

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL "ROAD MOVIE" EN EL CINE MEXICANO DE FIN DE SIGLO
(UNA REVISIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA A LA ACTUALIDAD)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
P R E S E N T A:
PEREZ JAIMES SUSANA

DIRECTOR DE TESIS: LUIS CRUZ SANTACRUZ

MEXICO D.F. 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco y dedico esta Tesis en primer lugar y sobre todo a **Dios** porque sin su presencia en mi vida no habría podido concluir este paso, porque me puso en la familia indicada, con los amigos precisos. Porque, su tiempo siempre ha sido el indicado, le agradezco por levantarme en los momentos de crisis y permitirme entender que después de perder a alguien siempre existe salida. Gracias Dios por darme la vida y la capacidad de discernir, gracias Dios por existir.

“Toda sabiduría viene del señor y con él prevalece para siempre.
El señor fue quien creo la sabiduría; la vio, le tomó las medidas, la difundió en todas sus obras, en todos los seres vivos, según su generosidad. La distribuyó con largueza a todos los que lo aman. Hijo mío, conságrate al estudio desde tu juventud, y hasta cuando tengas blancos tus cabellos progresarás en la sabiduría. Si tu quieres, hijo mío, llegarás a ser instruido; si te aplicas, se abrirá tu espíritu. Si quieres escuchar, aprenderás; si pones atención, serás sabio”
Siracides Cap. 1, verso 1, 10 -11.
Cap. 6. Vers. 32-33

Agradezco a mis padres **María de Luz Jaimes Sánchez** y **Crescencio Pérez Feliciano**, por apoyarme en cada instante, por no abandonarme, por darme la seguridad necesaria para enfrentarme al mundo y consolarme siempre que lo he necesitado. Gracias porque sé que estarán para mí siempre que los necesite y yo estaré para ellos.

A mi hermanita **Elisa (Eli)**, porque a pesar de que ya no existes en la tierra, sé que me acompañas, sé que eres un ángel cuidándome desde las estrellas. Eli gracias por visitarme algunas veces mientras duermo. Quiero decirte que, no existe un solo día en que no te recuerde, gracias por darme la lección más grande de mi vida, te amo y algún día volveremos a vernos.

A mi hermana **Alma (Almita)** Gracias por crecer conmigo, por estar tan cerca, por apoyarme en todos sentidos, por las largas charlas nocturnas divagando sobre nuestros sueños, gracias por ser tan fuerte y contagiarme de esperanza.

A mi hermano **Edgar**, por hacerme reír, por colaborar con sus inteligentes comentarios, por cuidarme y apoyarme siempre, porque su destino esté lleno de logros y bendiciones.

A mi hermana **Bety**, por su sensibilidad por abrazarme y escucharme, porque siempre ha tenido un momento para mí, porque las palabras no importan cuando los abrazos se vuelven en nuestro código de comunicación.

A mi hermana **Bere**, por su ternura y su fe hacía la vida, gracias pequeña hermana por escucharme y encontrar salidas rápidas a los problemas, porque Dios te otorgue una vida llena de alegría.

Gracias a mi familia por apoyarme espiritual y económicamente, por ser tan iguales y distintos a la vez. Porque cuando se tiene una familia grande como la mía el universo se entiende mejor.

Agradezco a **Nemesio Chávez Arredondo**, un hombre simpático, inteligente y alegre, un Biólogo fuera de serie. Gracias por ayudarme a entender conceptos y traducir ideas, por hacerme reír y ser un hombre importante en mi vida, por tranquilizarme en mis crisis, por ocupar un lugar en mi corazón. Con este agradecimiento también van implícitos mis mejores deseos y pensamientos para su vida. Ojalá que siempre este cerca de mí.

A mi amiga **Adriana Nava Camacho**, por los buenos recuerdos de la secundaria y nuestras aventuras realizando nuestro propio road movie, porque con los viajes y la soledad encontramos compatibilidad y entendí porque debíamos de ser amigas.

A mi querida amiga **Magali Bautista Marín**, por ser la amiga que toda chica ha deseado tener durante la preparatoria, porque nuestra amistad se ha reforzado después de los años y nuestras vidas han sufrido pérdidas en el mismo tiempo espacio.

A mis amigas **Evelyn Ethel Estrada Robert** y **Liliana Aranda Abrego** por compartir sueños durante la carrera, porque tanto Eve, como Lili han sido igual de importantes en mi vida, por las risas, los recuerdos de las desmañadas en clase. Porque a ambas las quiero.

