un escenario grandioso y pintoresco, las montañas de la Patagonia, la nieve en la cumbre.

¹³ Véase Stephan Michael Schröder, "Touristisches Reisen im frühen Kino", en *Tourismus als literarische und kulturelle Praxis: skandinavistische Fallstudien*, ed. por Annegret Heitmann y Stephan Michael Schröder (München: Utz, 2013), 203–35.

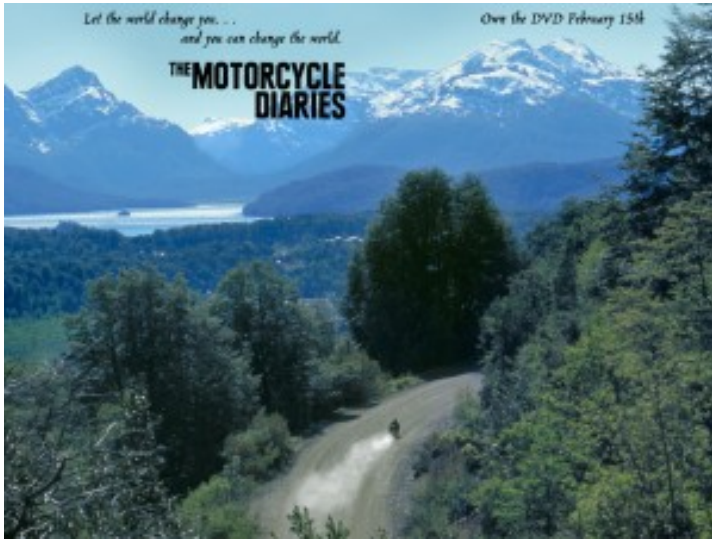


Fig. 2: Salles, DIARIOS DE MOTOCICLETA (2004)

Con respecto al espacio, Salles, siendo brasileño, tiene otra imagen del Sur de la Argentina (más hollywoodense quizás) que Sorín, por ejemplo, que suele rodar sus películas en la Patagonia, pero en la Patagonia del desierto y del vacío, de las cosas ordinarias, y refleja las teorías de Martínez Estrada.

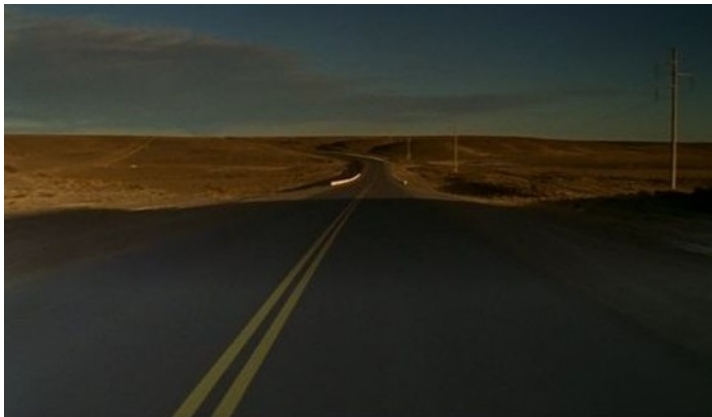


Fig. 3: Sorín, HISTORIAS MÍNIMAS (2002)

Buscando una identidad latinoamericana universal, el Che nos da un discurso sobre la unidad de América Latina, y la película nos da una imagen del sur de la Argentina como copiado de un folleto turístico. Aunque Salles se muestre muy buen conocedor del género *road-movie* y haga una película simpática, es muy diferente la visión de las películas de carretera que se hacen en la Argentina, como las películas de Solanas, Sorín, Alonso o Llinás. Con respecto a la investigación nos hace ver a través de los ojos de los dos jóvenes amigos que –con su idealismo– se pueden mejorar las cosas y tener éxito. En esta película, tan argentina en relación a la temática (el joven Che Guevara viaja con su amigo por Latinoamérica y descubre las injusticias sociales), se muestra la mirada que tiene el director, una mirada por afuera del país.

