



## **Diarios de Motocicleta y los rebeldes de nuestro tiempo**

**Jorge Majfud**

The University of Georgia

**Diarios de motocicleta.** Dir. Walter Salles. Brasil, 2004. Dur.: 115 min.

En 1773, el falso “indio neto”, Concolorcolvo, realizó junto con Don Alonso un viaje por Sudamérica, iniciado en el Río de la Plata y culminado en Perú. No sólo el recorrido geográfico es semejante al realizado casi dos siglos después por Ernesto Guevara y Alberto Grandos sino también la pretendida legitimación intelectual de la crónica y el rechazo de la historización libresco de Europa. En su diario de viaje, Concolorcorvo anotó que los criollos sabían más de la historia europea que de la suya propia, tópico que reaparecerá en *Diarios de motocicleta* en el mismo espacio mítico: Perú. Pero si la ideología del falso inca victimizaba a los abnegados conquistadores y difamaba a los salvajes habitantes de estas tierras, el punto de vista del nuevo mártir latinoamericano debía ser el opuesto. Como nos dice Joseph Campbell (en *El héroe de las mil caras*), el héroe mítico debe hacer un viaje de iniciación, descender al infierno antes de la iluminación. En un lenguaje latinoamericanista, esto significa *concientização*. Una vez obtenida, procede la comunicación del Hombre Nuevo y finalmente su sacrificio. El mito es más que la realidad y menos también. Mircea Eliade (en *El mito del eterno retorno*) nos recuerda su naturaleza oral, es decir, alejada de las complejidades del texto escrito y del tiempo histórico, lineal. Todo mito, luego de alcanzado su arquetipo, se mantiene invariable, funcional a un determinado conocimiento que se supone inmanente a todo ser humano, más allá de su tiempo y de su contexto.

En *Diarios de motocicleta* el mismo texto fílmico incluye, al inicio, una autoreferencia a otro par célebre y desigual (necesariamente *desigual*, entiendo, porque se trata, además, de héroes dialécticos): Don Quijote y Sancho Panza. La identificación de *La poderosa* con Rocinante —ambos son nombres paradójicos— pretende completar la composición mítico-estética; la motocicleta cumple una función simbólica, al extremo del fetiche, ya que desaparece rápidamente en la historia pero predomina en el título y en toda la iconografía de la obra. El par Granados-Guevara invertirá sus papeles a medida que avance la narración, al igual que lo hicieron los mismos personajes de Cervantes, en su momento. Pero esta última referencia se pierde en la película. Importa más anotar que también la alusión al antihéroe manchego es una alusión directa —aunque no deliberada— al *héroe latino*, desde Cervantes: el héroe en tiempos de la Contrarreforma —al igual que el Robin Hood en tiempos de la peste negra, de las revueltas campesinas y del cuestionamiento al papado— se lanza al mundo, a la aventura, para hacer justicia. Como si fuera una oscura herencia gnóstica, para nuestra subcultura católica el mundo es el orden del demiurgo, del mal. América Latina es una de sus últimas creaciones. Por lo tanto, como El Zorro, el héroe latino sólo puede ser marginal. Diferente —y no sin paradoja histórica—, para el héroe protestante (Superman & Co., incluido un héroe gótico como Batman) los buenos están en el poder y los malos escondidos en la clandestinidad, en cavernas profundas, amenazando con adueñarse de un mundo que ya tiene dueño. Superman no es un héroe dialéctico y por eso es solitario; cuando Batman pierde a Robin en los años ‘90, radicaliza ese mismo perfil: expresión pura de la fuerza bruta,

de la hegemonía que no se cuestiona ni rinde explicaciones de sus acciones. “Luchar por la justicia” no es más que restablecer el poder hegemónico imperante que los marginales quieren destruir. Ambos, el héroe latino y el héroe anglosajón, ocultan sus identidades; los primeros se la ocultan al poder central, los segundos a los villanos marginales. Ambos se travisten, porque el poder como la verdad siempre están ocultos. Pero si el héroe latino es mítico el anglosajón es mitómano. La batalla trascendente (por el poder, por la verdad) se produce en el cielo o en el infierno, pero nunca en el plano medio de los mortales. *Diarios de motocicleta* narra el nacimiento de uno de estos héroes míticos (de perfil latino) que, en el recorrido de su largo viaje, debe sumergirse en el Hades antes de ascender al Olimpo. La atracción irresistible consiste en narrarlo desde el espacio humano, vulnerable, no mítico. Semejante, sería una película que narre la vida de Jesús antes de su bautismo en el río Jordán.