A mi amiga **Sonia**, porque su vida tenga consuelo en estos momentos.

A mi amiga **Amber**, por nuestras charlas en los pasillos de la Universidad, porque de alguna manera nuestros anhelos se conectan para lograr metas. (porque muy pronto se titule y regrese a Italia)

A mi querida amiga **Sandra Rodríguez**, deseando que también concluya este trámite, le agradezco su tiempo y nuestra empatía en cuestión de libros y autores, porque disfruto de su presencia en mi vida.

A mi fraternal amiga **Marcela Rodríguez**, porque siempre existirá el recuerdo de nuestras andanzas por el Auditorio Nacional, y de las terapias de emergencia para aliviar nuestros males. Por que deseo tanto para Sandy, Marce y, Víctor una vida plena.

A mi amiga **Silvia Monreal Méndez**, porque su sentido del humor ha sido clave a lo largo de nuestra enseñanza universitaria y nuestros reencuentros siempre son poco comunes.

A mis amigos **Maxyr y Álvaro**, por su noble amistad y, porque juntos me han cuidado, gracias por quererme.

A mis amigas, **Alicia y Socorro**, por ser parte de un periodo importante de mi vida.

Gracias a la Profesora **Alicia Camacho**, por ser como una segunda madre para mí y, apoyar las locuras de Adriana y mías. Gracias por quererme. Porque deseo que su familia sea feliz y siempre tengan un hueco en su corazón para mí.

Al licenciado **Joel Machuca Mójica**, gracias porque Dios te puso en mi camino, por ser un amigo incondicional y levantarme el ánimo en los peores momentos de mi vida. Porque deseo que Dios te de salud y bendiga tu vida.

A mi querido amigo **Gerardo Fernández Tovar**, porque a pesar del maltrato psicológico, sé que me quiere y desea lo mejor para mí. El sentimiento es recíproco.

A mi buen amigo **Pedro Antonio Mundo González**. Por su apoyo y sus buenos consejos, porque lo considero un hombre inteligente y cabal.

A la chica buena **Berta Pérez Vidal**, gracias por ser una amiga paciente, por entusiasmarse cuando le platicaba sobre mis proyectos, porque deseo que crezca en su vida profesional y personal, gracias.

A mi querida hermanita **Carmen Téllez**, por ser una mujer noble e íntegra, por sus buenos consejos y por alegrarse con mi buena fortuna, gracias por ser parte de mi vida.

A **Jorge Almanzar** un joven inteligente, a quien tengo en buena estima, gracias por apoyarme, porque trabajando contigo me sentí como pez en el agua, gracias amigo.

A mi noble amigo el Arquitecto **Jaime Castañeda Miranda**, porque sus palabras siempre llegaron en el momento preciso.

Al Biólogo **Juan Carlos Pérez**, porque lo considero un amigo con la capacidad de escuchar y, tenderle la mano a una amiga como yo.

A mis amigos del **MHN**, al Señor Javier, a Lety, Teresita de Jesús, Rosy, Francisco, Arturo, Ariadna, Mayte, Tere, Rafael.

En el camino han existido mujeres a las que admiro y, en un futuro desearía tener alguna de sus muchas cualidades, gracias amigas.

A mi querida amiga la señora bonita **Aída Galicia**, por llorar conmigo y ayudarme durante mucho tiempo, por ser una linda mujer y alegrarse de mi bienaventuranza, porque ambas sabemos que la vida no es fácil, pero con su presencia todo se aminora.

A mi querida amiga, alma gemela **Elía Martínez (Eli)**. Alguna vez cuando recién nos conocíamos le comenté que sentía su presencia como si nos conociéramos en vidas pasadas. Con el paso del tiempo descubrí su fortaleza su espiritualidad, su misión en la vida, el hecho de saberla bien y viva me tranquiliza. Amiga te quiero y deseo que estés tan feliz como yo porque cierro este ciclo de mi vida.

A mi buena amiga **Esperanza Corral Salcido**, gracias por colaborar en este período de mi enseñanza, alguna vez, esta sabia mujer mencionó que debía de dejar en la gente un buen recuerdo de mí, y de verdad que trato de aplicarlo, le agradezco mucho sus consejos. Pera, deseo que Dios guarde y bendiga tu vida, que el mundo te de todas esas historias para que las transformes en novelas y nuevas sentimientos. Gracias amiga.

