

Técnicas cinematográficas ciclotímicas: los desgajes del amor y la inmigración en *Paraíso travel*

Patricia Tomé / Rollins College

Resumen

En una suerte de *bildungsroman* cinematográfico, *Paraíso travel*, el mayor éxito taquillero de los últimos tiempos en Colombia, logra captar en celuloide el fatídico viaje acometido por un joven colombiano y su novia, quienes después de viajar ilegalmente desde Medellín hasta Nueva York se separan por accidente. Una amalgama de escenas que bifurcan la narración entre el incierto presente en Estados Unidos y el pasado idealizado de Colombia, son sintomáticas de un joven perdido cuyas acciones irracionales lo hacen padecer de ciclotimia. Los altibajos de la inmigración, acompañados en este caso por una dolorosa carencia de amor, obligan al protagonista a atravesar una serie de obstáculos que, a la larga, lo llevan a obtener una madurez mental y a aceptar el cambio cultural que implica su proceso migratorio.

Palabras clave: Colombia, cine, transculturación, Simón Brand, *Paraíso travel*.

Abstract

In a sort of cinematic *bildungsroman*, *Paraíso travel*, the biggest blockbuster in recent times in Colombia, captures on film the fateful journey undertaken by a young Colombian and his girlfriend, who after traveling illegally from Medellín to New York are separated by accident. An amalgam of narrative scenes that flash back and forth between the uncertainty of his present in the U.S. and the idealized past he left in Colombia, are symptomatic of a cyclothymic state of mind. The ups and downs of immigration, in this case accompanied by a painful lack of love, force the protagonist to overcome a series of obstacles, which in turn represent a process of intellectual maturation and allows him to accept the cultural changes implied in his migration.

Keywords: Colombia, film, transculturation, Simon Brand, *Paraíso travel*.

Por seguir a la mujer de sus sueños, Marlon Cruz, un joven colombiano de diecinueve años: se escapa de su casa, paga 3000 dólares a una agencia de viajes clandestina, se monta en un avión en Medellín y aterriza en Panamá, se dirige hacia Guatemala en un autobús que ha sido costado con una noche de sexo, es asaltado por un grupo de pandilleros ‘marasalvatruchas’, cruza la frontera hacia México a través del Río Suchiate, se esconde en el tronco de un árbol para entrar de manera ilegal en los Estados Unidos y, cuando a duras penas llega a la ciudad de Nueva York se pierde por accidente después de reñir con su novia, la *femme fatale* de la película. Comienza así el laberíntico viaje del inmigrante enamorado en *Paraíso travel*, un filme colombiano basado en la novela homónima de Jorge Franco que indaga en la psiquis de un nuevo milenio saturado de sueños, paradojas e inalcanzables utopías.

Estrenado en 2008 y dirigido por Simón Brand, el largometraje es hasta la fecha la producción más taquillera de Colombia, sobrepasando éxitos internacionales tales como *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004) y *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005).¹ La veta fatalista de estas últimas, a la par con la producción que ahora nos atañe, deja testimonio visual de una Colombia urbana traumatizada y perpetuada a una guerra civil que ya cumple más de medio siglo. La imagen filmica que se proyecta en *Paraíso travel* no se aparta del todo del concepto de inmigración que varios otros filmes latinoamericanos han retratado por la vía del séptimo arte: sigue siendo una práctica difícil, trágica y en el mayor de los casos, traumatizante. Sin embargo, este filme se distingue de muchos otros que exploran el recurrente fenómeno de la inmigración ilegal —pienso por ejemplo en *Balseros* (Carles Bosch & Domènech, 2002), *Al otro lado* (Gustavo Loza, 2004) y *Sin nombre* (Cary Fukunaga, 2009)— en su inusual técnica de documentar el viaje hacia la transculturación del inmigrante como un proceso ciclotímico. Entiéndase por ciclotímico todo aquel proceso de “trastorno afectivo caracterizado por la alternancia de excitación y depresión del ánimo y, en general, de todas las actividades orgánicas” (DRAE). Brand admite que con esta producción no intentaba cumplir ninguna agenda política sino que “trataba de retratar el proceso de inmigrar desde un punto de vista más humano.”² Entonces, no resulta difícil estipular que el paraíso que él retrata en este largometraje no tiene mucho de idílico.

Partiendo de la tensión que se genera entre una joven pareja cuando ingenuamente se fuga de Colombia para entrar ilegalmente a los Estados Unidos, este ensayo propone, tal y como lo hace el largometraje, que viajemos con el protagonista, Marlon, a una realidad repleta de dualidades, de polos opuestos y de síntomas ciclotímicos que parecen saturar la mente de todo aquel que debe adaptarse y sobrevivir en una cultura y sociedad alterna a la suya. Este cambio de estado anímico e identitario en el protagonista de *Paraíso travel* invita a estudiar la patología de la psiquis del inmigrante como sintomática del proceso de reconciliación cultural y social denominado por Fernando Ortiz como transculturación. Según constata el antropólogo en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, el transculturalismo es “un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (93). Ingeniosamente, para que la audiencia de *Paraíso travel* atraviese junto al protagonista dicho proceso transformativo, el director opta por un *collage* de tomas que irrumpen en la cronología narrativa, oscilando abruptamente entre lo familiar del pasado y lo anormal del presente. Puesto que Marlon vive simultáneamente dos vidas en dos mundos que surgen ante él como realidades dislocadas, se ve obligado

a sobrellevar la “transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad” (Ortiz 93). En *Paraíso travel* el incesante desplazamiento físico y psíquico del protagonista durante esta etapa de ‘transición’ y los altibajos de su relación amorosa se captan sagazmente a través de los inesperados saltos en la cronología narrativa. Por extensión, la obsesión de Marlon por encontrar a su novia y la situación amorosa que comienza a florecer a lo largo de la trama con Milagros —la nueva chica de quien se enamora en Queens— lo restringen a un estado emocional circunspecto y ambivalente: está feliz de comenzar una nueva relación, pero aún tiene la esperanza de recobrar el amor idílico prometido por su novia, ahora extraviada. Es más, para Marlon la carencia del amor de su Reina colombiana es sinónimo de su carencia de identidad colombiana en Queens. Incluso cabe especular que reestablecer sus sentimientos amorosos es una adaptación paralela a su maduración como inmigrante en la tierra del exilio.