4. Investigar el espacio y la imagen: Alonso y Sorín

El movimiento como reflexión de las imágenes móviles del cine y el espacio como elemento central de la topología argentina le interesan a Carlos Sorín y Lisandro Alonso, pero de forma muy distinta. Alonso construye sus películas partiendo de la idea de una imagen, buscando nuevas formas de lo visual y de los límites de la narración. Su forma de hacer visible la investigación tanto de sus personajes como su ambición artística es la transgresión estética y narrativa de formas comunes de la comunicación cinematográfica.¹⁴ Como en las películas de Sorín, el espacio tiene algo que empuja, pero Alonso se centra en lo visual, mientras que a Sorín le interesa contar historias. En Sorín, consecuentemente, la búsqueda por la identidad es más o menos un viaje en un lugar aislado del que resultan encuentros accidentales con otras personas; en la carretera vacía cada uno puede entrar fácilmente en contacto con el viajero. Así, Sorín nos habla de encuentros pequeños e íntimos en soledad, utilizando a menudo la ironía y la reflexión sobre el cine mismo como medio, buscando límites y técnicas del género del *road-movie*.

¹⁴ Véase la entrevista con el director por Patricio Fontana, “Lisandro Alonso: la aventura de salir de uno mismo”, en *Otra parte: revista de letras y artes* 19 (2009), www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo, consultado el 3 de marzo de 2016.



Fig. 4: Sorín, HISTORIAS MÍNIMAS (2002)

Alonso, por su parte, se concentra en la soledad y el aislamiento para investigar la independencia de las imágenes y la elocuencia de la visualidad, buscando límites de la narración. Para él, los lugares son lo que más le interesa:

qué tipo de vidas generan esos lugares. Para mí los lugares son casi tan protagonistas de mis películas como las personas. Las películas salen del deseo de filmar en un lugar específico.¹⁵

Estos lugares no sólo tienen una cierta cualidad material e inmediata, sino que “generan vidas” y actúan como cuasi-personajes, incluso violentos y ahuyentadores. Se puede pensar en Farrel, el protagonista de *LIVERPOOL*, de Lisandro Alonsos, que no puede quedarse ni un día en el sitio donde nació, en las cercanías del último punto de la Tierra del Fuego, Ushuaia, aunque haya vuelto para ver a su madre. Había tenido que marcharse veinte años atrás, y lo mismo tiene que hacer cuando vuelve, sin que Alonso nos de una explicación de esta marcha. El espacio vacío lo impele, sin dejar casi huella, porque sus encuentros están marcados por su impotencia comunicativa.

¹⁵ Véase Fontana, “Lisandro Alonso”.



Fig. 5: Alonso, LIVERPOOL (2008)

En casi toda la película, Alonso nos hace ver con el protagonista, pero no explica lo que pasa dentro de él. Trabaja como un narrador que usa el enfoque externo, quedando afuera de sus personajes y confundiendo al lector/espectador sin darle casi ninguna información.¹⁶ Las imágenes, por lo tanto, se sitúan en el centro de la narración, quedan abiertas para cualquier interpretación y cuestionan al espectador sobre lo que pasa en la película. El estatus independiente de las imágenes y de la cámara se muestra de modo significativo cuando, en los últimos 20 minutos de la película LIVERPOOL, la cámara decide enfocar a la madre y la hija del protagonista, en vez de seguirlo a él, que de nuevo se va de su pueblo natal. Farrell sale –en plano secuencia– del marco de la imagen, mientras que la cámara se queda inmóvil. Esta forma abierta del plano, del que los personajes salen y entran, enfoca la independencia de la imagen y del espacio fílmico, incluso el espacio exterior, más allá del plano.¹⁷

¹⁶ El modelo de los narradores diferentes y la comunicación con el lector la describe Gérard Genette, "Discours du récit", en Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), véase también Michael J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge, 1988).

¹⁷ Una introducción al análisis del lenguaje cinematográfico la ofrecen David Bordwell y Kristin Thompson, *Film art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 41993) y James Monaco, *How to read a film* (New York: Oxford Univ. Pr., 32000).