A mi bella amiga **Margarita Jiménez Ocaña**, por la calidad de persona que es, por su compromiso profesional y la claridad con la que ve las cosas, por su amor a la vida.

A la directora de cine **María Novaro**, porque quiero ser como ella, con esa pasión y sencillez, gracias por otorgarme tiempo y charlar conmigo, por darme animo y, brindarme una mirada tan profunda.

A mis profesores: El director de cine Marco Jilio Linares Quintero, Carlos Lozano, Mario Trujillo Bolio.

Al profesor **Luis Cruz Santacruz**, por confiar en mí y ser mi director de tesis.

Quiero hacer un agradecimiento especial a mis sinodales. Porque me dedicaron un tiempo valioso. Aprendí, supe que aman su trabajo y son personas sensibles.

Delía Selene De Dios Vallejo.
Roy Roberto Meza Baca.
Federico Dávalos Orozco.
Francisco Peredo Castro.

Sólo quiero desear para todos bendiciones, salud, fortuna y riqueza espiritual, todo esto por supuesto acompañado con la presencia de Dios y, recordarles que:

“Cuando una persona realmente desea algo, el Universo entero conspira para que realice sus sueños. Así sucede si aprendemos a escuchar la voz del corazón y comprendemos el lenguaje que trasciende las palabras, el que muestra aquello que los ojos no pueden ver”

Paulo Coelho. “El alquimista”

INDICE

Introducción..... 1

CAPITULO I

Antecedentes y elementos que componen al Road Movie

1.1 Road Movie, ¿Cómo surge?..... 6

1.2 antecedentes del road movie..... 11

1.3 Busco mi destino Easy Rider..... 14

1.4 Las películas de carretera de Wim Wenders17

1.5 Otros realizadores de road movie..... 28

1.6 El road movie contemporáneo..... 32

1.7 Otras películas con variantes del road movie..... 39

CAPÍTULO II

El Road Movie en México

2.1 Antecedentes del road movie en México..... 43

2.2 Sendero Equivocado, sendero mortal..... 46

2.3 Profundo Carmesí..... 48

2.4 Bajo California, el límite del tiempo..... 52

2.5 Santitos..... 56

2.6 Por la libre..... 59

2.7 Sin dejar huella..... 61

2.8 Y tu mamá también..... 64

2.9 De ida y vuelta..... 68

2.10 Segundo siglo..... 72

CAPITULO III

¿Quiénes son los realizadores del Road Movie? (*Entrevistas)

3.1 Los guionistas..... 79

3.2 Los directores.....	86
3.3 La opinión de los actores respecto a sus personajes...	92
3.4 El road movie ¿deja satisfechos a sus realizadores?...	97
3.5 La industria del cine en México.....	100
3.6 ¿Hacia qué horizontes se dirige el road movie?.....	104
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	110
Hemerografía.....	112
Entrevistas y trabajos inéditos.....	115
Fuentes de la red.....	116
Filmografía.....	117

INTRODUCCION

El *road movie* ha sido parte importante de la cultura estadounidense. Ese vehículo con el que se puede escapar al mundo del camino. Un ser solitario, o un par de solitarios, o un grupo de solitarios, todos podemos andar el camino. ¿Cómo sobrevive el viajero? El camino se va construyendo con la esencia del movimiento. La huida en una situación difícil, sin mapas o con ellos, rebasa los temores cotidianos y afronta la inquietante emoción de descubrir un entorno, un paisaje o hasta un reflejo de luz, sin saber a ciencia cierta lo que se busca, dado que las circunstancias también están a merced del camino y, esto, nos parece cercano a la libertad.

El *road movie* refleja cierta importancia dentro de la observación y el silencio, así como una interesante lejanía del pasado que nos permite comenzar, como si se buscara una nueva vida.

Se le asemeja con el *thriller*, pero existe el *road movie* de mafiosos o de camioneros o incluso de psicópatas, y no siempre existe un camino y un impulso de escape que lo caracteriza claramente, como *Steelyard Blues* (1972) de Myerson y *The Sugarland Express*(1972) de Steven Spielberg. Todos los *road movies* reflejan un presente, una combinación muy afortunada entre el viaje interno (o viaje inmóvil) y el externo, que es la esencia del movimiento. Con su inevitable conflicto económico y sus riesgos, los personajes de un *road movie* nos llevan a cualquier parte. En el *road movie* se permite ser libre y encontrarse con el peligro de un modo más espontáneo. Como en *Easy Rider, Busco mi destino* (1969) de Dennis Hopper, un par de motociclistas (Peter Fonda y

Dennis Hopper) representa la antítesis de la libertad. La ironía del *road movie* es que, es el débil el que se va, pero sólo el fuerte el que sobrevive.

