

Cuadernos del CILHA n 39 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 25/04/23 - Aprobado: 30/06/23 | pp. 1 - 16

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.066>

Muerte y paisaje en *La distancia más larga* (2013)

Death and landscape in La distancia más larga (The longest distance, 2013)

Omar Rodríguez  0009-0000-6115-4167

University of Lethbridge

 omar.rodriguez@uleth.ca

Canadá

Resumen: En *La distancia más larga* (2013), *opera prima* de la directora venezolana Claudia Pinto Emperador, la muerte une los espacios naturales con los espacios urbanos. Lucas, un niño de 12 años, huye de Caracas después de que su madre es violentamente asesinada. El objetivo del niño es llegar a la Gran Sabana, una inmensa zona despojada de árboles del Amazonas venezolano donde se encuentra el famoso monte Roraima. Al mismo tiempo, la abuela de Lucas regresa a Venezuela con una enfermedad terminal y con la intención de morir en el Roraima, un paraje donde fue feliz en su juventud. Construida a primera vista como una película de carretera, la película presenta Caracas solo como escenario donde se desarrolla la acción. A medida que Lucas se adentra en su viaje hacia el Amazonas, el entorno se va separando de su rol de trasfondo de las acciones para convertirse en paisaje cinematográfico. Aquí, ‘paisaje’ implica una manera específica de registrar el entorno natural como un elemento independiente de la narración que pasa a dominar las acciones de los personajes, en ocasiones deteniendo la narración por completo, en otras, ralentizándola, siempre focalizando la atención en algún aspecto afectivo. Mientras que la herramienta técnica normalmente usada para presentar paisajes es el plano largo, este trabajo explora como Pinto Emperador (2013) prefiere

utilizar la edición para formular un contrapunto de imágenes entre la ciudad y la Gran Sabana, que permite incorporar la muerte tanto en su dimensión destructiva como creadora.

Palabras clave: paisaje, muerte, cine latinoamericano.

Abstract: In *La distancia más larga* (The longest distance, 2013), Venezuelan director Claudia Pinto Emperador's *opera prima*, death unites natural and urban spaces. Lucas, a 12-year-old boy, flees Caracas after his mother is violently murdered. The boy's goal is to reach la Gran Sabana, an immense area devoid of trees in the Venezuelan Amazon where the famous Mount Roraima is located. At the same time, Lucas's grandmother returns to Venezuela. Sick with a terminal illness, she intends of dying in Roraima, a place where she was happy in her youth. Constructed at first glance as a road movie, the film presents Caracas only as a setting for the actions to take place. As Lucas embarks on his journey to the Amazon, the surroundings begin to move away from their role as background for the actions and become a cinematic landscape. Here, landscape implies a specific way of registering the natural environment as an independent element of the narrative that comes to dominate the actions of the characters, sometimes stopping the narrative completely, other times slowing it down, always focusing the attention on some affective aspect. While the technical tool normally used to present landscapes is the long shot, this article explores how Pinto Emperador (2013) prefers to use editing to formulate a counterpoint of images between the city and la Gran Sabana that allows death to be incorporated in both its destructive and creative dimensions.

Keywords: landscape, death, latin american cinema.

"[...] ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso".

Los dos reyes y los dos laberintos,
Jorge Luis Borges

En *Los dos reyes y los dos laberintos* (Borges, 1974, p. 607), el rey de Babilonia se burla del rey de los árabes atrapándolo en su escandaloso laberinto. Poco después, el rey de los árabes arrasa Babilonia y se lleva prisionero al rey Babilón. En Arabia lo deja morir en su propio laberinto, que no es de bronce ni piedra sino natural: el desierto. Esta historia, de muertes, edificaciones y paisajes, resuena en la primera película de la



directora venezolana Claudia Pinto Emperador, *La distancia más larga* (2013), un filme bien recibido en el circuito de festivales internacionales, pero que no ha sido objeto de gran atención por parte de la crítica. Tal vez esta ausencia se deba a que, a diferencia de otras películas venezolanas recientes, no se detiene en los temas políticos, ideológicos, raciales o de género que han hecho de Venezuela, territorio recurrente en los círculos académicos contemporáneos. *La distancia...* (2013) es un filme personal, emotivo, en parte autobiográfico, que como dice Ranger (2013) “encanta, cautiva y atormenta al espectador” (p. 22)¹. Construida a primera vista como una película de carretera, el filme envuelve al espectador en una historia de múltiples viajes, físicos y emocionales, en los que la muerte se usa como dispositivo que une el espacio urbano de una Caracas violenta y asfixiante con el paisaje espiritual, aunque no menos violento, de la Gran Sabana. A medida que los personajes avanzan en sus viajes, el entorno, inicialmente urbano, va dando paso al paisaje amazónico de Venezuela y en este avance, lo que en principio es solo trasfondo para las acciones, se convierte en un elemento activo de la narración. Es decir, el paisaje natural se presenta como un dispositivo del drama que canaliza tanto la conducta de los personajes como los posibles significados que se presentan al espectador. Aquí ‘paisaje’ implica una manera específica de registrar el entorno natural como un elemento independiente de la narración, que pasa a dominar las acciones de los personajes, en ocasiones deteniendo la narración por completo; en otras, ralentizándola, siempre focalizando la atención en algún aspecto afectivo. En este sentido, mientras que la herramienta técnica normalmente usada para presentar paisajes es el plano largo, este artículo explora cómo Pinto Emperador (2013) prefiere utilizar la edición para formular un contrapunto de imágenes entre la ciudad (el paisaje humano) y la Gran Sabana (el paisaje no humano), que permite incorporar la muerte tanto en su dimensión destructiva como creadora.