Basada en la novela *Paraíso travel* (2000) de Jorge Franco —que por su parte ha sido catalogada como oscura y realista, reflejo de las penas urbanas³— *Paraíso travel* es la segunda película del director colombiano y en ella nos da cuenta del viaje realizado por una pareja de adolescentes, Marlon Cruz (Aldemar Correa) y su novia Reina (Angélica Blandón), quienes deciden dejar Medellín para viajar a Estados Unidos en la clandestinidad, impulsados por la insistencia de Reina.⁴ Él, manipulado por falsas promesas de amor y sexo, debe enfrentarse a una plétora de imprevistos ya que accidentalmente se extravía el mismo día en que llega a Nueva York. Su pérdida física y su consecuente caos emocional impulsan una angustiada búsqueda por una Reina de la que se separó en Queens, por un paraíso donde lograr el *sueño americano*, y por una estabilidad mental, emocional e identitaria que sólo podrá consolidarse una vez aceptada su nueva realidad.

De por sí, el título ya ironiza el verdadero viaje llevado a cabo por Marlon. Semánticamente, la palabra *Paraíso* (en castellano) evoca imágenes y sentimientos idílicos del pasado que dejó en Medellín, mientras que *travel* incita a pensar en el presente viaje circunstancial en territorio estadounidense. La integración de los dos vocablos en un mismo título añade peso a las diversas realidades mentales que arremeten contra la estabilidad psíquica del protagonista. Sus condiciones ante el actual mundo desconocido lo obligan, en gran medida, a actuar de manera adversa e incoherente, cual si fuese víctima de un desorden ciclotímico. La brutal derrota que conlleva el fracaso amoroso, añadido a las falsas promesas de una mejor vida en Nueva York son experiencias traumáticas que marcan su carácter inestable a lo largo de la producción.

La toma panóptica que da inicio a la versión filmica de *Paraíso travel* nos sitúa en el pasillo de un sórdido motel en Brooklyn. Gracias al uso de una cámara aérea, recorreremos cada una de las habitaciones y descubrimos que allí cohabitan drogadictos, depravados sexuales, sin techo e indocumentados como Marlon y Reina, en quienes la cámara se interesa. Esta escena nos adentra en un mundo desconocido y urbano donde “las miles de existencias solitarias pueblan ese universo multicultural, decadente, confuso” (Fajardo). Este tipo de toma cinematográfica nos convierte, querámoslo o no, en cómplices anónimos y como espectadores estamos casi obligados a ser

partícipes de ese confuso e inquietante proceso migratorio que envuelve al protagonista en un sórdido pero revelador viaje. Además, esta toma inicial invita a cuestionarse, ¿qué espectador no ha perdido al ‘gran amor de su vida’?, ¿quién no se ha sentido como un extranjero en algún momento? En la respuesta a estas preguntas radica la universalidad de la cinta y por supuesto su extraordinario éxito. Como lo asegura el productor ejecutivo del rodaje, ésta “es una historia en la que muchos se pueden reflejar” (citado en Fajardo).

Se establece también en esta primera secuencia la premisa de *Paraíso travel*: Marlon y su novia acaban de llegar al legendario condado neoyorquino después de un arduo y fatídico viaje (durante el cual son violados, asaltados y casi mueren asfixiados tras permanecer inmóviles por horas en el interior escarbado de un tronco). Ante la desesperación y el miedo, e incapaces de comunicarse con una supuesta prima de Reina, los ánimos de la pareja comienzan a jugarles una mala pasada. Ella lo insulta repetidas veces, inclusive lo reta a que se mate (expresión recurrente a lo largo de la película que retomaremos más adelante). Obviando la advertencia de su novia, “¡No salgas, Marlon Cruz!”, el recién llegado se aventura a las desconocidas calles para fumar un cigarrillo. Aturdido y en señal de frustración, lanza al suelo la cajetilla de tabaco vacía: acto seguido escuchamos la reprimenda de un policía que acaba de presenciar los hechos. “Excuse me, you’re littering!” le dice uno de los uniformados mientras observa al colombiano con desafío. Al no entender la advertencia en inglés, Marlon reacciona de manera adversa y se da a la fuga; una fuga que metafóricamente señala el comienzo de su pérdida, tanto en su realidad inmediata como en su propia psiquis.