El *road movie* también es asociado a los modos de vida en los Estados Unidos por sus antiguos relatos de caravanas hacia el oeste, tras el oro, o como cualquier migración de nuestros días. *Las viñas de la ira*, (*The grapes of wrath*, 1949) de John Ford, basada en la novela de Steinbeck sobre el desastre social y natural que convirtió en desierto lo que era una rica región agrícola. Pero el *road movie* denota una forma en la que una persona (o dos o tres) logra huir, salir a un camino para conocerse a sí misma, a veces sin mapa, yendo completamente a lo desconocido, dejando atrás el pasado para plantearse de nueva forma su lugar en la sociedad. El hombre fue nómada y desde entonces ha venido desarrollando formas de movimiento en las que son inherentes a peligros o sorpresas agradables. Sus introspecciones religiosas, sus influencias, les dan la esperanza de lograr algo; otra idea de escape de un clima familia o sociedad hostil.

El camino, sinónimo de libertad, proporciona historias de formas de vida que son aprovechadas literariamente y, por supuesto, cinematográficamente en el siglo veinte. Los espectadores del cine, muchos de ellos desempleados que recorren los caminos en medio del desarraigo y la pobreza, ríen con Chaplin -por ejemplo- quien no hacía propiamente *road movies*, pero que situaba carreteras y caminos como alternativa visual.

El mago de Oz, (*The Wizard of Oz*, 1939), es un *road movie* muy particular en que Dorothy se encuentra a sí misma en Oz, la ciudad de misterios maravillosos con una gran cantidad de amigos. El

mago de Oz no existe, pero debe descubrir que nada es mejor que el hogar para ser feliz. Pero podemos remitirnos a *Bosque Petrificado*, (*Petrified Forest*, 1936) de Archie Mayo, con Humphrey Bogart, y Leslie Howard, donde surge el *roadhouse*^{**}, una especie de oasis en el desierto. Así también *El cartero siempre llama dos veces*, (*The postman always rings twice*, 1939).

El *road movie* es esperanzador, nada más esperado que el día que comienza, el que vendrá, sin que la realidad se interponga. Es un sueño típico de la sociedad estadounidense. Por eso el *western* ha llevado la esencia del poder máspreciado (oro-dinero) sobre caminos polvorientos, pueblos que parecen abandonados o con gente que no desea ver extranjeros (como si no fuéramos extranjeros todos en algún momento), para que ahí se libere la batalla por el nuevo futuro.

Con la elocuencia que otros géneros aportan para dar fe del *road movie* como concepto, la nueva ola francesa, el cine negro y la literatura, permiten que dicho género enriquezca las temáticas de los argumentos, con lo que, realizadores de todo el mundo den a conocer sus sociedades a través de su lente.

En México este género es auspiciado por directores de renombre como Arturo Ripstein, Alfonso Cuarón, Carlos Bolado, María Novaro, etc. Dicho sea de paso, se establece la fusión de lo antiguo y lo moderno, para dar cabida a estas historias desarrolladas en los caminos mexicanos, donde el tiempo es estático para algunos, pero cambiante ante la temática de los argumentos. Nos interesa

* Roadhouse (casa en el camino). Según el escritor Nemesio Chávez Arredondo, se le denomina así porque el personaje de *road movie* puede detenerse en algún establecimiento situado en las carreteras, ya sea una gasolinera, un minisúper, un bar, etc. y de alguna manera la trama se desarrolla en ese lugar, ahí se entretienen líos relacionados con distribución ilegal de alcohol, incluso secuestros o asesinatos.

comprender la importancia que ha adquirido en el cine nacional; ver el sello de cada realizador mexicano en estas cintas. Simplemente mostrar los problemas geopolíticos de un país en el que las historias no son mas que un móvil para manifestar la situación del momento.

