

# Deslocografía, o el cine que construye el imaginario en proceso

MARIA IGNÊS CARLOS MAGNO\*

VICENTE GOSCIOLA\*\*

## Introducción al universo teórico y fílmico de la deslocografía

El cine brasileño siempre ha abordado las historias sobre migraciones y los migrantes en varias épocas. El *sertón* con sus paisajes áridos también es un escenario que aparece constantemente en las películas que retratan la vida de los migrantes, marginados o soñadores que van en dirección de las ciudades grandes. Ciudades imaginadas en los sueños y en el deseo de un determinado futuro, incluso cuando el hecho de irse del lugar de nacimiento signifique dejar atrás los orígenes, las tradiciones, los lazos y todo lo que puede significar pertenencia; lugares que en la actualidad no son solamente antropológicos, sino condición y apoyo de las relaciones globales;<sup>1</sup> para quienes se van, aquellos lugares se transforman a lo largo de los años en sitios de la memoria, de la nostalgia, de la pérdida o de la transfiguración de la identidad. Todas las referencias y los sentimientos que se perciben en las películas trabajadas en la presente investigación se tornan visibles en los diálogos de los personajes, en los recuerdos, en las cartas o incluso en los letreros de las calles.<sup>2</sup> El fenómeno de la migración

\* Programa de posgrado en Comunicación de la Universidad Anhembi Morumbi, Brasil, <unsigster@gmail.com>.

\*\* Programa de posgrado en Comunicación de la Universidad Anhembi Morumbi, Brasil, <vicente.gosciola@gmail.com>.

<sup>1</sup> Milton Santos, *Da totalidade ao lugar* (São Paulo: Edusp, 2005).

<sup>2</sup> Las películas de guerra que tratan directamente sobre las fronteras y desplazamientos por territorios no vienen al caso, porque esas fronteras son definidas y organizadas por las instituciones políticas, en tanto que las cintas que aquí estudiamos tratan de los desplazamientos sociales por iniciativa individual o de pequeños grupos de civiles.

en sí mismo es importantísimo, pero la cuestión del desplazamiento es fundamental, porque es durante éste cuando el migrante se va al nuevo territorio o regresa al de origen, cuando describe su utopía o antiutopía, imaginándola individual o colectivamente.

Una de nuestras propuestas es investigar las diferentes formas de representación en el cine de la realidad social de la migración, su tránsito por los territorios y fronteras. La otra es discutir la forma en que el cine brasileño contemporáneo representa el imaginario de sus personajes en tránsito hacia un nuevo territorio o su regreso al de origen. Para ello, optamos por algunas películas en las que la calle y el desplazamiento son preponderantes en función del escenario y la acción; la calle como el espacio de los flujos, de lo huidizo, de lo efímero, de las sociabilidades, de los descubrimientos, de la construcción de los imaginarios.

En ese periodo también surgió una corriente teórica interesada en un multiculturalismo<sup>3</sup> que busque las evidencias de una filmografía del hemisferio sur y demás países periféricos; Robert Stam recuerda uno de los nombres que se han dado a tal filmografía: “tercer cine”.<sup>4</sup> El concepto, como surgió por primera vez, fue creado por los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, del Grupo Cine Liberación, en el manifiesto “Hacia un tercer cine” publicado en 1969 en la revista *Tricontinental* de la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América (OSPAAAL). De manera conjunta con el Grupo Cine Liberación, el manifiesto incluyó el movimiento Cine de la Base del cineasta argentino Raymundo Gleyzer, el *Cinema Novo*, el movimiento del cine revolucionario cubano y al director boliviano Jorge Sanjinés. El manifiesto afirma que el modelo de producción basado en la estructura de Hollywood sería el primer cine, entre cuyas características está la espectacularidad que provoca un desvío de la realidad y los personajes individualistas; se dirige a público pasivo. El segundo cine sería el cine de arte, especialmente el europeo, que no es comercial como el primero, y se centra en el director-autor. El tercer cine entiende al director como

<sup>3</sup> Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema* (Campinas: Papyrus, 2003), 294-307.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 308.

integrante de un colectivo de técnicos y artistas que realiza películas para las masas, de inspiración activista.

De cierta manera, el proceso de globalización fomentó una mayor movilidad y visibilidad de los pueblos y naciones, anteriormente aislados cada cual dentro de sus líneas fronterizas y, en parte, fomentó exilios de pequeños grupos sociales por medio de las diásporas. Son obras de realizadores, formados en escuelas cinematográficas muy diversas e, incluso, estas cintas han sido producidas por quienes experimentan el desafío diaspórico, conforme recuerda Hamid Naficy.<sup>5</sup> En este panorama particular se incluyen las películas en las que investigamos la deslocografía. Naficy estudia las películas diaspóricas y, en 2001, empieza a llamarlas *accented cinema*, entendidas como reflejos de la subjetividad liminar y de la localización instersticial en la sociedad y en la industria cinematográfica.<sup>6</sup>

Robert Stam afirma que el concepto de tercer cine ha llegado a quedar inscrito en la teoría poscolonial, la cual es más compleja porque constituye un campo interdisciplinar que permite identificar una filmografía de “identidades y subjetividades complejas y con muchas facetas, lo que da como resultado una proliferación de términos asociados a varias formas de mestizaje cultural”.<sup>7</sup> Stam opina que esta filmografía está más allá de la posmodernidad, la cual centraba su atención en lo “eurocéntrico, narcisista, alardeando sobre la eterna novedad de Occidente”.<sup>8</sup> Y, en términos de movimientos sociales, los desplazamientos no son exclusivos de la actualidad, como lo define apropiadamente el mismo autor:

El énfasis en el mestizaje en los textos poscoloniales llama la atención hacia las identidades múltiples, ya existentes en el tiempo del colonialismo, pero ahora complicadas por los desplazamientos geográficos característicos de la era de la postindependencia, y presupone un marco

<sup>5</sup> Hamid Naficy, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place* (Nueva York: Routledge, 1999), 142.