Fig. 6: Alonso, LIVERPOOL (2008)

Aunque caracterizado como director de películas minimalistas y realistas, Alonso es un director muy artístico, incluso artificial, que configura con exactitud sus imágenes y suele filmar en 35mm, lo que supone que tiene que saber muy bien qué se va a filmar, porque no se puede retocar nada después, a diferencia de la imagen digital. Con la misma exactitud trata los movimientos de su cámara que enfoca más lo estético y el simbolismo de las imágenes que su capacidad de reflejar miméticamente la realidad. Las técnicas artísticas de Alonso –colocar la cámara en un lugar donde normalmente no se encuentra, planos secuencias que parecen la contemplación de las figuras y sus entornos, capturar lugares ordinarios y, a veces, acentuar la independencia de esta cámara– se encuentran también en otro director que, en vez de tres películas, ha hecho solo una, pero de cuatro horas; me refiero a Mariano Llinás y su obra *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*. Con Llinás volvemos a la narración, en este caso la narración extensa, porque *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* se presenta contada en *voice over* y se divide en capítulos.

5. Investigación como tema y técnica: Llinás

En la película se comentan continuamente las imágenes a través de una voz narrativa, un *voice over* que suele usar la focalización interna, es decir, que nos da la introspección de sus personajes; a veces, y muy de repente, se muestra como omnisciente, contando más de lo que pueden saber los personajes, o

incluso cuenta que él ignora alguna información. Llinás juega con los modos de la mediación narrativa. En cierto sentido, es lo contrario de Alonso.

Llinás experimenta también con el estatus de las imágenes como con la narración y la manera de investigar de sus personajes. Nos cuenta tres historias no tan extraordinarias como anuncia el título. X observa un crimen, toma parte activa en la situación y se convierte en asesino e investigador de la situación en la que se encuentra, escondiéndose en un hotel por unos meses. Z investiga la historia de su antecesor en el trabajo y descubre su vida secreta, el tráfico ilegal de animales salvajes, y viaja a África. H tiene la misión de investigar monumentos al lado de un río que atestiguan la antigua presencia de una empresa; él se deja llevar por la dinámica del río en el que trabaja y por la de un hombre que ha conocido, un viejo que siempre está de viaje. Para Llinás, el cine es una posibilidad de construir una ficción absoluta: las tres historias no vienen conectadas entre sí, aunque el espectador siempre espera descubrir un nexo entre ellas. HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, al contrario, investiga las condiciones de la narración y de la comunicación cinematográfica; analiza la forma narrativa, la producción del suspense y de una ficción compleja en las películas investigativas. Sus investigadores parecen impelidos por la curiosidad, que se convierte en paranoia –en el caso de X aún más visible que en el caso de Z– tan típica del investigador literario, siguiendo a Boltanski. HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, como las historias policiales, empieza con un enigma, en el caso de Z son las irregularidades en la vida de su antecesor, en el caso de X es un asesinato, observado por él mismo. Empieza en la pampa, en una ruta polvorienta y un espacio vacío. En unos minutos lo llenará con acciones, comentarios, ficciones. Así, Llinás desarrolla dos tipos de investigadores: el investigador viajero (Z) y el investigador inmóvil (X); ambos parecen paranoicos.

5.1. El detective viajero y la cámara móvil: Z

Z trabaja en un puesto burocrático, una oficina aislada en una ciudad pequeña. Su antecesor se murió unos meses antes de un ataque cardíaco. Z se obsesiona con la historia de Cuevas, el antecesor, e investiga su pasado: una vida en África, el tráfico ilegal con animales salvajes, sus amigos, su personalidad. Encuentra un libro de notas con un mapa, nombres, rutas, etc. Sigue este mapa como si fuera el mapa del tesoro para resolver el misterio de este hombre que parece ser mucho más que un burócrata tranquilo en una insignificante oficina. Al final, Z viaja a África para encontrar respuestas.

El elemento central en la historia de Z es el enigma. La realidad obvia en la que vivía Cuevas se convierte en una realidad muy frágil; y sabemos más tarde que la ha fabricado él mismo para desviar la atención de los demás. Z, siguiendo el mapa, descubre continuamente nuevos indicios que tiene que interpretar, descifrando notas en clave que lo llevan a la solución del enigma inicial.