INTRODUCCIÓN CAPÍTULO I

En este primer capítulo se mencionarán los diferentes elementos que componen y comprenden al *road movie*, la aportación de géneros cinematográficos como el *western*, el cine negro, así como la influencia de la nueva ola francesa (*nouvelle vague*) y, la literatura *beat*. Con el fin de entender la psicología de los personajes, la atmósfera, la música, la narrativa y principalmente la existencia del viaje. También se verá la imprescindible presencia para el desarrollo del *road movie* de directores clave como: Wim Wenders, Dennis Hopper, Arthur Penn, John Ford, entre otros.

Este capítulo introductorio nos adentra a las temáticas sublimes de *Easy Rider*, *Alicia en las ciudades*, *París Texas*, *En el transcurso del tiempo*, *Bonnie y Clyde*, por citar algunas, películas que influyen en la cinematografía mundial y que de alguna manera esclarecen el concepto de *road movie*.

CAPITULO I Antecedentes y elementos que componen al *Road Movie*

Los géneros cinematográficos tienen como objetivo diferenciar y agrupar mediante características como: la temática de los argumentos, el espacio fílmico, la narración, el estilo de los personajes, la imagen, la música, etc. A partir de estas características se pueden establecer géneros definidos y, que se ubican bien en el contexto histórico de la cinematografía. Ejemplo de esto es el *western*, cine negro, fantasía, aventura, comedia, musical, por citar algunos.

1.1 *Road Movie*, ¿Cómo surge?

El *road movie* es un género relativamente nuevo. Se inicia en los años de posguerra. Entre sus fuentes se encuentran elementos del *western*, el cine negro y la nueva ola francesa.

El *western*, tras apenas cien años, marcó la historia del cine mundial dado que el tema recurrente es la búsqueda de los migrantes europeos que exploraban y deseaban establecerse en los nuevos territorios de la frontera y, al mismo tiempo, refleja la forma de vida cotidiana en el proceso de conquista del oeste.

Una de las características más sobresalientes del *western* es la acción constante, los viajes en diligencia, el paisaje de largos caminos por montañas y desiertos; recordemos que:

“En los años cincuenta se dan las incorporaciones afortunadas de realizadores y de intérpretes. Los héroes se humanizan definitivamente. Los contrastes elementales morales se atenúan.

Empieza a ser corriente que se de la razón a los indios. Una película del oeste puede convertirse con facilidad en una filosofía de la vida sin hacerse por eso pedante.”¹

El personaje típico de *western* es un hombre de vida ruda, por las constantes luchas entre bandidos e indios en el oeste. Aunque los realizadores de *westerns* buscaron un realismo mayor al ampliar su gama de temáticas con lo que involucraron otros elementos como la comedia. El *western* es un género cíclico que vive periódicamente.

La contribución del *western* a la película de carretera fue la armonía de los paisajes y la visión intrépida del héroe al transformar el viaje en diligencia o caballo a través de veredas o caminos polvorientos en un viaje por carretera mediante un vehículo moderno o yuxtapuesto por un recorrido simple a pie u otro vehículo no tan moderno.

Otro de los géneros que influye en la temática del *road movie* y en los arquetipos de sus personajes es el cine negro. Filme noir (es un término acuñado por la crítica francesa) como se menciona en la revista *Cahiers du Cinéma* en el artículo *Panorama du film noir de borde y chaumonton*. El concepto estaba asociado con un estilo visual fuerte, que, también presentaba películas de otros géneros con lo cual la crítica no sabía si considerar este tipo de cine como género, un estilo o un movimiento.

“El término utilizado por la crítica para describir un ciclo de películas estadounidenses que comenzó con “El halcón maltés” (1941) dirigida por John Huston. Estas películas tienen un aire de

¹ ASTRE, Georges Albert, *Univers du western*. Pág. 197.

pesimismo, fatalistas y transcurren en una sociedad violenta, corrupta y falsa que amenaza al héroe y a veces también a otros personajes. Incluso cuando el protagonista logra sobrevivir, como en el caso de Sam Spade (interpretado por Humphrey Bogart) en *El halcón maltés*, persiste una sensación de derrota: Spade tiene que entregar a la policía a la mujer que ama ya que está acusada de asesinato (esta obsesión por la 'mujer fatal', peligrosa o aparentemente peligrosa, a menudo apoyada por otro hombre joven y guapo, es típica del cine negro)."²

Archie Mayo, en su cinta *Bosque Petrificado* (1936), establece rasgos típicos de los personajes del cine negro, villanos con una doble moral. El argumento trata sobre el secuestro en un bar situado en una carretera en medio del desierto. El secuestrador es Mantee (Humphrey Bogart) y el otro protagonista es el romántico Squier (Leslie Howard). De todos los secuestrados sólo la camarera (Bette Davis) tiene un futuro por delante, por lo que Squier la hace beneficiaria de su póliza de seguros y fuerza a Bogart a acabar con su vida.