Una audiencia bilingüe adivinaría que la fuga de Marlon se ha producido de manera fortuita debido a un choque idiomático; inclusive podría advertir que las acciones del joven ante la autoridad son aleatorias y no esconden en sí ningún delito. Sin embargo, para el protagonista —quien no habla inglés y carece de documentación legal— ésta es, por infortunio, su única alternativa puesto que teme cualquier tipo de represalia legal por parte del gobierno estadounidense. Malentendidos lingüísticos como éste encapsulan uno de los síntomas que forman parte de la patología de la transculturación: el idioma como frontera sociocultural. Cito a Silvia Valero quien, al analizar la novela de Franco advierte que Marlon está “atravesando por otra cultura que marca la amenidad a partir del lenguaje mismo, al que se debe lograr dominar, situación que provoca una fractura no sólo en la cotidianidad de las prácticas sociales, sino en la identidad del sujeto que debe aprender a pensar en otro idioma” (151). Digamos que Marlon Cruz —carente de dinero, sin saber el idioma, separado de su novia y vagabundo en la Gran Manzana— comienza a vivir a partir de este momento en una paradoja; en un mundo emocional fracturado. Tal aserción resulta verosímil si tomamos en cuenta el raciocinio de Jorge Franco a la hora de escribir su novela (y posteriormente el guión): “Me pregunté qué pasaría si yo me voy con alguien a otro país sin hablar el idioma, sin conocer nada, sin un centavo en el bolsillo, y me pierdo, me pierdo de esa persona que es mi polo a tierra, mi único contacto con la realidad” (citado en Maldonado Tovar). De ahí el apropiado subtítulo del largometraje: “Peor que amarte es buscarte.”

El suspense, el movimiento intermitente de la cámara y la incertidumbre del protagonista son, en efecto, el motor que genera el exhaustivo viaje en *Paraíso travel*. Retomando los paradigmas de una novela de maduración y crecimiento, este *bildungsroman* cinematográfico recorre los repentinos espasmos temporales de la psiquis del protagonista vía los esporádicos escenarios del rodaje. Como desconoce cuándo, cómo y por qué atraviesa estas vacilaciones sobre su propia identidad, el estado anímico de Marlon deja constancia de la paulatina evolución cultural y personal propia de este género narrativo. A la vez, su presente situación deja constancia de la transmutación cultural y de las diversas alteraciones mentales causadas por su desconcertante estatus migratorio (carece de trabajo estable, de estatus legal o de residencia). Sus desgajes físicos y mentales convierten así al protagonista en paradigma de todo migrante indocumentado.

En *Strangers to Ourselves*, Julia Kristeva atribuye tal mutabilidad en el carácter del exiliado a: “[n]ot belonging to any place, any time, any love. A lost origin, the impossibility to take root, a rummaging memory, the present in abeyance. The space of the foreigner is a moving train, a plane in flight, the very transition that precludes stopping” (8). Tal es la escena que da comienzo a la trama cinematográfica. En el filme esta etapa/viaje de contrariedades y estados anímicos alterados arranca con un largo plano-secuencia en el que observamos a Marlon Cruz en plena fuga recorriendo frenéticamente una calle tras otra, hasta despistar por completo a los policías. Añadido a los hábiles movimientos veloces y fluidos de la *steady cam*, el final de su carrera nos deja desolados: girando en torno a sí mismo y llevándose las manos a la cabeza, el protagonista se da cuenta de que no sabe dónde está, ni cómo llegó allí y mucho menos cómo volverá a reencontrarse con Reina o consigo mismo. En su homónimo narrativo, el joven personaje confiesa: “cuando uno se pierde también se pierden, entre muchas cosas, el tiempo y el espacio” (Franco 23). En efecto, el uso de la cámara en mano ayuda a expresar cinematográficamente este perpetuo y vacilante movimiento o sensación de pérdida. Estas tomas están concienzudamente diseñadas para complementar de manera visual el inestable estado anímico del protagonista y la inseguridad que le ofrece el lugar que habita. Su vida, paralela a la ciudad de Nueva York, es un afanoso laberinto o rompecabezas que debe descifrar, siempre desde la posición liminal del ‘otro’.

Esa ansiedad mental del viajero, en particular del que viaja con el fin de exiliarse, ha sido tema de estudio durante las últimas décadas tanto para psicoanalistas, como para críticos literarios y filósofos, quienes concuerdan en una supuesta crisis post-exilio. Para Kristeva, por ejemplo, “[t]he strange happiness of the foreigner consists in maintaining that fleeing eternity or that perpetual transience” (*Strangers* 4). La inmigración —en particular aquella que se lleva a cabo de forma ilegal como la que se acomete en *Paraíso travel*— logra ubicar al emigrado en un estado de perpetua ambivalencia al interferir en su psiquismo, y por extensión, al aturdir las acciones incurridas durante esta etapa de transición. Es imprescindible entonces notar en el filme que una de las dimensiones de las diversas temporalidades nos presenta “al sujeto no después de la migración y ya instalado en su nuevo espacio, sino durante el proceso mismo, lo que nos permite vislumbrar la dinámica identitaria por la que va atravesando” (Valero 149). En otras palabras, mientras que el recién exiliado

se siente feliz por la oportunidad de alcanzar ese supuesto sueño en el ‘paraíso’, lo hace con la inseguridad de vegetar en una sociedad y en una cultura subalterna en la cual no encaja ni mental y ni legalmente; relegándolo así a un perpetuo estado de ciclotimia. Lo anterior añadido a la indigencia que asedia al inmigrante en estos momentos de transición y a la incertidumbre que le proporciona la repentina separación de Reina, lo obligan a reconfigurar su concepto de ‘paraíso’.

La preocupación principal del protagonista radica pues en Reina y en su búsqueda. Llegó a Nueva York con la solemne promesa de quitarle la virginidad, pero su desaparición perpetúa una frontera mental en su visión del futuro que le produce un vacío emocional. Sin Reina pierde su autonomía y sin Colombia pierde su identidad. Por extensión, y como lo asevera Julio Peñarte Rivero en su análisis de la novela de Franco, “la pérdida física y el extravío espiritual van a convertirse en elementos decisivos para su maduración como persona” (180). He ahí las particularidades que nos permiten tratar a esta producción fílmica como un *road movie* que además mantiene en su cinematografía las características literarias propias del género ‘novela de formación’ que se destacan en su homólogo narrativo.