¹ Todas las traducciones son mías.



Figura 1: Pinto Emperador (2013, 10s) presenta una panorámica de Caracas al comienzo del filme. A la derecha se ve parte del cerro El Ávila.

Películas de carretera, paisajes y *La distancia más larga*

La primera imagen que nos presenta el filme (antes de cualquier crédito) es la de una Caracas laberíntica: un plano breve, panorámico, muestra la ciudad desde una perspectiva que resalta la acumulación de edificios, calles y avenidas. La imagen del valle caraqueño deja literalmente de lado las montañas que lo rodean: del icónico cerro El Ávila solo vemos un fragmento, mientras la ciudad se pierde en el horizonte (Figura 1). Este plano va seguido de una secuencia de planos cortos y subjetivos que persiguen a un mensajero motorizado que zigzaguea por las caóticas y estrechas calles de la ciudad. Planos detalles del paquete que lleva dan inicio al arco narrativo del viaje. El paquete lo ha enviado Martina a su nieto Lucas desde España. Lucas no conoce a su abuela, pues ella regresó a su España natal hace trece años, antes de que él naciera. En Venezuela, Martina vivió con su esposo Leo y su hija Sara, la madre de Lucas, en la Gran Sabana, una inmensa zona despojada de árboles del Amazonas venezolano donde se encuentran los famosos montes Roraima y Kukenán. Martina se fue de Venezuela después de la misteriosa muerte de su esposo en el Roraima y desde entonces está distanciada de su hija, quien la culpa por el accidente. Ahora, ha decidido regresar para tratar de reparar la relación con Sara. En el paquete Martina ha incluido algunas fotos de cuando vivieron en el Amazonas. Es parte de un plan para reencontrarse con su hija



en la Gran Sabana. Poco después de que Lucas recibe el paquete, Martina y Sara hablan por teléfono. El tono de la conversación es conciliador, pero Martina no revela que su decisión de volver a Venezuela está ligada a que le han diagnosticado una enfermedad terminal y desea morir en el Roraima. Sin embargo, el deseo de ver a su hija de nuevo nunca se cristaliza, debido a que Sara es asesinada violentamente durante un robo de auto. A pesar de la muerte trágica de Sara, Martina no cancela su viaje, pero decide no visitar a su nieto e ir directamente a la Gran Sabana. Mientras tanto, Lucas y su padre, Julio, deben hacer frente a la tragedia, cada uno a su manera. Julio se concentra en su trabajo y Lucas pierde interés en la escuela y cualquier otra actividad. Al encontrar una foto de su abuela en la Gran Sabana y la carta para Sara, Lucas decide huir de la ciudad, con la idea de encontrar a su abuela. Los viajes de Martina y de Lucas, ambos motivados por la inminencia o realización de la muerte, constituyen los dos ejes narrativos que contrastan el paso del espacio urbano al espacio natural. A estos dos viajes se sumarán el de Kayemó, un joven de pasado sombrío que también vuelve a la Gran Sabana en busca de redención, y el de Julio que, después de resolver varias dificultades en Caracas, viaja a encontrarse con Lucas para traerlo de vuelta a casa.