<sup>6</sup> Ídem, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 10.

<sup>7</sup> Stam, *Introdução à teoria...*, 320.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 324.

teórico, influido por el antiesencialismo posestructuralista, que se niega a practicar una vigilancia identitaria conforme a las líneas puristas de la índole de “o eso o aquello”. Al mismo tiempo, sin embargo, en que reacciona contra las fobias colonialistas y el fetiche de la pureza racial, la teoría contemporánea del hibridismo se contrapone también a las líneas excesivamente rígidas de las identidades diseñadas por el discurso tercermundista. La celebración del hibridismo (por medio de un cambio de valor en lo que antes eran términos con connotaciones negativas) confiere expresión, en la era de la globalización, al nuevo momento histórico de los desplazamientos postindependentistas, responsables de las identidades dobles o incluso con guiones múltiples (franco-argelino, indo-canadiense, palestino-libanés-británico, indo-ugando-americano, egipcio-libanés-brasileño).<sup>9</sup>

Mientras tanto, experimentamos hoy tales eventos sociales de un modo mucho más presente en nuestra vida cotidiana, gracias a las nuevas condiciones de comunicación posibilitadas por los avances tecnológicos que generan nuevas configuraciones sociológicas, como entiende Robert Stam: “La teoría poscolonial trata de modo bastante eficiente las condiciones y los sincretismos culturales generados por la circulación global de los pueblos y de los productos culturales en un mundo mediatizado e interconectado, que da como resultado una forma de sincretismo cosificado o mediatizado”.<sup>10</sup>

Avanzando un poco más en ese universo, la presente investigación observa la filmografía que discute desde la idea de la internacionalización hasta la idea de la globalización. Vale la pena recordar las definiciones que establece Milton Santos de internacionalización (el proceso de mundializar las relaciones económicas, sociales y políticas a partir del inicio del siglo XVI) y globalización (una nueva ordenación político-social a partir del final de la segunda guerra mundial).<sup>11</sup> Así podemos entender que el mayor campo de este estudio son los nuevos panoramas sociales promovidos por las alteraciones

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, 325.

<sup>11</sup> Milton Santos, *Metamorfosis del espacio habitado* (Barcelona: Oikos Tau, 2005), 15-23.

económicas y políticas en periodos que se caracteriza por la “especialización desenfrenada de los elementos del espacio —hombres, empresas, instituciones, medio ambiente”.<sup>12</sup> En ese sentido, hay temas recurrentes en las películas de los más distintos países que basan los conflictos en el proceso de establecimiento de nuevas espacialidades, de comunidades que se constituyen por espacios imaginados —de villas a naciones—, por sentimientos comunes sobre territorios contruidos por los sentidos, o territorios sensibles en palabras de Andréa França.<sup>13</sup> Así, en las películas en las que buscamos conocer el proceso de deslocografía, lo transitorio es país, es paisaje, es lo que articula las instancias de conocimiento y de pertenencia, exactamente porque en ellas se acelera la capacidad de asociación entre las informaciones y las experiencias, y entre las personas que están y las que pasan. Más allá del cine de arte existe un cine fundado en tierras imaginadas, en el nomadismo o en desplazamientos continuos, por el deseo de futuro, de nuevas trayectorias de vida, de esperanza; en este cine se exigen visibilidades más complejas, densas y paradójicas.

Para la cuestión más importante que se trata en la presente investigación —¿cómo construyen las narrativas la realización de cada plano y el encadenamiento entre los planos de los personajes que se desplazan?—, tomamos dos planteamientos teóricos. El primero es un enfoque más orientado a la materialización fílmica del desplazamiento de los personajes como sustrato constitutivo de la narrativa, entendido como aquello que constituye cada plano y cada secuencia de planos. Cada película se estudia aquí en su *materialidad* “por sus condiciones concretas de articulación y transmisión”.<sup>14</sup> En este sentido arroja luz el estudio no hermenéutico de la *materialidad de la comunicación* elaborado por Hans Ulrich Gumbrecht,<sup>15</sup> orientado por la *forma material de la expresión*, definida por este autor como la

<sup>12</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>13</sup> Andréa França, *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003), 8.

<sup>14</sup> Bernadette Lyra y Gelson Santana, *Cinema de bordas* (São Paulo: A Lápis, 2006), 10.

<sup>15</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica* (Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro —UERJ—, 1998), 142-151.

