

# **Reseña de La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente, de Nadia Lie**

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

<http://orcid.org/0000-0002-9307-4986>

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i29.448](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.448)

“Un aporte brillante” [...] “un libro muy esperado, una guía esencial”; son dos de los comentarios impresos en la contraportada de esta versión en castellano, publicada en 2023 por Iberoamericana Vervuet y Bonilla Artigas. La primera versión de 2017 ya había circulado en lengua inglesa con el sello editorial de Palgrave Macmillan.

Los comentarios no mienten. El libro de Nadia Lie definitivamente es un aporte a los estudios del género cinematográfico en el contexto latinoamericano. Y no es que Latinoamérica carezca de investigaciones sobre género y en especial sobre *road movies*, pues por lo menos podemos traer a colación un par de monográficos publicados un poco antes: *The Latin American Road Movie* (2016) de Veronica Garibboto y Jorge Pérez, así como *The Brazilian Road Movie: Journeys of (self) Discovery* (2013) de Sara Brandellero. Como vemos, un estudio trata sobre Brasil y el otro sobre el subcontinente. Sin embargo, a diferencia de un libro de autor, ambas son obras colectivas que por más que sigan una línea temática, no logran una coherencia en el análisis profundo y articulado, como es costumbre cuando escribe una decena de autores con una variedad de enfoques.

Por el contrario, como demuestra la autora belga, esta investigación es el primer estudio sistemático del fenómeno y su relación con las problemáticas de Latinoamérica. Como estrategia lo divide en dos partes: el espacio, sea continental, nacional, o regional; y la segunda es la movilidad, que no solo es física sino económica y social, y que es el motor de la migración, los desplazamientos internos y el turismo. Para analizar estas dos dimensiones, echa mano de herramientas teóricas como “heterotopía” de Foucault, el “no lugar” de Marc Augé, y la “paratopía” de Maingueneau; conceptos que se mueven a través de los siete capítulos, toda vez que ayudan a robustecer el diálogo entre películas y su relación con el movimiento y el espacio representado.



Sabemos que la *road movie* ha despertado una fascinación tanto a cinéfilos como historiadores y analistas de todo el mundo, pero sobre todo en Estados Unidos —donde se atribuye su nacimiento—. Razón por la que teóricos de cabecera como David Laderman, entre otros, se convierten en la base para que Nadia Lie construya su propia definición del concepto cinematográfico. Pero se apoya además en la percepción de cineastas, académicos y críticos sobre el género. A esto, le añade un tercer ángulo desde el cual observa, detecta, e interpreta las características que le develan las películas. Pero antes de exponer este ángulo, es importante decir que son cerca de 200 obras las que conforman la filmografía que construyó. Añadamos que justamente esta nueva edición viene con una filmografía actualizada que aparece al final de la publicación.

La *road movie* latinoamericana queda definida en el capítulo titulado “Introducción teórica”. Ahí el lector puede encontrar el andamiaje que sostiene la investigación y, en concreto, la definición tanto de la *road movie* latinoamericana y su variante *counter-road movie*, como de la modernidad que ha sufrido Latinoamérica en la fase de la globalización, y que puede percibirse sobre todo en películas de los años 90 hasta fechas recientes. Se trata de los dos puntos de vista sobre la especificidad del género latinoamericano. Un principio para delimitar el término es partir de que la historia contada requiere de movilidad en la era del transporte automotriz. A lo que se suman características como la dupla de personajes que se acompañan, el uso de recursos expresivos como el *travelling*, los planos detalle de espejos retrovisores, además de la iconografía. Pero en Latinoamérica los medios de transporte pueden ampliarse a autobuses, camiones, incluso a la movilidad a pie o en burro; además de mantener la mirada individualista, aparece la visión comunitaria; a veces carga con la ideología del cine político; a veces se desatiende la ideología y solo acude a las técnicas y estética del género. Habrá que aclarar que prefiere hablar de movilidad y no de viaje, porque en algunas *road movies* los personajes no tienen