Dado el despliegue de estos cuatro viajes, no es de extrañar que *La distancia...* (2013) haya sido catalogada como una película de carretera. Este género, como apuntan Garibotto y Pérez (2016), se asocia normalmente con el cine de Hollywood (pp. 3-4)². En las películas de carretera de esta tradición, el énfasis recae en personajes “cuya fuerza motriz es, o la búsqueda de la libertad del camino como refugio de un pasado desgarrador, o la búsqueda de una fuerza estimulante y liberadora” (Lopez, 1993, p. 257). Por lo tanto, la carretera en sí misma, y los medios para circular por ella (automóviles, motocicletas, autobuses) es lo que moviliza el drama, o como dice Lopez, lo que motiva a los personajes (p. 257). Para Laderman (2002), existen dos tipos principales de películas de carretera: las que enfatizan el deambular del personaje y las que se centran en el personaje como fugitivo. El primer tipo implica alguna historia de descubrimiento, mientras que el segundo desarrolla algún escape de las autoridades

² Garibotto y Pérez buscan demostrar la especificidad del género en el cine latinoamericano. Si bien reconocen la influencia de las convenciones (estilísticas y narrativas) de Hollywood, los investigadores proponen que el cine latinoamericano ha desarrollado su propia estética. Para más información sobre este tema ver: Garibotto y Pérez (2016) y Lie (2017).

(p. 20). Hay que acotar que estos principios son generales: no toda película de carretera se adhiere a ellos fielmente. De hecho, esta fluidez es lo que permite que Garibotto y Pérez (2016) desarrollen su premisa sobre la especificidad del género en Latinoamérica. Para ellos, “la relación tensa de los países latinoamericanos con la modernidad” (p. 2) dirige la atención hacia las condiciones sociales, políticas y culturales representadas en la tradición latinoamericana del género. En cualquier caso, sea una película de carretera en la tradición de Hollywood o en la de Latinoamérica, el énfasis en el recorrido es fundamental como mecanismo para explorar ya sea las tensiones sociales o las secuencias de acción. Si por un lado Laderman (2002) afirma que “[...] la fuerza motriz que impulsa la mayoría de las películas de carretera [...] es la aceptación del viaje como medio de crítica cultural” (p. 2), Garibotto y Pérez (2016) se concentran en películas que enfatizan “un viaje, independientemente del medio de transporte utilizado, y, en particular, del impacto que ese viaje tiene sobre los viajeros” (p. 2). Es justamente este aspecto lo que hace difícil catalogar *La distancia...* (2013) como una película de carretera.

Si el recorrido es el motor dramático y narrativo del género, los puntos de origen y destino no destacan como nodos semánticos, es decir, pueden tener un rol simbólico (como por ejemplo que *Thelma & Louise*, 1991, termine en el Gran Cañón del Colorado), pero no determinan los significados que podamos extraer de la narración. En este sentido, el mapa trazado por los viajes en *La distancia...* (2013) opera de manera distinta a las convenciones expuestas en la literatura sobre las películas de carretera³. Una vez que Lucas decide huir a la Gran Sabana, decisión que toma al encontrar las fotos que Martina la había enviado a Sara, el viaje completo se muestra en menos de doce minutos de visualización, repartidos en cinco secuencias separadas. Es estas escenas, los medios de transporte, un autobús y luego un todoterreno, son simples necesidades narrativas. Al mismo tiempo, Lucas solo enfrenta un peligro que es rápidamente resuelto con la intervención repentina de Kayemó. Además, una buena porción de estos doce minutos se emplea para contextualizar al personaje de Kayemó. Considerando la duración de la película, la decisión de la directora de comprimir el viaje de Lucas indica

³ Para más información sobre películas de carretera en la tradición de Hollywood consultar: Cohan & Hark (1997), Corrigan (1994), y Sargeant & Watson (1999).



una estrategia discursiva que pone el énfasis en las localidades (Caracas como origen y la Gran Sabana como destino) y no en el proceso que los une. Sin embargo, no podemos ignorar los elementos transgresores que proyectan los personajes de Martina y Lucas.

Recorrer la carretera detrás de un volante, en busca de la libertad o del escape establece las coordenadas para estructurar una narración cuyo foco en “cruzar fronteras (físicas, metafóricas, teóricas) hace que el género sea ideal para reexaminar los fundamentos ideológicos de los discursos nacionales y regionales” (Garibotto & Pérez, 2016, p. 2). Esto implica que cada película de carretera contendría, al menos en principio, un germen de transgresión. Volviendo a *Thelma & Louise* (1991), Laderman (2002) observa que su desenlace “dramatiza el impulso fundamental de la *road movie*: la rebelión contra las normas sociales conservadoras” (p. 2), una tendencia que se observa en otras películas del género como “una aceptación del viaje como medio de crítica cultural” (Laderman, 2002, p. 3)⁴. En películas latinoamericanas, como por ejemplo *Diarios de motocicleta* (Salles, 2004), la crítica social se identifica, como apuntan Garibotto y Pérez (2016), en la manera en que los filmes “muestran realidades de la región tan duras como la pobreza persistente, las diferencias de clase, la marginación de las poblaciones indígenas” (p. 2). Si bien en *La distancia...* (2013) el énfasis no recae en el viaje de los personajes a la Gran Sabana, y por lo tanto no posee las herramientas para una crítica social que abarque los ámbitos nacionales o regionales, se observa que el filme se inscribe en la tendencia identificada por Garibotto y Pérez (2016) de películas latinoamericanas que usan la carretera como tropo “para establecer una distancia explícita de la imagen del camino como un ámbito de libertad y autodescubrimiento” (pp. 11-12). En la huida de Lucas y en la decisión de Martina de regresar a morir (una forma de suicidio asistido) hay una reevaluación de las convenciones sociales en la que se presenta la muerte no solo como un agente de destrucción, sino también como un catalizador de la reflexión y el crecimiento. En *La distancia...* (2013), a las dimensiones trágicas y violentas de la muerte, especialmente en el contexto de una ciudad mortal como Caracas, se le suman las dimensiones