“cualidad física” de la expresión y no por la condición “metafórica y relacionada con el discurso”. El segundo planteamiento teórico imprescindible —y que no es intencionalmente desarrollo del primero— es la herramienta de la *tecnología y estilo fílmico* elaborada por Barry Salt.<sup>16</sup> Esta teoría considera que las películas difieren una de otra en su forma y que las variables usadas para estudiar ésta deben basarse en conceptos que empleen realmente los cineastas, mediante la recopilación y análisis de datos concretos y específicos sobre su trabajo. La tecnología se entiende aquí como el conjunto de todos los instrumentos físicos de registro y edición de imagen y sonido que por sí solos potencian la expresión fílmica. El estilo se entiende como el conjunto de procedimientos específicos del cine, como la compo-



*Árido movie*

sición de la imagen, la escala del plano, el ángulo del plano y el movimiento de cámara, la iluminación, la edición, la dirección, etc. El modo de configuración del estilo y de la tecnología aplicado a un plano y a toda la película es lo que organiza todo aquello a lo que verá el espectador durante la proyección.<sup>17</sup> Entre sus herramientas de estudio utilizamos el *average short length* (ASL), también llamado

<sup>16</sup> Barry Salt, *Film Style and Technology History and Analysis* (Londres: Starword, 1992).

<sup>17</sup> *Ibid.*, 24-25; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Londres: Routledge, 1985), 49-51; Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico* (Río de Janeiro: Paz e Terra, 2005), 192.

*cuttingrate*,<sup>18</sup> considerado aquí como la media de la duración del plano (MDP).<sup>19</sup>

## Selección de las películas

Buscamos películas brasileñas a partir del periodo llamado “de la Retomada” (cuando se recuperó la producción cinematográfica, a principios de la década de los años noventa), que tuvieran un fuerte componente narrativo durante los desplazamientos de los personajes. En principio, seleccionamos todas las siguientes: *Carlota Joaquina*, *Tierra extranjera*, *Baile perfumado*, *Estación Central*, *Netto pierde su alma*, *El camino de las nubes*, *Dios es brasileño*, *Lisbela y el prisionero*, *Árido movie*, *La máquina*, *Juego subterráneo*, *Cine, aspirinas y buitres*; *El cielo de Suely*, y *Não por acaso*.<sup>20</sup>

En esta lista encontramos dos películas cuyas narrativas se construyen por desplazamientos, pero dentro de la ciudad de origen (las dejamos para un estudio futuro): *Não por acaso* y *Juego subterráneo*, ambas con una intensa narrativa que se desarrolla prácticamente por el desplazamiento de los protagonistas. Encontramos otra donde los desplazamientos se realizan en países de Europa (por lo que también la dejamos para un estudio futuro): *Tierra extranjera*, en la que los protagonistas salen de Brasil y luego van de Portugal a España. Otras de las cintas en la lista no construyen las narrativas durante los trayectos de los personajes; se sabe que éstos transitan, pero los vemos ya instalados en sus espacios nuevos. Cuando se presentan en tránsito, se ubican en planos prácticamente sin habla y sin ninguna acción significativa para el desarrollo de su vida; esto ocurre en

<sup>18</sup> Salt, *Film Style...*, 146.

<sup>19</sup> La MDP se calcula mediante la división de la duración de la película entre el número de planos. El método es fundamental para permitir la exploración crítica de elementos vitales de la estructuración narrativa audiovisual de una película. A pesar de que, a primera vista, parece un análisis estadístico, va más allá de la medición burocrática del tiempo de una película, porque de ninguna manera quiere decir que el director y el editor tuvieron como punto de partida para la realización de una película la duración final de cada plano.

<sup>20</sup> Véanse en la filmografía, al final del artículo, los datos completos de cada película.

*Carlota Joaquina, Baile perfumado, Netto pierde su alma, Lisbela y el prisionero, La máquina y El cielo de Suely.* Entonces, las películas que presentan narrativas construidas durante los desplazamientos en el sertón brasileño producidas a partir de la Retomada son *Estación Central* (locaciones en el Raso de Catarina-Bahía y Río de Janeiro), *El camino de las nubes* (locaciones en Juazeiro do Norte, Ceará, Puerto Seguro, Bahía y Río de Janeiro), *Dios es brasileño* (locaciones en la isla de Itaparica, Jalapão, Tocantins, Maragogi, Alagoas y Recife, Pernambuco), *Árido movie* (locaciones en Pernambuco y São Paulo) y *Cine, aspirinas y buitres* (locaciones en Cabaceiras, Patos, Picote, Pocinhos, Paraíba).

*Las narrativas en las carreteras que atraviesan los pasajes del sertón*

Puede seguirse la trayectoria de las cartas, los mensajes, las imágenes de nostalgia, de desafectos, de amor, de dolor y de búsqueda de alguien de la familia que quedó en algún lugar, o incluso de un pariente que nunca se conoció, a partir de la secuencia de apertura de la película *Estación Central*. El filme cuenta la historia de una mujer, Dora, que escribe cartas por encargo de los analfabetos en la estación de tren Central de Brasil en Río de Janeiro. Ella conoce a Josué, un niño que después de que su madre fue atropellada, intenta encontrar al padre que nunca conoció y que vive en el interior del noreste de Brasil. Aunque *Estación Central* (*Central do Brasil*), de entre las cinco películas aquí estudiadas, es la única del siglo XX, nos interesa exactamente porque es un ejemplo en el cine brasileño de las películas que en la década de los noventa voltearon la mirada a Brasil como fuente de inspiración y de conocimiento o de un nuevo reconocimiento del país y de su pueblo.