Fig. 7: Detéctive viajero y el mapa: z, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

El método de este tipo de investigador es la búsqueda en movimiento, como refleja también la cámara investigadora de Llinás en el caso de Z: construye el suspense a través de encubrimientos y revelaciones: elementos típicos del cine policial. Esta forma de encubrimiento y revelación se percibe especialmente en una escena en la que Z toma una linterna de bolsillo para investigar un cuarto oscuro por haber oído un ruido. Después de alumbrar unos contenedores, la luz de la linterna ilumina paja y, ahí, sentado encima y parpadeando con los ojos a contraluz se encuentra un león.

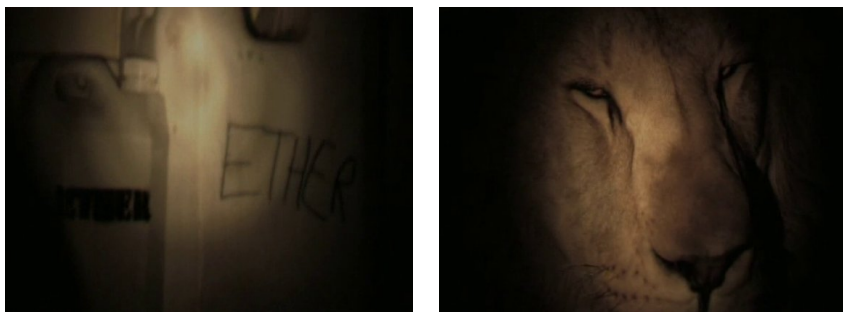


Fig. 8: Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008): Investigando el cuarto... / Hallazgo del león 'Coronel'

Esta cámara móvil se adapta completamente a la perspectiva y el conocimiento del personaje, y funciona como el comentario de enfoque interno: así, el espectador está muy al lado de Z, investigando y encontrando las cosas con él. En el caso del león, como muchas veces, las apariencias engañan: el león Coronel no es una amenaza, es viejo y está muriéndose, se convierte en un amigo de Z que lo acompaña hasta su muerte. Las alusiones al género nos dan la impresión de saber lo que pasa, pero el narrador nos demuestra que estamos equivocados y que hemos sido engañados por la cámara y las convenciones del género.

5.2. El detective inmóvil y la cámara de vigilancia: X

El segundo tipo de investigador, interpretado por el director, es un hombre normal y corriente que ve un crimen cuando va por un sendero polvoriento. A primera vista, la cámara parece tomar su perspectiva mirando inmóvil lo que pasa desde una cierta distancia, pero después X entra en el plano –la cámara se identifica como una entidad independiente, se asemeja a una cámara de vigilancia grabando estática un fragmento del espacio en plano secuencia–. X se convierte en parte activa de la acción: investiga el sitio del crimen, toma un arma y, sorprendido por la víctima del crimen que había dado por muerta, la mata. Después de este incidente, se esconde en un hotel y empieza a analizar la situación, coleccionando periódicos y escuchando la radio. En esta situación casi todo le parece conectado a su caso: un robo violento, la desaparición de una mujer. El enigma inicial del crimen lo ve como un complot y una conspiración universal; X, a diferencia de otros protagonistas de *road-movies* no busca su salvación en la fuga y el movimiento rápido, sino en la inactividad y la invisibilidad; X no tiene un sentimiento de culpabilidad por

haber matado a un hombre, sino la idea de que los criminales lo van a buscar y se siente perseguido. La idea del complot universal lo convierte en un observador y analizador inmóvil. Hace lo que hizo al principio y lo que hace la cámara: observa a la gente durante cinco meses sin ser percibido.



Fig. 9: Investigador inmóvil, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

Este tipo de vigilancia es muy diverso del de Z; el investigador inmóvil está encerrado en su apartamento, invisible para los empleados, investigando diarios, la televisión, y solucionando el crimen que hay detrás del enigma inicial gracias a su larga estancia en el hotel y su intelecto.