⁴ Laderman (2002) también observa que “un subtexto conservador nunca se queda atrás” (p. 20). Para Laderman no solo la “[...] la promesa de libertad y escape está constantemente circunscrita por la cultura de la que huye con tanta furia”, sino que además con frecuencia “las actitudes generales del género con respecto a la raza y el género” (p. 20) responden a un paradigma patriarcal y occidental.

orgánicas y productivas. Estos aspectos adquieren una capa adicional de significados al estar enmarcados en *la Gran Sabana*. Así, los viajes personales de Lucas y Martina (y hasta cierto punto de Kayemó), pueden entenderse como el foco dramático de la historia, no como el resultado de las experiencias vividas en el camino, sino a través del encuentro con el destino, en este caso un paraje natural. Al movilizar la atención del espectador hacia los puntos inicial y final del viaje físico, Pinto Emperador (2013) activa una relación particular entre humano y entorno, en especial con el entorno natural, que determina tanto la conducta de los personajes como los significados que podemos extraer del drama.

Los paisajes no son ajenos a las películas de carretera. Al contrario, han estado presentes desde sus inicios. Laderman (2002), al describir la iconografía del género, incluye “[...] el vasto y abierto paisaje bordeado por horizontes seductores [...] Estos espacios abiertos sirven como contexto y escenario para las carreteras (tal como las carreteras sirven para el automóvil o la motocicleta que viaja)” (p. 14). El uso de escenarios naturales como trasfondo para las acciones de un filme no es único en películas de carretera; sin embargo, al igual que en muchos Westerns, el espacio natural tiende a dominar el tipo de ambiente donde transcurre la historia. Esto es especialmente relevante en filmes latinoamericanos recientes. Como apuntan Garibotto y Pérez (2016): “[...] las películas de carretera [latinoamericanas] contemporáneas resignifican paisajes con valencias en competencia en todo el espectro político, lo que obliga a los espectadores a no pasarlos por alto como meros fondos” (p. 18). De esta manera, lo que con frecuencia es simplemente un elemento de la puesta en escena al servicio de las exigencias de la narración puede, en ocasiones, convertirse en un elemento que dirige la narración. En el caso particular de *La distancia...* (2013), observamos que la incorporación de *la Gran Sabana* como paisaje fílmico va más allá de un escenario: contribuye a definir, por un lado, los mecanismos internos del filme, es decir, al desarrollo de los personajes, y por otro, las posibles reacciones que provoca en la audiencia.

De la ciudad a la sabana

Dada la posición central que ocupa Lucas en la estructura dramática del filme, podemos asumir que la distancia más importante es la que recorre el niño y que los otros