El paisaje es “todo aquello que vemos, aquello que nuestra vista alcanza”; puede “definirse como el dominio de lo visible” y “no está formado sólo de volúmenes, sino también de colores, movimientos,





*El camino de las nubes*

olores, sonidos”.<sup>21</sup> Vemos en este cuerpo cinematográfico calles que atraviesan los paisajes del *sertón*, las narrativas que presentan las tramas de una fina dialéctica entre hombres, territorios y fronteras. Si los estudios tradicionales de etnología explicaban que los nómadas tenían “sentido del lugar, del territorio y del tiempo, así como del regreso”,<sup>22</sup> Romão y su familia, personajes de *El camino de las nubes*, sirven para iniciarnos en algunas reflexiones sobre las complejas relaciones entre los hombres y sus territorios, sean éstos físicos o imaginados; sobre el concepto tradicional de nomadismo y el concepto actual de movilidad; sobre movilidades e identidad. *El camino de las nubes* cuenta la historia de Romão y su sueño: conseguir un empleo que le pague mil reales por mes para que pueda mantener a su familia. Para hacerlo realidad, Romão, su mujer Rose y sus cinco hijos comienzan un viaje en bicicleta en dirección a Río de Janeiro. Antes, sin embargo, precisan pasar por Juazeiro para pagar la promesa hecha al Padre Cicero. El viaje comienza en una plaza llamada “La plaza en medio del mundo” que, a diferencia de lo más usual, no queda en el centro de una ciudad o pueblo, sino a la orilla de la carretera, la cual es, al mismo tiempo, escenario de la película y de la vida de esos migrantes casi nómadas en dirección de un

<sup>21</sup> Santos, *Da totalidade...*, 61.

<sup>22</sup> Marc Augé, *Por una antropología de la movilidad* (Barcelona: Gedisa, 2007), 15.

sueño. Todo lo que poseen lo llevan cargado en sus bicicletas. Se paran sólo para descansar, dormir, comer, bañarse en los ríos y lagos que también se encuentran a las orillas de las carreteras. Las veces que entran en las ciudades o pueblos no permanecen por mucho tiempo. No se adaptan, o más bien, Romão no se adapta ni consigue quedarse y parten siempre. La carretera es la casa, el lugar donde acontecen los conflictos familiares, los descubrimientos y el descubrimiento de cuán difícil es entrar a la adolescencia en plena calle, como ocurre con Antonio, el hijo mayor. La carretera es también el lugar de los encuentros efímeros, de las angustias, de las sociabilidades transitorias, de la alegría siempre mecida por la música de Roberto Carlos (conocido compositor y cantante de música popular brasileña), de los afectos y de la conciencia de que no pertenecen a ningún lugar. En palabras de Rose: “pertenecían los unos a los otros. No pertenecían al lugar, sino a ellos mismos”.

Según Marc Augé,<sup>23</sup> el no lugar no posibilita la constitución de identidades. A la movilidad social, principalmente las migraciones poblacionales y el inmenso flujo de bienes, información y servicios los acompaña la producción de no lugares, espacios efímeros que ocupan provisionalmente personas en tránsito y, muchas veces, solitarias. No lugares son los aeropuertos, las vías rápidas o autopistas, las salas de espera, los centros comerciales, las estaciones del metro, los campos de refugiados, los supermercados, los espacios ocupados por los sin techo, etc. El no lugar es el escenario de la construcción de una individualidad, justificada por la lucha por la supervivencia, y de la pérdida de la identidad local. Todavía, por lo que demuestran las películas, podemos percibir que el no lugar tiene potencial socializador. Cada personaje, en su desplazamiento, aunque centrado en el objetivo de su búsqueda, desarrolla relaciones en su recorrido que, a su vez, integran la temática misma de las narrativas en proceso.

Sin embargo, la película también muestra que la carretera principal es atravesada por otras carreteras que podrían llevar a otros caminos, a otros destinos. En ese deambular de la familia, uno de

<sup>23</sup> Marc Augé, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (São Paulo: Papirus, 1994), 83-84.

los lugares donde paran es el estado de Espírito Santo. En esa parada se presentan otros aspectos y uno de ellos es el de la separación, el “tal vez nunca más”. El otro es el de la condición de migrante en los grandes centros. En Espírito Santo, Romão y Antonio consiguen empleo como ayudantes de albañil. El padre no se adapta y deja el empleo; el hijo se queda porque, a diferencia de sus hermanos que se desplazan sin entender por qué, Antonio, incluso en sus silencios, cuestiona aquel deambular. El sueño es de su padre y no el suyo. El chico quiere un lugar, quiere echar raíces, aunque para eso sea necesario separarse de la familia. En la despedida, la madre habla: “La gente va a perderse en ese mundo y puede que nunca más se encuentre”, otra cara de la historia de las migraciones.