Como la independencia de América Latina nunca aconteció, era natural el surgimiento de una figura redentora y es natural su sobrevivencia mítica. Más profundo aún que la ideología que encarnó como ideal supremo, era la necesidad del mesías que rescataría a un pueblo largamente oprimido, empantanado, como pocos, en su propio pasado, bajo la doble tentación de matar al opresor o dejarse seducir por él hasta los límites de las “relaciones carnales” (sic Carlos Menem). Ahora, si bien el Che Guevara histórico es mucho más que un arquetipo, es sólo éste, el arquetipo mítico, el que aparece en el subtexto de *Diarios de motocicleta* —y en los consumidores de “rebeldes” anglosajones—, recreado desde sus propias debilidades humanas. Pese a todo, el mito del Che Guevara no puede alcanzar la categoría absoluta de los mitos antiguos. Se lo impiden la enorme cantidad de documentos escritos y una mentalidad moderna proclive a la duda crítica. Por otro lado, se lo facilita una cultura ultramoderna: habiendo renunciado a su principal vocación, la revolución, nuestro tiempo se ha decidido por la iconolatría y la mitologización de la historia, por un pensamiento basado en lenguajes —en sistemas independientes de juegos, como el informático—, no en ideas que busquen la comprensión global de cada una de sus partes. Sumergida en un mar de textos digitales, la mentalidad ultramoderna se descansa en la micronarrativa de la publicidad, en la imagen simbólica y en el slogan, simplificador y repetitivo. El nuevo fetiche lleva la marca de su propio tiempo: el consumo estético y la antidialéctica publicitaria. Para ésta, más allá de cualquier narrativa está el mensaje directo, fragmentario. No hay relación entre un evento y el próximo, lo cual no es entendido como un defecto sino como una virtud. (Es nuestra etapa de autismo social e histórico, propia de una transición.) Pero para que cada evento entre en el círculo del consumo, debe adecuarse a los parámetros desproblematizadores. El arte abandona sus pretensiones de cambiar las expectativas de los consumidores y se especializa en satisfacer esas mismas expectativas, según una cultura hegemónica mayor que se caracteriza por su práctica mitómana. Es decir, la obra de arte —en este caso *Diarios de motocicleta*— debe alejarse de lo “políticamente incorrecto” lo cual incluye, también, confirmar un perfil de rebeldía, de individualidad del héroe. Así se forja el paradigma del rebelde integrado, para el cual la rebeldía consiste en cambiarse el color de pelo y ponerse aros en la lengua para “expresarse a sí mismo”. De la misma forma, también el héroe o el intelectual apocalíptico se transforma en un lubricante de la gran maquinaria, en lubricante complaciente de la masa.

Ambas carencias y virtudes del mito moderno afectan a la película *Diarios de motocicleta*: si no hay mito absoluto, sino mito problemático, tampoco una reconstrucción del mito tradicional puede estar a salvo de los extremos de la crítica. Toda obra de arte posee un componente político y al mismo tiempo es más que política; pero en ocasiones esta dimensión es tan gravitante que resulta tan artificial excluirla de un análisis de la obra como describir la sonrisa de la Gioconda sin considerar algún tipo de emoción en el referente. A ello sumemos que, como ocurre en

casi todo el cine cubano desde la Revolución, el texto más importante no está explícito en la obra misma, en la narración fílmica, sino en su propio contexto. Es decir, es lo que podríamos llamar una *obra de arte histórica*. A diferencia de *Edipo Rey* (obra de arte mitológica), para la cual el contexto es irrelevante o apenas anecdótico. Excluir el contexto político-histórico en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano y del más actual cine cubano (dentro y fuera de la isla), sería una exageración semejante a *reducir* el Pato Donald a su subtexto ideológico. Lo cual no es imposible, porque el subtexto existe, pero el resultado de semejante ejercicio es más propio del arte mismo que del análisis crítico: es una creación libre, *estimulada* por el referente; no una creación crítica, *condicionada* por aquel. El contexto hollywoodense, en cambio, puede ser desconsiderado, no por su ausencia sino por su omnipresencia. El cine revolucionario o problemático es una respuesta a una hegemonía y, por lo tanto, se transforma en un arte político. De igual forma, la heterosexualidad, al ser asumida como hegemónica, pierde ese (explícito) carácter político; el gay, por el contrario, al confrontarse con una reivindicación inevitablemente transforma su sexualidad en un hecho político.

En *Diarios de Motocicleta* la hibridez consiste en unir estos dos polos, en partes desiguales. El héroe revolucionario, pasada la amenaza histórica, no se convierte en pieza de museo sino en algo más inofensivo: es integrado. Pero para su digestión, antes debe ser pasterizado hasta lograr un carácter opuesto al Che Guevara histórico. También el mito pierde sus aristas filosas (políticas, por ejemplo); se convierte en producto de consumo: rápido, fácil, *desechable*. Si en apariencia vence la ética del rebelde, en definitiva triunfa su propia neutralización como elemento problemático, ya que no hay un compromiso material del neorebelde sino su propia complacencia simbólica. La ética del rebelde es neutralizada con la estética hegemónica.