recorridos, internos o externos, están subordinados a este viaje. Digamos entonces que la historia comienza en Caracas y termina en la Gran Sabana. En este esquema, Caracas se presenta como un espacio que solo sirve de decorado para las acciones. De tal modo, la primera imagen panorámica de la ciudad tiene la única función de ser un plano de establecimiento: nos indica donde comienza la historia. Otras películas venezolanas recientes, en contraste, han expandido la función de la capital venezolana para convertirla en algo más que escenario. Mariana Rondón en *Pelo malo* (2013), por ejemplo, despliega los espacios del complejo habitacional 23 de Enero como paisajes urbanos en donde los enormes bloques detienen, o al menos ralentizan, la narración. Tal suspensión obliga a un momento de contemplación, que informa los significados de las acciones y dirige la atención del espectador hacia la posición desposeída y marginal de los personajes. Autores como Martin Lefebvre (2006, 2011) y Graeme Harper y Jonathan Rayner (2010) han establecido la manera específica en que el cine plasma los espacios no humanos de manera que la imagen, que en un momento es escenario, se emancipa de la estructura narrativa y se convierte en un elemento autónomo, esto es, se hace paisaje. En estos casos, la imagen-paisaje deja de estar al servicio de la narración y pasa a controlarla al convertirse en dispositivo que articula los posibles significados del plano, la escena o la secuencia. Por ejemplo, mientras Junior, el niño que protagoniza el drama de *Pelo malo* (Rondón, 2013), y su amiga están en el balcón de su edificio, juegan un juego que es función de *quiénes* son y *dónde* están. El juego consiste en observar la ciudad e imaginarse lo que significan las formas y contornos de los edificios vecinos. En esta contemplación lúdica de los paisajes definidos por el 23 de Enero, la dimensión política y colectiva se afianzan en el filme. En cambio, la Caracas de *La distancia...* (2013) se mantiene al margen de esta emancipación; su presencia no informa ni controla el devenir de los personajes más allá del impacto puntual de la violencia endémica caraqueña. Ciertamente, la muerte de Sara cataliza la tristeza del niño y condiciona su decisión de huir hacia la Gran Sabana, pero tristeza y huida son elementos necesarios para avanzar la trama y no factores que lleven a revelar el *ethos* del personaje. Lo mismo podemos decir de las acciones de Julio y de Martina. La narración necesita una muerte trágica, y Caracas proporciona ese nodo. En ninguno de estos casos las conductas de los personajes cambian por la violencia que rodea la muerte de la Sara. La ciudad funciona como ambiente para que los personajes actúen y tomen decisiones, suministrando aquello que es necesario para que la narración avance, pero sin determinar el mundo interno que los rige.

A medida que la historia se desenvuelve, la otra localidad, la Gran Sabana, va entrando en la narración, poco a poco, como un contrapunto visual con la ciudad. Primero aparece en las fotografías que envía Martina, luego en una secuencia de veinte segundos que marca la llegada de Martina a su destino y muestra La Sabana desde una perspectiva panorámica. El ritmo visual con el que se compone la imagen de la Sabana está hecho a partir de una técnica de planos panorámicos muy cortos, muchos de ellos estáticos, como si fueran fotografías, que se repite a lo largo del filme y va construyendo la imagen del entorno natural en base a su dimensión plástica. Es como visualizar una melodía de imágenes breves de la Gran Sabana que se entrelazan con imágenes de Caracas en una especie de composición visual polifónica en la que aquella figuración inicial de la ciudad ha presentado un tema y cada iteración de la Sabana propone una variación. Ciudad y Sabana se repiten, pero no de manera exacta. Cada nueva imagen o secuencia agrega una armonía o una disonancia que van modificando la relación entre los dos espacios. El impacto que en el primer tercio del filme Caracas tiene para la estructura narrativa se va desvaneciendo en la medida en que las imágenes de la Gran Sabana pasan a dominar la historia. Con la particularidad de que, a diferencia de Caracas, la Sabana no se construye solo como un escenario, sino que adquiere las características autónomas de un paisaje cinematográfico. El contrapunto de imágenes es una decisión estilística y discursiva que contrasta con el plano largo, la técnica convencional para registrar paisajes en el cine, y que deja pocas dudas sobre la jerarquía del entorno no humano en la película de Pinto Emperador (2013).

La secuencia que muestra la llegada de Martina a su antigua cabaña ilustra muy bien la intencionalidad plástica de la directora. Una vez que entra en la casa, un plano americano sigue a Martina mientras camina despacio por el interior (Figura 2). El encuadre permite observar sus manos que recorren y tocan los objetos por tanto tiempo abandonados, también distinguimos sus gestos faciales que indican la satisfacción del encuentro con los recuerdos. En un momento se detiene frente a un grupo de ventanas cerradas y decide abrir la del medio. Al principio su cuerpo de espaldas bloquea lo que ve. Entonces la cámara lentamente se mueve para ofrecer un mejor ángulo al espectador; cuando Martina se aparta de la ventana, la cámara ya no la sigue.



Figura 2. Martina entra su cabaña en la Gran Sabana y mientras camina recuerda su vida allí (Pinto Emperador, 2013, 18m49s).

La focalización ha cambiado, la mujer ya no es importante, ahora el interés es lo que está allende, y mientras Martina sale del encuadre, vemos perfectamente enmarcado en la ventana, como un cuadro, la imponente masa del Roraima (Figura 3). A pesar de que es allí, en Roraima, donde Martina piensa ir a morir, la escena es comedida, no hay excesos emotivos ni nostalgia. Hay, sin embargo, la intensa presencia de la naturaleza que aleja la atención del espectador del drama de la mujer y lo centra en el aura envolvente de la montaña. En este momento de contemplación del Roraima, y por extensión de toda la Gran Sabana, domina la narración y la infunde de significados. Esta esfera de influencia se irá desarrollando y expandiendo en lo que resta del filme.