Según destaca la reseña fílmica de la revista estadounidense TIME: “*Paraíso Travel* makes you consider the darker consequences of open borders and closed minds alike. The former lure *indocumentados* into risking their lives getting here and straining the social infrastructure once they do; the latter cause xenophobes to ignore the causes of illegal immigration” (Padgett). Ante la audiencia el sujeto migrante está usurpando indebidamente un territorio que no le pertenece y de tal forma altera el orden social y las normas establecidas por un determinado grupo de ciudadanos. En la mente del desplazado, su imagen de intruso ilegal lo obliga a sentirse erradicado, empeorando así su ya lastimoso estado emocional. El desconcierto físico y emocional de Marlon está íntimamente ligado a la caracterización que Kristeva otorga al emigrado en sus investigaciones: “Barely an empty confidence, valueless, which focuses his possibilities of being constantly other, according to other’s wishes and to circumstances” (*Proust* 8). Interesa resaltar entonces la doble función de extrañamiento por parte de ese ‘otro’; pero conviene preguntarse, ¿quién es exactamente el ‘otro’ bajo los parámetros del transculturalismo? Si por un lado es el protagonista quien se siente como el ‘otro’ al vivir dislocado en esta nueva urbe neoyorkina que desconoce, la audiencia (en particular la norteamericana) pasa también a ser el ‘otro’ ante los ojos del sujeto migrante. En palabras de Kristeva, “living with the other, with the foreigner, confronts us with the possibility or not of *being an other*. It is not simply—humanistically—a matter of being able to accept the other, but of *being in his place*, and this means to imagine and make oneself *other* for oneself” (*Proust* 13). *The Hollywood Reporter* ratifica lo anterior: “the film is actually a powerful love story told from the illegal’s point of view, something Americans really haven’t been exposed to before” (Grove). En cierta medida, la realidad inmediata de Marlon en Nueva York es tan incierta y fragmentada como la que experimenta esa audiencia ‘americana’ en su propia conceptualización de la inmigración ilegal una vez finalizada la clandestina peregrinación de Marlon y otra docena de indocumentados colombianos que únicamente pretenden alcanzar el ‘paraíso’. Este filme invita a “que uno viva el vía

crucis del protagonista como si fuera el propio” para de tal forma descubrir la otra cara de la inmigración (Silva Romero). Por ende, el viaje en *Paraíso travel* propulsa asimismo la rearticulación de los imaginarios sociales y culturales de la audiencia con el fin de retratar en pantalla el proceso ciclotímico de las identidades en transición del nuevo milenio.

El clímax de la huída del protagonista —ese momento desestabilizador cuando el colombiano se da cuenta que está completamente perdido— se interrumpe y la *mis-en-scène* retrocede en el tiempo para trasladarnos a Medellín, ciudad natal de la joven pareja. Análogo al lapsus mental que desmorona al protagonista, el lente cinematográfico perturba la pasividad de la audiencia con un primer plano de las coloridas bragas de Reina, irrumpiendo de forma significativa el ambiente y el sentimiento sobrecogedor de la toma anterior. Descubrimos, debajo de la mesa y vía los ojos de Marlon, los primeros síntomas de provocación y pasión de quien se convertirá en su ‘Reina de corazones’. Las insinuaciones sexuales que lo incitan en esta toma lo mantienen ‘al borde de un ataque de nervios’ puesto que la rebelde Reina —el objeto de su obsesión— no es presa fácil. Reina incluso le deja bien claro a su novio que para adjudicarse su virginidad, debe primero llevársela a Nueva York. En la versión cinematográfica Reina confiesa: “¡Sabes que todo esto es tuyo!” —le dice provocativamente la joven mientras se acaricia los senos—, “¡Pero allá!” La triunfal llegada a Nueva York simboliza para Marlon el advenimiento al éxtasis sexual. En el momento en que Reina lo incita a irse a ese ‘allá’ que él considera demasiado lejos, Marlon comienza no sólo su viaje para alcanzar el paraíso (la virginidad de su novia), sino también, y cómo se irá revelando a lo largo de su trayecto, un viaje de auto-descubrimiento y de crecimiento amoroso; formalizando así la tesis que señala que además de distinguirse por sus cualidades de *road movie*, *Paraíso travel* sobresale conjuntamente en la categoría de *peregrinatio* amorosa.⁵

De esas calurosas y sexuales tomas rodadas en Medellín, retornamos de súbito y de forma anticlimática (simulando nuevamente al ente protagónico) a las frías, grisáceas y desconocidas calles de Jackson Heights, donde hallamos el cuerpo errante de Marlon dormitando entre vagabundos y escombros. El amor se entrelaza con la inmigración en la medida que las tentadoras y promiscuas caricias que Reina le ofrecía en la secuencia anterior, se tornan ahora en roeduras de ratas de cloaca. Sin duda alguna, el rostro pálido y hambriento, a la par con el espacio escénico proyectado en pantalla, ratifican el desamparo y la soledad del sujeto migrante. Esta súbita oscilación cronológica entre una y otra realidad a lo largo del proceso de integración social, cultural y laboral ocasiona una sensación de pérdida identitaria que realza el carácter inestable y desequilibrado del inmigrante que hemos catalogado aquí como ciclotímico. El final del viaje personal del protagonista deja en evidencia que son ingeniosamente estos lapsus temporales los que permiten que evalúe sus verdaderos sentimientos hacia la mujer que, al fin y al cabo, lo llevó hasta la indigencia. Rememorar aquellas experiencias de mayor tensión sexual durante sus recaídas lo llevan a madurar sentimentalmente.