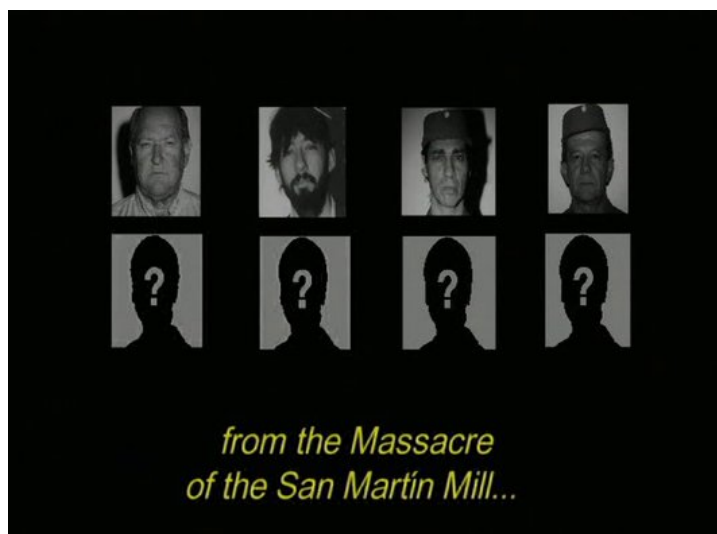


Fig. 10: Las teorías de X, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

X empieza a sospechar relaciones secretas en todas las historias que lee en los diarios. La observación y la lectura de los periódicos lo convierten en un paranoico que, por su tendencia a interpretar acciones y hechos, termina creando ficciones muy creíbles. Cree en la omnipresencia del crimen. La nota en la prensa sobre una mujer desaparecida se conecta con un robo violento y el caso del asesinato en el que él mismo anda metido. Está convencido de que alguien ha observado el crimen que ha cometido y lo busca.

La observación en el hotel parece una cita de Alfred Hitchcock y su película REAR WINDOW, muchas veces comentada como reflexión sobre el propio cine, que también conecta el acto de documentación e investigación con el acto creador de una ficción. Hitchcock, en sus películas, suele construir un sistema abstracto del cuento y la narración que funciona en sí por situaciones perfectamente conectadas. Llinás recuerda a Hitchcock en el momento en el que X se pierde en sus fantasías de crímenes universales.



Fig. 11: Cita de Hitchcock, REAR WINDOW, 1958 (Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008))

HISTORIAS EXTRAORDINARIAS conecta también la vigilancia con la reflexión sobre la cinematografía y la ficción, y se muestra como abstracción de la narración. Los dos detectives privados tienen un plano para analizar los hechos e investigar las correlaciones. Como en Borges, “La muerte y la brújula”, y Hitchcock, ambos muy admirados por Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS diseña un sistema abstracto, un plano cinematográfico, una construcción que teóricamente puede funcionar en sí. Esto se puede describir como película total (en analogía al ‘théâtre pur’ de Ionesco) o ficción total.¹⁸

Si los directores de cine parecen investigadores, X, construyendo una realidad tan creíble, desarrolla semejanzas con un director o guionista de cine, explorando la producción de ficciones. Esta impresión se intensifica, ya que el mismo Llinás interpreta a X; pero el director señala, al mismo tiempo, la fragilidad de esta “realidad” y de las imágenes cuando el narrador del off identifica las ideas de X como equívocos, por ejemplo en el caso de la mujer desaparecida:

Sin embargo, la cosa no es así. X está equivocado en cada detalle, desde el principio. Él nunca lo sabrá, pero toda, absolutamente toda su teoría es falsa. El caso de Lola no tiene nada que ver con el de Armas. (1:44:38–1:45:24)

¹⁸ Así describe la película Llinás en el entrevista: “Cine: Arte o industria?”, véase www.youtube.com/watch?v=aTgYx-OfIOc, 4.4.2016.

Así, sus teorías de conspiración parecen ridículas, aunque bien urdidas. Su estatus mental se ilustra cuando sale del hotel cinco meses después. Llinás lo encuadra en una plaza construida por el arquitecto Francisco Salamone cuyas líneas ondulantes en el pavimento causan la impresión de inestabilidad.