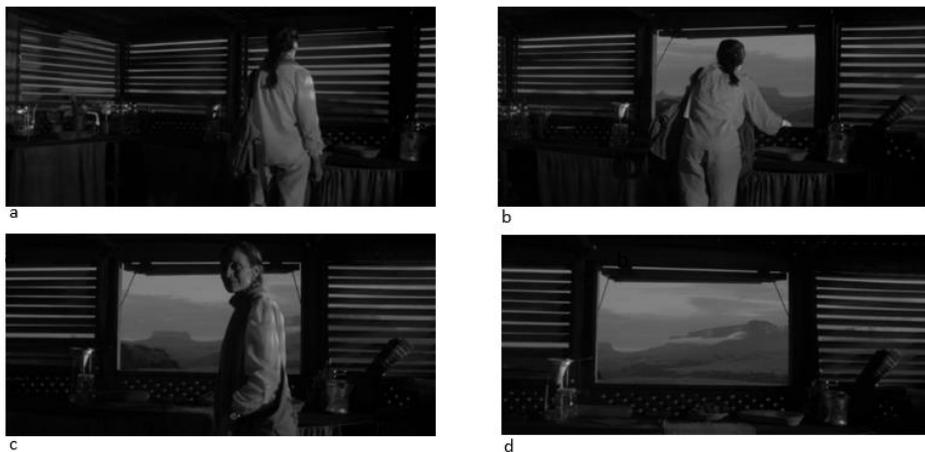


Figura 3. a) Martina entra en la cocina de la cabaña; b) Abre la ventana, su cuerpo tapa las montañas en la distancia; c) Martina se aleja de la ventana y sale de la cocina; d) La cámara no sigue al personaje, en cambio, la imagen deja encuadrada en el marco de la ventana la vista del Roraima (Pinto Emperador, 2013, 19m11-19m41s).

Una vez que Martina llega a la Gran Sabana, la atención de la historia se desplaza hacia el viaje de Lucas. El niño ha huido de casa y busca tomar un autobús que lo lleve a Puerto Ordaz (el centro urbano más cercano a la Sabana). En el terminal de autobuses es acosado por un rufián, pero la intervención oportuna de Kayemó lo saca del apuro. Kayemó, haciéndose pasar su hermano mayor, acepta acompañar a Lucas hasta Puerto Ordaz⁵. Allí, Kayemó recupera su auto todoterreno con el que piensa llegar hasta la población de Kumarakapay en el corazón de la Gran Sabana. Mientras busca su auto, nos enteramos de que Kayemó ha estado involucrado en actividades criminales con una pandilla y que su negativa de colaborar en un secuestro lo ha colocado en una situación apremiante. El líder de la pandilla demanda que Kayemó pague el costo de la operación. Por eso Kayemó viaja a la Gran Sabana, va en busca de alguna oportunidad de hacer dinero para pagar la deuda. Allí, vivió con su padre y trabajó un tiempo como guía turístico. Si no logra pagar la deuda pronto, la pandilla lo amenaza con asesinar a su padre. Mientras Kayemó intenta negociar el plazo para pagar el dinero, Lucas se esconde en la parte de atrás de su auto y no es descubierto hasta que han pasado varias

⁵ A partir de esta ciudad solo hay poblaciones pequeñas. En automóvil, el viaje hasta la entrada de la Sabana toma entre siete y ocho horas.

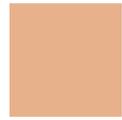


horas en la carretera. Es importante notar que en toda esta secuencia no hay ningún énfasis ni en la acción de conducir ni en la carreta como tropo. Las acciones se suceden con rapidez y solo proporcionan la oportunidad para que Julio logre comunicarse con su hijo y para que Kayemó acepta el dinero que Julio le ofrece si lleva al niño hasta la casa de Martina. Desde el punto de vista narrativo, el recorrido no es más que una transición entre el espacio urbano y el paisaje natural.