En Río de Janeiro, después del susto de Rose al percibir que va a vivir en un lugar exactamente igual al de donde salió: una *favela*, la familia va hasta el Cristo Redentor, lugar turístico y no de romerías como el de Juazeiro. Cuando observan y admiran el paisaje de un mar sin fin, Romão mira la inmensidad de aquel paisaje e intenta querer continuar su caminata. Rose impide el deseo nómada de su marido. De regreso a casa, la televisión presenta el espectáculo de Roberto Carlos. Parados frente a la televisión, oyen la música que siempre cantaban cuando estaban en la calle. Antonio también ve el mismo programa. Separados, el vehículo que permite el recuerdo y la continuidad de los lazos es la televisión: tele-ver o ver de lejos. En ese no lugar que existe se encuentra la posibilidad del reencuentro. Por la pantalla de la televisión, los lazos se restituyeron en la memoria.

Ya en *Dios es brasileño*, un brasileño común, Taoca, es convencido por “Dios” de que lo lleve del mar al *sertón* en busca de su sucesor inmediato: Quinca das Mulas. La ironía y el tono de la película proviene, principalmente, del cuento “El santo que no creía en Dios” de João Ubaldo Ribeiro.<sup>24</sup> El Creador pide a alguien que lo ayude a encontrar a su sucesor porque quiere tomar vacaciones. El nombre del escogido es Quinca das Mulas, un santo según Dios. Es verdad que el pescador se resistió a creer que estaba hablando con

<sup>24</sup> João Ubaldo Ribeiro, *Já podeis da pátria filhos* (Río de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2009).



*Dios es brasileño*

Dios, pero los efectos especiales, o milagrosos, demostrados por Dios, convencieron a Taoca de que lo llevara por el sertón en busca de Quinca. En una de las localidades donde probablemente estaría el elegido —Dios y Taoca encuentran a Madá, quien efectivamente consigue llevarlos al encuentro de la persona que buscaban y conquista el corazón de Taoca—. El encuentro entre Dios y Quinca das Mulas es el momento culminante de la película. Dadas las negativas de Quinca de aceptar el puesto, Dios insiste con milagros violentamente persuasivos, y aun así, el elegido finaliza con que no acepta porque “Dios no existe”. Dios desiste, pero dice que regresará.

La televisión es el local de trabajo de Jonás, el personaje central de *Árido movie*. Como periodista de *Tempo* en una gran red televisora situada en São Paulo, Jonás se mueve en dirección a su ciudad natal ubicada en el estado de Pernambuco. La causa de su retorno es el asesinato de su padre, a quien no veía desde que era niño, cuando su madre se lo llevó a Recife. En el reencuentro con su madre, Jonás trata de entender el porqué de la exigencia de la abuela paterna de enterrar al hijo hasta que Jonás llegue; a fin de cuentas, éste sólo había tenido contacto con su familia hasta los cinco años y nunca más los había visto. A la extrañeza de Jonás contesta la madre, a quien éste llama por su nombre, Stella. Ella explica que, aunque había partido hacía tanto tiempo, la familia se reunía diariamente para verlo por televisión. La televisión hacía de él no sólo una estrella, sino un “fantasma que aparecía sin aparecer”; ausencia que se materializaba en la pantalla. Y si los lazos de Jonás con la familia se habían roto, su regreso representaría el mantenimiento de una de las tradiciones del *sertón*: la venganza de la muerte del padre. Después

de la conversación con Stella, Jonás inicia un viaje difícil de regreso a su ciudad de origen y a un universo de tradiciones que no formaban parte de su *ser* en el mundo. A partir de ese momento, la calle y los paisajes del árido *sertón* del norte de Brasil son los escenarios de viaje de un grupo de amigos que resuelven ir al encuentro de Jonás; de Soledad, una productora de videos, que está haciendo un documental sobre el agua en el *sertón* y le da un aventón hasta Rocha, y de Jonás y su doble viaje: el de retorno y el de rencuentro.

A diferencia de los amigos que están en la calle para disfrutar la vida y de Soledad que está trabajando en la región, Jonás vive y relata a Soledad durante su viaje la contradicción que experimenta: sentirse “extranjero en su territorio, en cualquier lugar, incluso hasta en sus sueños”, y la extrañeza de saber que aunque había “dejado su lugar de nacimiento a los cinco años de edad, se sentía como si hubiera perdido algo que nunca tuvo, una historia en la cual nunca tuvo un papel, no se sentía extraño en aquel mundo”.

Alejado de su historia y lugar de origen por su madre, fue traído de regreso por la fuerza de la tradición y es llevado ahora por una persona descendiente de indios al lugar donde todo comenzó: un vasto territorio que pertenecía a éstos hasta que perdieron el agua y las tierras, antes de “consumirse como raza” cuando “dejaron de ser indios”. En el paisaje que alcanza la vista, el indio muestra a Jonás las formas, los colores, los movimientos, los olores, los sonidos y las marcas de todo lo que allí siempre había estado y que bastaba mirar para reconocer y reconocerse en aquel paisaje e historia.