un destino directo. Si bien lo esencial del género, en su valencia positiva, es la libertad que ofrece el camino y la importancia del trayecto más que el destino, en Latinoamérica se podrían sumar un cúmulo de obras con valencia negativa que forman la *counter-road movie* en la que tienen lugar historias y personajes refugiados que buscan asilo, que huyen de sus lugares de origen por los conflictos sociales y políticos, o que migran a otros países en busca de mejores condiciones de vida. Más que caminos abiertos se encuentran muros. Ahí no hay libertad sino crisis y muchas veces se llega a un estancamiento. Esta propuesta refresca y amplía la perspectiva sobre el género, y que bien puede trasladarse a otras latitudes para estudiar el cine de Europa del Este o de Medio Oriente, por mencionar algunos territorios geopolíticos que también sufren “el lado oscuro de la modernidad”.

Por ello acude a las categorías de “modernidad cruel” —propuesta creada por Jean Franco— para los primeros capítulos: “Viajando a través de América Latina”; “Naciones en crisis”; y “Viajes hacia ninguna parte: atravesar la Patagonia”. Mientras que propone la idea de “modernidad indiferente” para acompañar los capítulos finales: “Dirigirse hacia el norte: los migrantes en la frontera entre Estados Unidos y México”; “Desplazamientos internos en las carreteras”; y “La mirada del turista”.

Representativa es *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) para comenzar el primer capítulo y entender parte del fenómeno relacionado con la condición híbrida que atrae a la gran audiencia, que oscila entre los recursos expresivos de Hollywood y la postura del sur del continente heredera de los nuevos cines de los años sesenta. Por ello, en continuidad, el capítulo también se compone del análisis de otras películas más personales como *El viaje* (Fernando E. Solanas, 1992), y la menos conocida, *Amigomío* (Alcides Chiesa y Jeanine Meerapfel, 1995). Las tres obras forman el escaso corpus en el cual los protagonistas cruzan países del Sur.

Esta escasez de producción puede ser debida a los altos costos derivados de filmar en distintos países.

De alguna manera la autora sigue la misma estructura en todo el libro. Analiza una muestra representativa de tres o cuatro películas por capítulo, tanto para las que tratan sobre el movimiento como para las que acuden al espacio. En este caso, el capítulo 2 mantiene una visión crítica sobre los estragos del neoliberalismo económico en los territorios nacionales. Los casos de estudio son ***Y tu mamá también*** (Alfonso Cuarón, 2001), ***Guantanamera*** (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), y ***Mundo grúa*** (Pablo Trapero, 1999).

Mientras que el último capítulo de esta sección cierra con los viajes a la Patagonia como espacio inhóspito e indomable por la modernidad. En ese sentido, tras haber mostrado las relaciones del género en el nivel transnacional y luego nacional, ahora concluye en el ámbito regional con ***Liverpool*** (Lisandro Alonso, 2008), ***Jauja*** (Lisandro Alonso, 2014) e ***Historias mínimas*** (Carlos Sorin, 2002), cuyos ritmos narrativos difieren por ejemplo de ***Y tu mamá también***, porque son lentos y contemplativos.

La segunda sección, como menciono, sigue la línea de análisis de la movilidad. El lector se adentrará en esa “otra dirección” del género que es la *counter-road movie*. Para ello, en los capítulos 4 y 5 acude a un eje transversal o un gran tema de regiones que se han dado en llamar “en vías de desarrollo”, y que se ha convertido en uno de los principales problemas del siglo XXI: la migración. Por un lado, la autora analiza la movilidad e inmovilidad transfronteriza en los límites del norte como del sur de México. Los casos que trata son ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013), ***Norteados*** (Rigoberto Pérezcano, 2009), y ***Los tres entierros de Melquiades Estrada*** (Tommy Lee Jones, 2005). Por otro lado, a través de ***Iracema. Uma transa amazônica*** (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, 1974), ***El chico que miente*** (Marité Ugás, 2010), ***Retratos en un mar de mentiras*** (Carlos Gaviria, 2010),

y **La frontera** (Ricardo Larraín, 1991), expone un tema poco explotado en los estudios filmicos: la migración interna, es decir la que se da dentro de los límites nacionales, ya sea motivada por desastres ecológicos o por atrocidades de las dictaduras.