A medida que Lucas se acerca a su destino, la Gran Sabana va adquiriendo la potencia de un paisaje fílmico. El contrapunto con la ciudad va disminuyendo hasta que la melodía de la Sabana es la única que percibimos. La ciudad, que solo ha funcionado como escenario, pierde todo su valor una vez que los personajes se alejan, hasta desaparecer completamente de la narración. Al mismo tiempo, el entorno natural se apodera de la historia cumpliendo la doble función de escenario y paisaje. Como escenario, permite que los personajes interactúen y den a conocer sus historias personales. También provee el espacio para los obstáculos y soluciones que avanzan la trama. En el escenario amazónico se muestra la relación profunda de Martina con la cabaña y el entorno natural, entendemos que mientras vivió allí cumplía una labor humanitaria, que sus antiguos amigos aún están en La Sabana, continuando con aquel trabajo. También que la muerte de su esposo ocurrió el día que, peleados, Leo fue solo al Roraima y nunca regreso. Martina se culpa por lo ocurrido ya que cree que, de haber ido juntos, como siempre lo hacían, nada habría pasado. Esta culpa es exacerbada por la muerte repentina de Sara, que le niega la oportunidad de una reconciliación y elimina la posibilidad de tener con quién compartir la angustia de su enfermedad. En cuanto a Kayemó, descubrimos que su vida desordenada lo ha alejado de su padre y que el deseo de este es que sea guía de montaña. También nos enteramos de que la madre de Kayemó murió de una enfermedad y que la esposa de Nasak, la primera guía de Martina, también está enferma y en necesidad de una operación inmediata. Así, el ambiente natural de la Sabana permite mostrar que las vidas de todos los personajes, principales y secundarios, están ligadas por las muertes trágicas. Por otro lado, la Sabana como paisaje va más allá de la capacidad de facilitar los detalles de la caracterización. En esta función, el entorno natural condiciona y dirige las decisiones que toman los personajes para sobrellevar el impacto de las tragedias. Aquí, como emblemas de la Gran Sabana se yerguen el Roraima y el Kukenán. Las montañas, como agentes focalizadores de todo el entorno natural, operan como canalizadores de emociones, que permiten a los personajes trascender las barreras impuestas por los traumas que han vivido.

Después de la muerte de Sara, Martina regresa a Venezuela con la intención de morir en el Roraima. Deliberadamente decide no parar en Caracas para conocer a Lucas y cuando, sin aviso, Lucas irrumpe en su vida, su primera reacción es de rechazo. Tal vez porque el niño le recuerda a su hija muerta, tal vez porque no quiere conexiones con su pasado, o quizá porque a sabiendas de que, si su plan funciona, en pocos días ella habrá muerto, Martina no muestra ningún interés por su nieto. La frialdad de la abuela es desconcertante para Lucas, y no parece que haya nada que el niño pueda decir para hacer que su abuela cambie de actitud. Inesperadamente, su postura cambia cuando lo ve, desde la ventana de la cabaña, correr en dirección a las montañas. De nuevo, como una hermosa pintura paisajista, la imagen del niño contra el fondo de los dos tepuyes provoca un momento de contemplación. Las acciones se detienen y Martina tiene la oportunidad de hacer una reflexión que cambia el rumbo de su experiencia. La inminencia de su muerte se convierte en la motivación para acercarse a su nieto. En el plano siguiente, un primer plano de la cara de Martina, observamos en sus gestos la decisión dolorosa pero necesaria de aceptar la presencia de Lucas, a pesar de que solo le quedan pocos días de vida. Esto le permite, a través de Lucas, finalmente reconciliarse con su hija. Lucas por su parte, en sus interacciones con Martina y Kayemó en la Sabana, no solo acepta la muerte de Sara y logra salir de la parálisis emocional en que se halla, sino que además vuelve a reconectar con su padre. Kayemó, mientras tanto, al decidir ser el guía de Martina hasta el pie del Roraima, reevalúa su vida y en un acto de redención lanza al aire la pistola que ha llevado consigo desde que salió de Caracas.

La reflexión emotiva que posibilita la contemplación de la Gran Sabana como paisaje concluye con la decisión de Martina de contarle a su nieto la verdadera razón de su regreso a Venezuela. Martina no lo hace en persona sino en una carta. Mientras la escribe, la víspera de su viaje final a la montaña, un primer plano de su cara registra cómo la mirada se aparta del papel y se enfoca en un punto indefinido en la distancia. Los dos planos siguientes son planos panorámicos, estáticos y muy cortos del Kukenán y el Roraima. En un primer momento, las dos panorámicas sugieren una prolepsis que anticipa el paraje hacia donde se dirigirá a la mañana siguiente. En una segunda instancia, la inserción paisajista de las montañas detiene el ritmo narrativo y fuerza la reflexión del personaje. Aquí, la montaña controla las acciones de los personajes y define el significado de la escena. En cambio, el otro espacio, Caracas, edificado en concreto, escandaloso y babilónico, no ofrece al salir de sus laberínticos recodos nada más que un leve respiro en la cadena de acciones rutinarias. Este es el caso de Julio,



que sale de la ciudad, entra en la Gran Sabana, pero que, como nunca la percibe en su dimensión plástica, regresa a la ciudad siendo el mismo.



Figura 4. Martina finalmente logra llegar a la cumbre del Roraima y desde allí contempla la Sabana (Pinto Emperador, 2013, 1h47m17s).