Un lugar es donde todo comienza, donde se inician todos los viajes. Las carreteras que atraviesan regiones y territorios poniendo en contacto personajes reales y ficticios producen historias singulares como la de Ranulpho y Johann en la película *Cine, aspirinas y buitres*. El año es 1942, el lugar se encuentra en medio del *sertón* del norte de Brasil. Los personajes son Johann, fugitivo alemán de la segunda guerra mundial, que conduce un camión y vende aspirinas por el interior del país, y el otro, Ranulpho, un hombre humilde que siempre ha vivido en el *sertón* y quiere ir a Río de Janeiro. Después de que Johann le da un aventón, empieza a trabajar para él como su



*Cine, aspirinas y buitres*

ayudante. Viajando de poblado en poblado, exhiben películas promocionales sobre este remedio “milagroso” a personas que jamás habían tenido la oportunidad de ir al cine. Al poco tiempo surge entre ellos una fuerte amistad y la historia de cada uno se va revelando en las conversaciones que entablan durante los viajes.

Ranulpho es de un poblado llamado Bonanza, al que describe como un lugar con cinco casas y una cruz en el centro. Ya había salido antes de ahí, pero regresó cuando el hambre golpeó fuerte. Ahora iba a Triunfo y luego a Río de Janeiro, a probar suerte. Iba hacia el lugar de donde había partido Johann en su camión, en dirección al interior de Brasil. En el camión hay un mapa de Brasil, *La cartografía de carreteras y lugares*. Para Ranulpho, Johann es “un alemán auténtico venido del otro lado del mundo para traer el futuro”; traer el futuro a “un pueblo atrasado”, a un país tan “atrasado que ni la guerra llegaba por ahí”. Ranulpho salió de su tierra por no soportar aquella vida, la vida del pueblerino y la sequedad de la región. Salió porque no le gustaba nada de aquello y quería vivir en una ciudad grande; sin embargo, registró en un diario los viajes, los poblados, la zona geográfica del noreste de Brasil, la amistad, los personajes que conoció y las historias propias de cada lugar por donde pasó hasta llegar a Río de Janeiro. Ranulpho sólo cambió la manera de imprimir

los lugares y las historias que ya estaban grabados en la gramática de su ser.

Johann había salido de Alemania porque no soportaba la guerra. Huyó de una situación con la que no estaba de acuerdo. En las conversaciones con Ranulpho, quien renegaba de la situación de su país y el atraso del pueblo, Johann decía que el viaje por el interior de Brasil era la “mejor parte porque no caían bombas del cielo”. Como Ranulpho, quería probar suerte en otro lugar. Sólo quería vivir en paz. Al contrario de Ranulpho, que no llevaba nada que le recordara el lugar de donde había salido, Johann llevaba consigo documentos de identidad y fotografías; imágenes de casa, imágenes de su lugar de origen. Orígenes que resultan significativos en dos momentos del viaje: cuando lo muerde una cobra y en el momento en que Brasil entra a la guerra y los alemanes son declarados enemigos de Brasil y del pueblo brasileño.

Cuando lo muerde la serpiente, después de ser curado con un remedio casero y regional, en el delirio de la fiebre sueña en alemán, habla en alemán. Ranulpho, al lado del amigo, inicia una conversación consigo mismo; habla de su origen pueblerino y da la imagen que todos tienen en la capital del norteño, “como si todos fueran iguales”. En tono de monólogo (ya que Johann no está escuchando), Ranulpho, contrariamente a su discurso anterior en que ha dicho que esa tierra “es una tierra sin nostalgia”, confiesa que la primera cosa que hará cuando llegue a la ciudad, “al día siguiente”, será “escribir una carta a mi madre”.

El otro momento para los orígenes de Johann es el de la entrada de Brasil a la guerra. Los dos amigos oyen por radio que a partir de aquella fecha, 18 de agosto de 1942 se considera a todos los alemanes enemigos de Brasil. En silencio, los dos dirigen la mirada hacia el interminable paisaje del noreste de Brasil. ¿Cómo podrían ser enemigos? Después del silencio, Johann recuerda que oyó en la radio que estaban reclutando personas para trabajar en la extracción del caucho en el Amazonas y decide ir allá, decisión que exigía que se deshiciera de todo lo que pudiera identificarlo como alemán. Con ayuda de Ranulpho, Johann quema todos sus documentos y fotografías, y

parte en el tren que lleva a los azotados por la sequía y la miseria al interior del Amazonas. Ahí Johann precisaría ser otro, reinventarse como persona y construir una nueva identidad. Ranulpho, que se queda con las llaves del camión de Johann, parte en dirección a Río de Janeiro. En esta ciudad, Ranulpho, aunque brasileño del *sertón*, tampoco sería ya el mismo. Como Johann, la ciudad-lugar imaginada y, después real, exigiría que él también, de alguna manera, viniera a ser otro. Bonanza, Triunfo y todos los pasajes que le eran familiares se transformarían en poco tiempo en lugares de la memoria. Lugares de la memoria y de la nostalgia que en las cartas tendrían una forma para recordar y no olvidar.