El filme muestra también cómo “convertido de la noche a la mañana en indigente, el protagonista siente sobre sus propias carnes los alfilererazos de la derrota, la mala conciencia

de la seguridad familiar perdida, el abismo de un presente hecho jirones” (Camacho Delgado 103). Al resaltar escénica/mentalmente las partes más dolorosas de su viaje, la cámara en *Paraíso travel* enfatiza el ‘ajironado’ presente y el abatido proceso migratorio. Para enfatizar tales emociones visualmente, el director se sirve de la técnica del *flashback* con tal de ofrecer un respiro mental al protagonista tras cada súbito estado emocional depresivo. Con afán de recrear fidedignamente esta inestabilidad tanto en la cronología de la trama como en el estado emocional del protagonista, Brand opta por las tomas con cámara en mano. Cabe resaltar entonces que el uso del plano-secuencia, y los esporádicos saltos entre el presente y el pasado, el aquí y el allá, la nostalgia y el rechazo, así como el contraste de espacios escénicos (Estados Unidos vs. Colombia) aluden a la identidad bifurcada de Marlon a lo largo de esta producción. Sutilmente la cámara encapsula estos altibajos al remontar esporádicamente la historia a Colombia para recapitular los eventos que marcaron al protagonista previo al actual desorden psíquico y emocional que experimenta en Estados Unidos. Estas analepsis fílmicas, que Kristeva catalogaría como cascadas de metáforas espaciales (53-54), funcionan como un intento del protagonista de escapar del presente para insertarse momentáneamente en el acogedor espacio del recuerdo. Se da la circunstancia de que su relación amorosa está forzosamente ligada a este mismo proceso ciclotímico; por consecuencia, intentar amar a otra mujer que no sea Reina es tan esencial (y difícil) como intentar vivir en un país que no sea Colombia.

Extraviado por tres días y en lo que parece ser un golpe de suerte después de estar al borde de la locura, el joven divisa en la distancia un restaurante cuyo exterior exhibe un gran letrero: ‘Mi tierra colombiana’. Las letras en español y los vibrantes colores de las múltiples banderas que ondean por toda la esquina, le ofrecen la simbólica reconexión con lo familiar: su país, su comida, su gente, su legado cultural e identitario. El color, olor y sabor de lo ‘suyo’ orienta, aunque sólo sea momentáneamente, la trastornada realidad en la que vive. Un Marlon esperanzado entra en el local con la única intención de pedir ayuda; pero el hambre puede más que él y echa mano a una arepa que había quedado en una de las mesas vacías. Se la mete en la boca con desesperado ademán. Ante esta vergonzosa situación, el gerente del restaurante hace que lo echen e incluso lo tilda de ‘rata’. Es pateado a la calle sin que le den la oportunidad de defenderse. Semiconsciente por el hambre y el frío, sólo alcanza a gritar: “¡Yo no soy un ladrón!” Aunque en la película el personaje no expresa verbalmente su malestar psicológico, su homólogo narrativo deja constancia de tales frustraciones cuando reflexiona: “Frente a mí estaba la mejor prueba para alegar lo que siempre he dicho. Ahí estaba el que alguna vez no fui, pero que comenzaba a serlo a partir de esa tarde, así fuéramos distintos, porque nunca antes ni nunca después vi a alguien tan distinto a mí en el mismo reflejo” (Franco 56). Su deplorable aspecto físico y mental es sinónimo de su realidad. Este espacio transitorio y heterogéneo, de interacciones poco convencionales para la cotidianidad del inmigrante, es propicio para que *Paraíso travel* replantee el sentimiento y desconcierto psíquico del emigrado y de su perpetuo estado liminal; continuamente posicionado en el limbo, entre dos países/realidades.

En este filme, la bochornosa situación que Marlon vive ante los dueños del restaurante (Patricia y Pastor) surge como consecuencia de la incertidumbre mental y física causada por el

aislamiento y la soledad del desplazamiento; ha sido separado para siempre de su tierra y de su novia. El Marlon de la versión narrativa confiesa: “Le eché la culpa al cansancio, hasta pensé que los días en que no fui yo me habían causado un daño cerebral, o que definitivamente era imposible entenderse en Nueva York” (Franco 123). Dado su estatus de ilegal y sintiéndose incomprendido, Marlon se ve obligado a defenderse de las acusaciones reiterando: “¡No soy un ladrón!”, pero es incapaz de dejar claro quién es o cuáles son sus intenciones: tal es la imagen dislocada que él mismo tiene de su persona. Kristeva, en su estudio sobre la psicología cultural del sujeto migrante considera: “One could easily take him for a borderline case, or a false self, in short for a quasi-psychotic, rather than for a prototype of the foreigner” (25). Marlon sabe que no es ningún ladrón y que, en su mundo habitual y familiar, nunca hubiera hecho algo semejante, pero el hambre y la carencia de su compañera desplazan su comportamiento habitual a un ‘espacio intersticial’ —a un abismo (que no está ‘aquí’ pero tampoco ‘allá’).