Finalmente, Martina, con la ayuda de Kayemó, evade las trabas burocráticas de caminar sola al Roraima y con gran esfuerzo logra llegar a la cumbre. Como su esposo, morirá también en la montaña. Un espacio natural que, similar al desierto del rey de los árabes, es implacable y, en la vastedad de la sabana que se expande a su alrededor, también es ilimitado (Figura 4). Al mismo tiempo, solo allí, en la cumbre de Roraima aislada de todo contacto humano, el tiempo se detiene para Martina y es capaz de encontrar una salida a los intrincados vericuetos del trauma emocional. La salida de Martina no es convencional, buscar la muerte al mismo tiempo que busca acercarse a su nieto va en contra de las expectativas sociales y de las expectativas de la propia Martina. Esta reflexión reveladora se articula no solo en Martina; también la observamos en Lucas y Kayemó pues ninguno de ellos es el mismo después de devenir a través del paisaje de la Gran Sabana.

Conclusiones

Ciertamente, *La distancia más larga* (Pinto Emperador, 2013) no explora los conflictos sociales y políticos en Venezuela del modo en que una película de carretera latinoamericana con frecuencia lo hace. Esto es en parte porque la carretera no es más que un dispositivo narrativo para adentrarnos en el espacio natural de la Gran Sabana y porque el filme se construye no a partir de las experiencias de los personajes durante el recorrido, sino en función de la carga emotiva asociada a los puntos inicial (Caracas) y final (la Sabana). De este modo, podemos hablar de un recorrido emotivo de los personajes articulado a partir de la presentación del espacio natural como paisaje en contraposición con el espacio urbano, que se presenta solo como escenario. Mientras que Caracas aparece como el trasfondo escénico donde comienza el drama, y en este sentido es un mero elemento de la puesta en escena al servicio de la narración, la Gran Sabana poco a poco pasa a dominar la narración emancipándose de la función de escenario, es decir, se nos presenta como un paisaje cinematográfico que no solo induce a los personajes a actuar de una manera particular, sino que además invita al espectador a tener momentos de reflexión. Pinto Emperador (2013) arma este contraste entre ciudad y naturaleza utilizando técnicas poco convencionales para la representación de espacios no humanos; en lugar de hacer uso de planos largos y distantes, la directora recurre a la edición para presentar un contrapunto visual que eventualmente aparta las imágenes de Caracas para concentrarse en aquellas de la Gran Sabana. Con la consolidación del espacio no humano tanto como paisaje como punto de referencia del drama, *La distancia...* (2013) reevalúa las consecuencias de la muerte, trágica y natural, para presentarla como un elemento eficaz en la resolución de traumas emocionales poniendo de manifiesto la versatilidad de la directora venezolana y la eficacia del enfoque emotivo en el cine contemporáneo.



Referencias

- Borges, J. L. (1974). Los dos reyes y los dos laberintos. En *Obras completas*. Emecé.
- Cohan, S. y Hark, I. R. (Eds.). (1997). *The road movie book*. Routledge.
- Corrigan, T. (1994). *A cinema without walls*. Rutgers University Press.
- Garibotto, V. y Pérez, J. (2016). Introduction. En V. Garibotto y J. Pérez (Eds.), *The Latin American road movie* (pp. 1-28). Palgrave Macmillan.
- Harper, G. y Rayner J. (2010). Introduction. En G. Harper y J. Rayner (Eds), *Cinema and landscape: Film, nation, and cultural geography* (pp. 13-28). Intellect.
- Laderman, D. (2002). *Driving visions: Exploring the road movie*. University of Texas Press.
- Lefebvre, M. (2006). Between setting and landscape in cinema. En M. Lefebvre (Ed.), *Landscape and film* (pp. 19-59). Routledge.
- Lefebvre, M. (2011). On Landscape in narrative cinema. *Canadian Journal of Film*, 20(1), Spring, 61-78.
- Lie, N. (2017). *The Latin American (counter-) road movie and ambivalent modernity*. Palgrave Macmillan.
- Lopez, D. (1993). *Films by genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, With a Filmography for Each*. Mcfarland Publishers.
- Pinto Emperador, C. (Directora). (2013). *La distancia más larga* [Película]. SinRodeos Films.
- Ranger, P. (2013). Compte rendu de [Amérique latine: stupeur et tremblements/ La distancia más larga, Venezuela/ Espagne/ Workers, Mexique/ Allemagne/ Azul y no tan rosa, Venezuela/ Espagne]. *Séquences*, (287), 22-23.
- Rondón, M. (Directora). (2013). *Pelo malo* [Película]. Sudaca Films.
- Salles, W. (Director). (2004) *Diarios de motocicleta* [Película]. FilmFour.
- Sargeant, J. y Watson, S. (Eds.). (1999). *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation.
- Scott, R. (Director). (1991). *Thelma & Lousie* [Película]. MGM.