### **Críticas a las primeras conclusiones de la materialización cinematográfica de la deslocografía**

En *Estación Central*, Josué y su madre piden a Dora que escriba una carta al papá de Josué. Éste es el punto de encuentro inicial que definirá el destino de los tres personajes. Enfrente de la estación, Josué ve morir a su madre atropellada. Al verse solo ya no se va de la estación hasta que pide ayuda a Dora, quien acaba llevándose a su casa. La escena sucede en los veinte minutos iniciales de la película, con imágenes ficticias y documentales, en planos cortos encadenados por una edición muy rápida. Ese inicio —veinte minutos de un total de ciento doce, apenas una sexta parte del filme— que sella el vínculo entre Josué y Dora, tiene doscientos treinta y un planos que corresponden al 33 por ciento de los seiscientos noventa y un planos de toda la película. Utilizando la metodología de Barry Salt descrita al principio, verificamos que la MDP de toda la película es de 9 segundos por plano mientras que la MDP de los veinte minutos iniciales es 4.9 de donde se desprende que hay, al inicio de la película, un esfuerzo extremo por articular las narrativas y los personajes prácticamente sólo dentro de la estación, con el fin de prepararlos para planos más alargados en que la cámara registra el desplazamiento de los personajes en una edición más lenta, para volver más intenso el



diálogo entre ellos. La materialización de la deslocografía en *Estación Central* se observa en planos que registran las actividades y sentimientos comunes que integran y sensibilizan a los personajes —Dora, especialmente, es resensibilizada, y se redescubre como una mujer deseante, seductora y protectora—, y en planos en los cuales los personajes describen sus ideales y esperanzas durante su desplazamiento del mar hacia el *sertón*. El tiempo de la película en que Josué y Dora se hallan en desplazamiento —entre la huida de Río de Janeiro hasta la entrada a la casa de los hermanos de Josué en Vila do João, en el *sertón* del noreste brasileño— es de 48.26 minutos, poco más del 45 por ciento de la duración total. Prácticamente, la deslocografía está presente en la mitad de la película. En todo el periodo del desplazamiento —en taxi, a pie o de aventón en el camión—, los protagonistas se deslizan de derecha a izquierda, o del mar hacia el *sertón*. Es entre tanto que Dora se descubre deseante e intenta seducir al camionero César, quien huye por desconocer sus propios sentimientos. El proceso de redescubrimiento personal vivido por Dora fue despertado por el sentimiento de protección hacia Josué y ella lo comprendió plenamente, lo que la llevó a tener la idea de dejarlo con su familia. Desde el instante de la separación entre Dora y César, los desplazamientos se invierten, son todos de izquierda a derecha, del *sertón* al mar: el origen de Dora.

La película *El camino de las nubes* está orientada por el sueño de Romão de viajar en bicicleta en dirección a Río de Janeiro, conseguir un empleo que le pague mil reales, mantener a su mujer Rose y a sus cinco hijos. Las relaciones y el destino de toda la familia ya están definidos antes de que inicie la película, y permanecen en desplazamiento durante toda ella. La materialización de la deslocografía por los planos no se da en las villas o ciudades, sino en las carreteras, a través de planos en los que los personajes durante el trayecto descubren sus ideales y esperanzas. Hay puntos narrativos demarcados por las separaciones de los integrantes de la familia, la cual sigue desplazándose entre actividades que revelan los sentimientos comunes, integrándola y sociabilizándola. La MDP de toda la película es de 5.37 segundos por plano, una media muy pequeña para la filmografía

brasileña. El hecho de que la película tenga una edición muy ágil puede ser consecuencia de la necesidad de mantener la narrativa bastante descriptiva en cuanto a las relaciones entre los familiares pero, al mismo tiempo, demuestra plenamente su evolución entre tantas calles recorridas por los protagonistas. El tiempo de la película en que la familia de Romão se desplaza es de 69.15 minutos, lo que corresponde a más del 89 por ciento de toda su duración. Los desplazamientos son de izquierda a derecha, del *sertón* al mar, pero, en los últimos planos de la película, la familia que llegó a Río de Janeiro decide regresar al interior, sólo que ahora pretende seguir hacia Brasilia, cuando la cámara alza el vuelo, de derecha a izquierda.

*Dios es brasileño* y busca al escogido para sustituirlo porque quiere “tomarse unas vacaciones”. Para ello, Dios elige a Taoca como su guía, quien ironiza al principio, pero rápidamente Dios lo convence, aunque aquél aún esté motivado a convencer a Dios de que lo escoja a él. Madá intenta seducir a Dios para que la lleve lejos de su casa. Dios y Taoca se sienten conmovidos por Madá. Estas relaciones se desarrollan durante todo el trayecto recorrido por ellos hasta el momento en que Dios encuentra a Quinca das Mulas y recibe la negativa de éste para ser su sucesor. La materialización de la deslocografía se constituye con las actividades y sentimientos comunes que integran y sociabilizan a los personajes. La película tiene también casi la totalidad de su duración dedicada a describir el desplazamiento: 88 minutos, que equivalen al 83 por ciento. La MDP también es muy rápida: 5.54 segundos por plano, lo que denota una edición elaborada, necesaria para cubrir todo el territorio recorrido. En los desplazamientos, los personajes intentan cambiar su vida, reconsideran sus ideales y renuevan las esperanzas. Todo el desplazamiento es de derecha a izquierda, del mar al *sertón*, excepto el último, cuando todos regresan a la isla de Itaparica, el punto de encuentro y de despedida entre Dios y Taoca, que ahora está con Madá.