Fig. 12: Saliendo del Hotel, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

X parece perderse en la plaza grande y vacía cuando se pone en marcha de nuevo y encuentra un mundo totalmente cambiado, como nos dice el comentario. Llinás ilustra esta sensación a través de los edificios de Salamone que se encuentran en la provincia de Buenos Aires: son edificios gigantescos característicos de la arquitectura de los años 30, geométricos, angulares y demasiado grandes para los pequeños municipios en los que se encuentran. Las torres de los edificios gigantescos se levantan sobre un paisaje abandonado. En *EL VIAJE*, sitios comunes se transforman en lugares surrealistas para mostrar lo especial de las acciones. En *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* es la mirada subjetiva de X la que transforma la realidad y la que la hace parecer un paisaje surrealista, casi mágico. Los monumentos de Salamone tienen incluso algo “diabólico” para él.

X comprende que después de su largos meses de encierro la provincia nunca será lo mismo. El paisaje nunca será lo mismo. No puede evitar sentirse como un Simbad, de ir andando de prodigio a prodigio, de una ciudad fabulosa a otra. Visita cementerios, pórticos, mataderos abandonados, minaretes que

parecen salidos de mezquitas diabólicas. Su viaje se vuelve casi alegórico, casi místico. (3:66:31)

Llinás, al poner en escena a dos investigadores, el inmóvil y el viajero, nos relata la historia absurda de la búsqueda del tesoro que –en nuestro caso– parece bastante prosaico. En *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* una cámara distanciada observa un mundo lleno de crímenes y lo presenta como una serie de situaciones y acciones banales. Sólo el título indica que las historias contadas son especiales. Pero el film transforma un espacio común, como la provincia de Buenos Aires, en un sitio místico por lo que los personajes crean con sus acciones y se hacen visibles en él. En cualquier sitio la mirada del investigador –quizás paranoico–, viajero en la realidad o en su imaginación, hace cambiar la realidad, como lo hace la cámara con todos los paisajes y objetos que graba, construyendo sitios de rodaje en lugar de paisajes. Es la visión de los personajes investigativos la que vuelve ordinarios o extraordinarios los sitios y acontecimientos. Llinás caracteriza *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* como película subjetiva; su mirada subjetiva transforma en algo extraordinario las historias de la película que se parecen a veces a los edificios de Salamone: bien construidas en sí, pero un poco más allá de lo necesario. Así, el film es una simpática declaración de amor a la absurdidad de la ficción. Trata más de una idea de la realidad que de la realidad poniendo en escena una capa de una realidad totalmente construida y preguntando qué es real y qué no lo es. “Un posible fin para la historia de x” (3:57:39) lo presenta el narrador al final de la película; no dice nada sobre la realidad de este fin e identifica así la historia como un constructo total de la fantasía de alguien. Por lo tanto, el mapa del tesoro parece ser la película misma, la abstracción de la narración, como en “La muerte y la brújula”, de Borges. Esta fascinación por la abstracción de las imágenes o la narración la comparte Llinás con Alonso.

Llinás y Alonso no construyen un paisaje nacional o significativo; *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* trata también del viaje por el viaje, de la curiosidad del investigador, que siempre ve aparecer algo nuevo en el horizonte. Por eso, la película termina con César, un personaje secundario, que, viajando en un camión, recuerda una canción de su niñez en la que las letras parecen describir exactamente esta cualidad: “You were born with a spell, roaming your life away”. Es la fascinación por la ruta la que inspira a Llinás y sus personajes a investigar las cosas que encuentran en el camino. En *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*, el tema del viaje y la investigación encuentra una transformación a lo abstracto; y aunque se puede ver la película sin pensar en las abstracciones,

se trata de un film construido con el claro objetivo de desarrollar este sistema abstracto que funciona como ficción en sí. Llinás nos muestra un modelo propio del cuento cinematográficos. Investigando las fronteras y las posibilidades de dicha narración, los directores jóvenes del cine argentino se transforman, como sus personajes ficticios, en exploradores e investigadores empujados por la curiosidad de encontrar nuevas formas de comunicación y expresión. A través de la mirada de la cámara y la fantasía se enfrentan con paisajes y espacios incógnitos transformándolos en lugares maravillosos, casi mágicos. Así se empiezan a sentir, a semejanza de sus personajes ficticios, como Simbad, el marino.