Visualmente la cámara denota tal abismo en la cronología mental del protagonista usando varios primeros planos que ponen de relieve su extravío físico. De hecho, su rostro y estado anímico contrastan gravemente entre las tomas en el lúgubre presente de Queens (donde se frecuentan calles superpobladas, frías y deshumanizadas) y aquellas grabadas en Medellín (cuando se exponen colores vivos como el rojo, el amarillo y el verde con intención de resaltar la euforia sexual y climática que quiere alcanzar con Reina). Los movimientos de la cámara bailan al compás ciclotímico del protagonista. Así, cuando Marlon se encuentra en su peor estado físico y emocional —durmiendo entre escombros con ratas, robando comida por desesperación y hambre, y vagabundeando en una ciudad tan indomable y de tan tétrico aspecto como Nueva York— vuelve a sufrir un lapsus temporal; un lapsus que lo obliga a trasladarse, de manera mecánica, a Colombia para poder calmar su angustiada circunstancia.

En pantalla, la deplorable imagen de nómada en el exilio contrasta con el apuesto jovencito que reaparece en Colombia durante el matrimonio de sus tíos, celebrado apenas un mes antes. Es allí dónde evidenciamos cómo esta joven pareja —tras haber agotado todos los medios posibles para conseguir la cantidad necesaria para su fuga— roba 6000 dólares. Durante esta fiesta, Reina se apodera de un dinero que encuentra en los pantalones del recién casado. Al verla con un fajo de billetes en la mano, Marlon le implora que no tome lo que no les pertenece. Pero ésta, manipuladora hasta la saciedad, logra convencerlo de robar el dinero de bodas de sus propios tíos e incluso se lo guarda con descaro entre las piernas, sugiriendo sutilmente el precio que Marlon está dispuesto a pagar por la virginidad de su novia. Con el dinero robado, los dos adolescentes se encaminan hacia el sórdido mundo de la fuga ilegal. Nunca más los veremos en su tierra natal ya que toman el primer vuelo con destino a Panamá: la primera en una larga lista de escalas para alcanzar el ‘paraíso’. El viaje y cada una de estas ‘escalas temporales’ (*flashbacks*) en la cronología sugieren el acercamiento personal hacia una reconciliación consigo mismo y hacia la transición sociocultural que lo acecha en la nueva realidad.

Los preparativos para el fatídico viaje a Estados Unidos se introducen precisamente de la mano de Reina, quien lleva al protagonista al verdadero *Paraíso travel* que da título tanto a la

película como a la agencia de viajes clandestina que les prepara el viaje. Escondida en la trastienda de un supermercado de la ciudad, esta agencia promete viajes ‘legales’ para indocumentados que, junto a la joven pareja, viajarán desde Medellín hasta Nueva York por el ‘módico’ precio de 3000 dólares cada uno. La agencia, dirigida por una tal Fabiola se especializa en viajes ‘con acceso a los United States’ pero oculta a los pasajeros tanto la ilegalidad como los riesgos físicos a los que quedan supeditados. El nombre de la agencia es tan paradójico como el supuesto amor que Reina siente hacia su novio. Cómo aprendemos al final del rodaje, Reina también le esconde a Marlon el verdadero motivo de su desesperación por llegar a Nueva York (va en busca del paradero de su madre). No debe extrañar entonces que los movimientos del protagonista —prohibidos, ilícitos y libidinosos— semejen el desorden mental y caótico que ahora lo hostiga. Esta realidad alterna le provoca cortocircuitos mentales que lo obligan a vivir de forma ciclotímica los momentos más eufóricos de su pasado y los desgajes más inhumanos de su inminente presente. Sus acciones consolidan, como atestigua un crítico de la versión narrativa, “el relato de una transformación interior con motivo de un desplazamiento físico” (Peñarte Rivero).

En sus intentos fallidos por encontrar a una pequeña Reina en un gran Queens, Marlon conoce a una nueva chica, Milagros (Ana de la Reguera). Ella resulta ser una joven mexicana que se gana la vida vendiendo discos de música latina frente al restaurante colombiano donde Marlon ya se ha consolidado como trabajador. Haber escogido el nombre Milagros Valdés para la joven heroína es mostrar que esta chica aparece en escena como la píldora *milagrosa* que curará el malestar del protagonista. Además resulta curioso que el apellido de la chica, según lo establecido en gran parte de la tradición literaria latinoamericana, es un eufemismo de orfandad.⁶ El rol de su nueva compañera de viaje añade valor al espacio escénico como lugar transcultural donde se produce lo que Néstor García Canclini, en su estudio sobre las entidades híbridas y los movimientos migratorios catalogaría como “una forma de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones” (vii). Nueva York, ciudad que en un principio se ostenta como espacio globalizado e inhóspito, condiciona ese momento transitorio y heterogéneo al destacar los cruces e interacciones poco convencionales que propician la amistad entre Marlon y Milagros, ambos sujetos marginales y liminales. En pantalla las tomas en que se nos introduce al personaje de Milagros denotan colores más vivos y rojizos (simulando aquéllos en las secuencias grabadas en Colombia) y reemplazan de esta manera los abrumantes tonos grisáceos de las primeras tomas en Nueva York. Dadas las actuales posiciones socioeconómicas y las semejanzas culturales que comparten en su precaria situación como inmigrantes ilegales, Marlon y Milagros logran complementarse; ser reflejo el uno del otro. El espacio subalterno que ahora ocupa Milagros —y contiguamente el amor que le profesa al protagonista— establece la plataforma idónea para consolidar las subjetividades en transición de la pareja, tanto a nivel emocional como sociocultural.