*Árido movie* es la ruta que lleva a Jonás a su destino: su ciudad natal, Rocha. Su desplazamiento, con el único objetivo inicial de enterrar a su padre, arrastra consigo a sus amigos y le brinda una compañera y su futuro hijo. La materialización de la deslocografía

se da en los numerosos planos en que los personajes intentan descifrar su vida y describir sus ideas y esperanzas. Los puntos narrativos en las escenas de desplazamiento muestran a los personajes desarrollando determinadas actividades en que se aprecian sus sentimientos comunes, lo cual los lleva hacia una socialización más perenne que la que antes vivían. La totalidad de la duración de las partes dedicadas a describir el desplazamiento de los personajes en esta cinta es la menor de entre las estudiadas aquí: 34 minutos o el 30 por ciento, dado que el periodo que Jonás pasa en Rocha, a pesar de ser corto si se lo compara con toda su vida, no es nada pasajero y dejará profundas marcas en él y en sus compañeros. A pesar de que es un lapso breve, es en el desplazamiento donde se transforma el destino de los protagonistas. La MDP de toda la película es de 11.95 segundos por plano, una media mucho más alta entre las películas brasileñas actuales, pero justificable por tratarse de una cinta construida por planos largos y contemplativos de muchos paisajes del *sertón*. El desplazamiento de los personajes en los planos es absolutamente del mar al *sertón*, o de derecha a izquierda, precisamente para registrar que Jonás, a pesar de que al final ya había regresado a São Paulo, ahora está completamente ligado a Rocha.

En *Cine, aspirinas y buitres* se organiza el espacio, el tiempo y el trayecto que siguen Johann y Ranulpho en la misma dirección, pero en sentidos opuestos. La materialización de la deslocografía se obtiene mediante los planos que no muestran villas ni ciudades, sino calles, donde los personajes intentan olvidar su vida anterior. Los puntos narrativos se desenvuelven mediante hablas muy específicas en cada nuevo desplazamiento. El tiempo de la película que describe el desplazamiento de los personajes es el más largo entre las películas estudiadas aquí: 86 minutos o 91 por ciento. En cambio, la MDP es de 18.88 segundos por plano, la media más alta entre los cinco filmes de que hemos hablado. No hay todavía una discrepancia entre el tiempo de desplazamiento en esta película y la MDP; al contrario, se justifica plenamente mantener a los protagonistas en un desplazamiento continuo, sensación corroborada exactamente por los largos planos que elevan la MDP a tal altura. El desplazamiento se da

del *sertón* al mar, siguiendo el deseo de Ranulpho, quien al final conduce, solitario, el camión de Johann.

## Filmografía

- A Máquina (A máquina)*. Dir. por João Falcão. Brasil: Diler & Associados / Globo Filmes / Labo Cine do Brasil Ltda. / Miravista / Quanta Centro de Produções Cinematográficas, 2005, 89 min.
- Árido movie*. Dir. por Lírio Ferreira. Brasil: Cinema Bradil Digital, 2004, 100 min.
- Baile perfumado*. Dir. por Paulo Caldas y Lírio Ferreira. Brasil: Riofilme, 1997, 93 min.
- Carlota Joaquina*. Dir. por Carla Camurati. Brasil: Copacabana Filmes e Produções, 1995, 100 min.
- Central do Brasil (Estación Central)*. Dir. por Walter Salles. Brasil/Francia: Canal+ / mact Productions / Ministère des Affaires Étrangères / Riofilme / Sagepacq / VideoFilmes, 1998, 113 min.
- Cinema, aspirinas e urubus (Cine, aspirinas y buitres)*. Dir. por Marcelo Gomes. Brasil: Dezenove Filmes / Rec Produtores Associados Ltda., 2005, 101 min.
- Deus é Brasileiro (Dios es brasileño)*. Dir. por Carlos Diegues. Brasil: Columbia TriStar Filmes do Brasil / Globo Filmes / Luz Mágica Produções / Quanta Centro de Produções Cinematográficas / Rio Vermelho Filmes Ltda. / Teleimage, 2003, 110 min.
- Jogo Subterrâneo (Juego subterráneo)*. Dir. por Roberto Gervitz. Brasil: Grapho Producoes Artisticas / Miravista / Vagalume Producoes Cinematograficas, 2005, 109 min.
- Lisbela e o Prisioneiro (Lisbela es un prisioneiro)*. Dir. por Fúel Arraes. Brasil: Estúdios Mega / Globo Filmes / Natasha Filmes, 2003, 106 min.
- Não por Acaso (No por casualidad)*. Dir. por Philippe Barcinski. Brasil: Buena Onda / Fox Filmes do Brasil / Globo Filmes / O2 Filmes, 2007, 90 min.

- Netto Perde Sua Alma (Neto pierde su alma)*. Dir. por Beto Souza y Tabajara Ruas. Brasil: Piedra Sola Produções, 2001, 102 min.
- O Caminho das Nuvens (El camino de las nubes)*. Dir. por Vicente Amorim. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas / Filmes do Equador / Miravista / Globo Filmes / MegaColor / Riofilme / Quanta Centro de Produções Cinematográficas / Lereby Productions, 2003, 85 min.
- O Céu de Suely (El cielo de Suely)*. Dir. por Karim Ainouz. Portugal/Alemania, Francia/Brasil: Celluloid Dreams / Fado Filmes / Shotgun Pictures / VideoFilmes, 2006, 90 min.
- Terra Estrangeira (Tierra extranjera)*. Dir. por Walter Salles y Daniela Thomas. Brasil/Portugal: VideoFilmes, 1996, 100 min.