En otro plano, entiendo que no es la emotividad de la película, como ha anotado profusamente la crítica, su punto más débil. Después de Bertolt Brecht pareciera que es casi imposible reconocer en el arte de catarsis algún mérito. Después del gran Nietzsche y del no tan grande Ortega y Gasset, la masa ha pasado a ser la receptora de todo el desprecio de la inteligencia culta. Mercado y espíritu son antagónicos, como la cantidad lo es a la calidad; por lo tanto, según esta escuela, pueblo y profundidad deben serlo también. Pero el arte no es nada sin las emociones y éstas no son propiedad de una élite de intelectuales (menos de intelectuales inmovibles). Por otro lado, para este tipo de complejos, es más fácil el rechazo que la apología, ya que en la primera el crítico se coloca a sí mismo en un plano superior a la obra en cuestión y en el segundo renuncia al privilegio. La crítica se ha mofado del “sentimentalismo” de *Diarios de motocicleta*, lo cual es característico de cualquier comentarista que se ubique en el plano de privilegio por el solo hecho de sonreírse: llorar, emocionarse, es de seres inferiores, generalmente femeninos y con poca penetración crítica. Por las dudas, hay que mofarse de las emociones. Pero si esta película logra emocionar es por mérito propio, más aún si lo hace en momentos de cierta cursilería. Ahora, si esta inocencia es el motivo de la emoción de un grupo social, deberíamos reconocer que nuestro juicio debe ser relativo a los objetivos de una obra de arte. También Shakespeare hace llorar con un amor cursi y romántico como el de Romeo y Julieta. (Hoy en día, otros genios hacen llorar con amores más sofisticados; pero más bien se trata de un llanto intelectual.)

Podemos anotar, entonces, que los mayores defectos de esta película están, no en su capacidad de emocionar a un grupo social x, sino en su incapacidad de sostener la emoción en un grupo social y —asumido como superior al grupo social x—, interrumpiéndola con momentos de inverosímil inocencia de su protagonista. Desde este punto de vista (y), *Diarios de Motocicleta* falla en varios momentos, de forma progresiva hasta alcanzar un final muy inferior a cualquier expectativa. Si la historia no podía incluir el momento trágico de su muerte —lo que hubiese completado el canon

clásico, para un grupo social x— al menos se pudo haber dejado abierto el final con un verdadero cambio psicológico en el protagonista. Un viaje y una concientización merecen, al menos, un bildungsroman.

Sin embargo, *Diarios de Motocicleta* se sostiene por un metatexto infinito: sin él, la película sería el *road movie* de un ocioso señorito de la clase media burguesa de Buenos Aires. Nada en ella nos muestra a un hombre excepcional, sino todo lo contrario. Incluso, si por un lado se pretende resaltar la honestidad original del protagonista, sus facultades intelectuales están permanentemente puestas en duda. El discurso “latinoamericanista” que atrapa la atención de Alberto y del resto de las personas en medio de su fiesta de cumpleaños, en el leprosario de San Pablo, es más propio de Cantinflas que de un futuro mito de la política mundial. El final es totalmente decepcionante. La despedida de Ernesto y Alberto en un aeropuerto de Venezuela es patética. Hay que imaginarse a un Che Guevara confesando, con una gran dificultad de expresión oral, que el viaje lo había cambiado. ¿No se trataba, precisamente, de eso? Pero el protagonista debe decirlo porque la película fracasa al mostrar ese cambio. Tampoco era necesario que comentara, como si ni él se lo creyese: “Tantas injusticias, ¿no?...” seguido de unos puntos suspensivos que revelan la carencia de lo que más proliferaba en el Che Guevara histórico, en el héroe dialéctico: su verborragia, aunque a veces desprolija; su creatividad literaria condensada en aforismos, luego convertidos en refranes populares o en muletillas del propio Jean-Paul Sartre. Si estas palabras pudieron haber sido las verdaderas palabras que pronunció Ernesto Guevara en ese preciso momento, habría que quitarlas por inverosímiles. En la vida diaria, la mayoría de las cosas que decimos son triviales y hasta estúpidas. Pero procuramos no ponerlas en un libro. Menos en el final de una película que tiene al Che Guevara como protagonista central. Todo lo cual nos hace pensar que cuando Salles eligió el tema de su próxima película realizó la mitad de una gran obra; pero la otra mitad era demasiado grande.

Finalmente, anotemos que la canción de Jorge Drexler, ganadora del primer Oscar a la música para una canción en español, no forma parte de la emotividad de la narración. Esta asociación, música-historia, históricamente ha sido fructífera: cuando uno de los términos del par fallaba, era salvado por el otro. En este caso la canción premiada fue relegada al final, como cortina musical de los créditos, cuando la hipnosis de la historia se ha interrumpido y los espectadores comienzan a pensar dónde dejaron el auto. Drexler tiene composiciones harto más impactantes que “Al otro lado del río”, pero, como todo premio, éste también forma parte de un contexto que debe ser analizado más ampliamente por la crítica. Una de las claves es el mismo hecho de que la mitomanía de la academia no lo dejó interpretar su propia canción en la entrega de los premios (la ausencia de un Che García Bernal en la premiación, en protesta por este hecho, es la respuesta del rebelde integrado que se corresponde con las expectativas del mercado y con el estilo de su lenguaje), eligiendo a Antonio Banderas (*El Zorro*), por su imagen y no, obviamente, por su voz. Lo que hubiese equivalido a entregarle el premio Nobel a Mario Benedetti a condición de que el discurso de agradecimiento lo dijera Jennifer López, explicando cómo pensaba decorar la Casa Blanca si fuese presidenta de Estados Unidos (sic).

Athens, diciembre 2005