A estas alturas del rodaje —enamorado nuevamente, con trabajo estable y aclimatado a los quehaceres diarios en el exilio— tanto sus nuevos compañeros del restaurante como sus familiares en Colombia lo instan a olvidarse de Reina. Inclusive una vidente, a quien acude con la esperanza de que le revele su

paradero, le dice que deje de buscar algo que no ha desaparecido y que a estas alturas el único perdido es él. Sin embargo, nuestro héroe no se da por vencido y continúa su peregrinación a sabiendas de que sólo cuando descubra el paradero de su novia podrá dar por concluido ese viaje subalterno y ciclotímico que se empeña en castigar su actual realidad.

La lluvia que da paso a la secuencia final de *Paraíso travel* metafóricamente revela la catarsis del personaje. Tras casi un año de incertidumbre, y gracias a la ayuda de la persona menos esperada (una ‘caleña’ que formaba parte del grupo de indocumentados con los que cruzó la frontera), el protagonista finalmente encuentra a su *femme fatale*. Reina, sin embargo, ya no se encontraba en Queens; está convertida ahora en prostituta, con un hijo a cuestas y viviendo miseramente junto a su madre alcohólica. La deplorable imagen física de Reina ha reemplazado por completo el carácter provocativo y decidido que inicialmente incitó el interés libidinoso del protagonista. Sobresale de esta última toma un ambiente deplorable y grisáceo que contrasta profundamente con la imagen bucólica y sensual que se ensalzaba en su Colombia (tanto la geográfica como la que figurativamente ha construido en Queens). Su castillo se ha transformado ahora en una casa-trailer. Al final de su camino, Marlon se presenta ante una Reina que obviamente ha caído de su trono.

La última conversación —abrupta e incómoda tras un año de separación— transcurre en el filme de la siguiente manera:

Reina: ¡No has cambiado en nada Marlon! ¡En nada!

Marlon: ¡Te equivocás! Y aunque no me creas he crecido gracias a vos. Pero ya no me detengo a reprochar lo que ya no tiene remedio Reina. Todo lo contrario. Ahora entiendo que no fue el amor lo que me hizo seguirte hasta acá. Dudo mucho que haya habido amor entre vos y yo. Pero de todos modos muchas gracias por haberme traído a este viaje y sobre todo muchas gracias por abandonarme y no buscarme.

Reina: ¿A qué viniste? ¿A qué viniste?

Marlon: Tenía que encontrarte Reina.

Reina: Bien, ya me encontraste. Ya puedes largarte pa’la puta mierda. Ya puedes matarte si te da la gana.

Marlon: Pues no. No me da la gana. ¡Matáte vos si querés! (mi transcripción).

Ese “tenía que encontrarte” confirma la previa aserción: para lograr embarcarse en un nuevo viaje amoroso con Milagros o con la vida misma, Marlon está obligado a ratificar su autonomía y a tomar las riendas de su futuro. Sin Reina, paralelo al alejamiento de Colombia, Marlon pierde completa autoridad/identidad. El deseo que propicia el desplazamiento físico (la virginidad de Reina) se manifiesta ahora en frustración (e impotencia). Visto en términos del proceso de transculturación, y según lo define Ortiz: “el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*” (94). El encuentro entre los jóvenes propulsa un desarraigo final que, en gran medida, da cabida a la formación de una nueva identidad, de una nueva relación amorosa y, más que nada, de una realidad neocultural.

Al final del rodaje Marlon comprende que su viaje al paraíso con Reina no era sino un falaz espejismo, tal y como lo termina siendo ella misma. La conexión final con el pasado perdido —personificado en la figura de una Reina decaída— liga las dos realidades temporales y mentales de Marlon en un mismo espacio y tiempo cronológico. La cámara, simultánea y sutilmente deja ese intermitente oscilar entre las dos discordantes realidades; la psiquis ciclotímica del protagonista, así como la cronología ciclotímica del rodaje, han logrado apaciguarse.

Cabe resaltar que la escena final de *Paraíso travel* no escoge la imagen deplorable de Reina para concluir la trama. En realidad, es una toma de Marlon en Queens, frente a la casa de Milagros, la que ocupa el cuadro concluyente. El final abierto que propone esta película deja al espectador con varias dudas: ¿volverá a abrirle la puerta Milagros después de que Marlon la dejara plantada al descubrir el paradero de Reina?, ¿permanecerá en Queens con ella o regresará a Colombia para reestablecer los lazos familiares?

Tal y como lo señala Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, “desde el punto de vista espiritual el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo” (421). Según tal raciocinio, el final abierto de *Paraíso travel* ofrece al espectador la oportunidad de semantizar el concepto de ‘paraíso’. Esta nueva faceta de la realidad colombiana ante la inmigración sugiere asimismo un desplazamiento temático para una nueva generación de autores colombianos que, como Jorge Franco, “have not used García Márquez as a guiding light, and instead dedicated themselves to writing about Colombia’s realities, which are very raw” (Forero). Dejado atrás el idealizado Macondo ‘mágico-realista’, son ahora las ciudades cosmopolitas y transnacionales las que forman parte de un nuevo boom literario y cinematográfico que ha abogado por una sociedad ultramoderna que, en palabras del recién laureado escritor Mario Vargas Llosa, “ha dejado atrás hace tiempo lo pintoresco y lo folclórico y alcanzado unos niveles de elaboración y de originalidad que garantiza una vigencia universal” (6).