Finalmente podría decirse que con “La mirada del turista”, el libro culmina con una novedad para los márgenes del género. Aunque pareciera contradecir el sentido de la *road movie*, esto es, posar la importancia en el camino o en la carretera más que en el destino, Nadia Lie apuesta por renovar la mirada de un género particularmente “antiturista” con el estudio del *blockbuster* ecuatoriano **Qué tan lejos** (Tania Hermida, 2006), con las menos conocidas **Turistas** (Alicia Scherson, 2009), y **Música campesina** (Alberto Fuguet, 2011), para centrarse en la experiencia del destino. Por tanto, la autora entiende estas películas como variantes híbridas del género.

Un epílogo breve pero consistente rescata las principales ideas. Desde la teoría y tras la interpretación de estudios de caso, Nadia Lie provoca al lector concluyendo que su muestra representativa “podría sugerir que no existe la *road movie* latinoamericana”, pues entre otras características apenas aparece la expresión individualista de los personajes que el género exige. Por el contrario, insiste en que en el subcontinente la mirada comunitaria se articula con la individualista gracias a la revisión de los cineastas de la tradición del cine de antaño. Pero paradójicamente también se deslindan de esta tradición y carga ideológica para respetar los atributos del género: el ver y el observar sobre el acto de contar y juzgar. Así pues, en esta práctica se conjugan tradiciones nacionales y transnacionales que muestran la “elasticidad” de este concepto cinematográfico.

La investigadora es contundente al argumentar que la *road movie* latinoamericana no puede seguir siendo concebida desde los atributos nacionales. La diversidad de propuestas, formas de producción y distribución en su interconexión transnacional, muestran la importancia que ha cobrado el género y la estética sobre los

atributos netamente nacionales. Por lo cual es necesario reflexionar al respecto desde la dimensión global.

*La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*, como bien indica, sobrepasa la definición enciclopédica, augura ser un libro de cabecera —ahora para el mundo de habla hispana— para quienes estudian no solo el cine de género, sino el cine latinoamericano en general. Si bien podría reclamarse que atiende más los temas y los contenidos que la estética y la forma, o que su definición del género latinoamericano puede ser en ocasiones forzada y en ocasiones tan amplia que se arriesga a violar las concepciones clásicas de la *road movie*, o incluso que algunos capítulos cierran abruptamente; de cualquier manera se trata de una investigación que crea rutas, mapas y cartografías que bien pueden guiar otras investigaciones dirigidas a entender el fenómeno de los géneros cinematográficos a finales del siglo XX y principios del XXI.

En todo caso, el lector encontrará una obra amable en su escritura y rigurosa en su argumento. Por lo que puede pasar por las manos de la estudiante de grado y posgrado, de profesionales de la investigación cinematográfica o de la industria cultural, así como del neófito que simplemente gusta de los estudios de la cultura. Se trata de una exploración apasionada que se disfruta. 🍷

# Bibliografía

LIE, N. (2023). *La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ es Doctor en Ciencias Humanas. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Es Profesor Investigador en la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son la Historia y el Análisis del cine. Ha coordinado números de revistas especializadas y libros colectivos, escrito artículos y capítulos sobre cine mexicano y latinoamericano en publicaciones nacionales e internacionales. Es autor del libro *Santo el Enmascarado de Plata*, que ya tiene su 3ª edición; y de *Crimen y suspenso en el cine mexicano*.