En el contexto de *Paraíso travel*, la palabra tragedia no indica necesariamente que al final sea la muerte el elemento trágico, más bien lo que en un principio creíamos imposible —poder reencontrar a Reina y llegar al paraíso (sexual y personal)— se convierte en un final agri dulce, como la misma inmigración. La meticulosa técnica fílmica, que por momentos nos causa euforia y por momentos nos desmoraliza y entristece es en realidad sintomática del estado ciclotímico del protagonista. Sin duda alguna son las más de 37 secuencias que entretengan el desarraigo de la tierra (mujer) colombiana con su actual vida (novia) en Estados Unidos las encargadas de diseñar la estructura narrativa de *Paraíso travel*. Este *collage* de experiencias personales —carentes de orden o criterio cronológico alguno— permiten que el protagonista llegue, física y psicológicamente, a su destino/éxtasis final: Reina/Queens. Por lo tanto, las estratégicas técnicas fílmicas logran captar y transmitir de forma efectiva el vaivén emocional del protagonista como sujeto migrante y de Colombia como nación en pleno proceso de modernización *vis-à-vis* un anacrónico conflicto interno.

Notas

¹ Según las cifras ofrecidas por ProImágenes en Movimiento: Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. <http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/estadisticas/pantalla_colombia_historico.php?numero_pagina=3>

² Traducción mía. Autor citado en inglés en <<http://www.filmcritic.com/features/2008/05/tribeca-film-festival-paraíso-travel/>>

³ Citado en el artículo del *New York Times* “New Generation of Novelists Emerges in Colombia.”

<<http://www.nytimes.com/2003/04/06/world/new-generation-of-novelists-emerges-in-colombia.html>>

⁴ El primer largometraje de Simón Brand, *Mentes en blanco* (2006) vislumbra esta misma pérdida psíquica en los protagonistas. Según se destaca en la revista digital *La butaca* “Cinco hombres se despiertan encerrados en un almacén sin que ninguno de ellos recuerde cómo llegaron allí ni quiénes son. No tardarán en darse cuenta de que han participado en un secuestro, sin saber si son secuestrados o secuestradores.” <<http://www.labutaca.net>>

⁵ Tal es la designación que José Manuel Camacho Delgado le otorga a la novela de Jorge Franco en su estudio.

⁶ “Por siglos la Casa de Beneficencia o Casa-Cuna (Orfelinato Nacional) daba este apellido a todos los niños varones que criaba. Esta costumbre era en honor al fundador de esa entidad, el Obispo de Cuba Gerónimo Valdés y Sierra.” <<http://www.cubagenweb.org/e-names.htm>>

Obras citadas

- Camacho Delgado, José Manuel. “Fronteras con espinas: el sueño neoyorkino en *Paraíso travel*.” *Con-Textos* 19:39 (2007): 99-111. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Ciruela, 2003. Impreso.
- Fajardo, Carlos. “Paraíso travel: Un producto exportable.” 7 ago. 2010. Web. 13 nov. 2011. <www.inpsicon.com/elconsumidor/archivos/paraisotravel.pdf>.
- Forero, Juan. “New Generation of Novelists Emerges in Colombia.” *New York Times*. 06 abril 2003. Web. 13 sept. 2011. <<http://www.nytimes.com/2003/04/06/world/new-generation-of-novelists-emerges-in-colombia.html?pagewanted=all&src=pm>>.
- Franco, Jorge. *Paraíso travel*. Barcelona: Seix Barral, 2001. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Guevara, J. “Paraíso Travel, con visa mundial.” *Revista Poder*. 03-23.45 (2008): 24-30. Impreso.
- Grove, Martin A. “Travel puts human face on hot button election issue.” *Hollywood Reporter*. 06 abr. 2008. Web. 13 sept. 2011. <<http://www.jacksonheightslife.com/community/index.php?topic=747.0;wap2>>.
- Kristeva, Julia. *Proust and the Sense of Time*. New York: Columbia UP, 1993. Impreso.
- . *Strangers to ourselves*. New York: Columbia UP, 1991. Impreso.
- del Río, Joaquín. “Éxito de taquilla en Colombia con John Leguizamo. Se estrena la galardonada *Paraíso travel*.” *La voz hispana*. 15 jul. 2009. Web. 13 sept. 2011. <www.lavozhispanany.com/PDF/lavoz-07-9-15-09.pdf>.
- Maldonado Tovar, Juan Camilo. “Paraíso paradójico.” *Elespectador.com*. 14 may. 2010. Web. 13 nov. 2011. <<http://eed6.elespectador.com/impreso/arteygente/cine/articuloimpreso-paraíso-paradojico>>.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.
- Padgett, Tim. “An Honest Look at Illegal Immigration.” *Time Magazine*. 11 mar. 2008: n. pag. Web. 13 sept. 2011. <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1721458,00.html>>.
- Brand, Simon, dir. *Paraíso Travel*. Writ. Jorge Franco. Paraiso Pictures y Grand Illusions Entertainment, 2008. DVD.
- Peñarte Rivero, Julio. “Jorge Franco y Paraíso Travel: la identidad como un largo viaje de la ilusión al desengaño.” *Versants* 55.3 (2008): 177-92. Impreso.
- Rechtshaffen, Michael. “Paraíso Travel Film Review.” *Hollywood Reporter*. 23 jul. 2009. Web. 13 nov. 2011. <<http://www.hollywoodreporter.com/review/paraíso-travel-film-review-93377>>.
- Silva Romero, Ricardo. “Un hombre recobra su humanidad en esta buena adaptación de la novela de Jorge Franco Ramos.” *Semana*. 19 ene. 2008: Web. 13 sept. 2011. <http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=108864>.
- Valero, Silvia. “Descenramiento del sujeto romántico en la narrativa de migraciones colombianas.” *Estudios de literatura colombiana*. 15. (2004): 135-54. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*. Madrid: Paidós, 2005. Impreso.