El cine negro aportó al *road movie* la sordidez de sus personajes característicos. En ambos casos el protagonista, se siente afectado por el entorno social y la corrupción. En buena medida el *film noir*, también aporta el toque oscuro a los argumentos de *road movie* donde los personajes tienen un pasado turbio y su presente desenreda episodios no esclarecidos.

Una de las corrientes que aportó a los realizadores de *road movie* su versatilidad fue la Nueva Ola Francesa (*Nouvelle Vague*),

² Microsoft Encarta 2000.

movimiento surgido a mediados de los años cincuenta, que afecta profundamente a toda la cinematografía mundial promoviendo la aparición –en los sesenta- de “nuevo cine” especialmente en América Latina y África.

Según José Antonio Valdés Peña en la revista Cahiers du Cinéma (fundada en 1951)

“François Truffaut arremete con violencia contra el *cinéma de qualité* francés y contra su pretendido “realismo psicológico”, del que dice que “ni es realismo ni es psicológico.” Truffaut protesta del abrumador dominio literario del cine francés, que es un cine de guionistas más que de realizadores. Por eso, en su culto a la imagen, los críticos de Cahiers du Cinéma –embrión de donde nace la nueva Ola Francesa- exaltan a los “primitivos” americanos y definen con furor su cine “anti-intelectual”, poniendo en el candelero a Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford, Samuel Fuller, Raoul Walsh, Stanley Donen y Vincent Minelli. Se proclaman anti-Carné y anti-Wyler, pero se entusiasman con los westerns y las comedias musicales, se llaman Hitchcock-Hawksianos. Su maníaca idolatría del cine norteamericano *naïf*, con todos los excesos propios de una reacción apasionada, materializa su acto de fe en las posibilidades del cine como lenguaje autónomo, un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito.”³

A diferencia de las producciones comerciales de la industria, demuestra que con pocos recursos es posible realizar cintas novedosas de gran calidad. La Nueva Ola francesa también dio oportunidad a nuevos rostros en la pantalla como Brigitte Bardot, Jean Miró y a realizadores polémicos como Jean-Luc Godard, con su filme *Sin Aliento*, (*A bout de souffle*, 1959), donde intervinieron

Truffaut como coguionista y Chabrol como consejero técnico. Otra de las aportaciones de la Nueva Ola francesa como la improvisación el caso de la cámara en mano, los largos planos secuencia, la actuación desarmonizada, la composición de los planos, los movimientos de cámara, es su técnica de filmación retomada por el género de *road movie*.

“Sin aliento. Película desesperada, nihilista, era sobre todo un reto a las leyes de la gramática cinematográfica convencional, destruyendo la noción de encuadre gracias a la perpetua fluidez de la cámara (llevada magistralmente por Raoul Coutard, que se valió de una silla de ruedas para obtener mayor versatilidad en los travellings), quebrando las leyes de continuidad del montaje y saltando las normas del raccord entre plano y plano, al conseguir con ello un clima de inestabilidad y angustia que traduce de modo perfecto en la pantalla.”⁴

De la Nueva Ola francesa, el *road movie* tomó la independencia que los mismos realizadores se otorgaron para hacer funcional un estilo de hacer cine, sin aspirar a las producciones ostentosas para dar a conocer sus historias.

Como indican, Steven Cohan e Ina Rae Hark, otro de los factores que intervinieron para concretizar la existencia del *road movie* fue la literatura de Jack Kerouac, especialmente *En el camino*, donde habla sobre la generación *beat*⁵ y la crisis del *sueño americano* en la sociedad anglosajona, que se vive a través de viajes narrados en primera persona. En las páginas de la literatura de Kerouac es

³ VALDÉS Peña, José Antonio, La nueva ola francesa, Programa de la Cineteca Nacional. Pág. 33

⁴MÉNDEZ Leite, Von Hafe El Cine su técnica y su historia. pág. 208

⁵ Cierta sector de la juventud norteamericana de los años sesenta con un elevado intelecto, consumista de droga, asiduos a organizar fiestas que terminaban en orgías.

evidente la presencia de los temas y la forma de la película de carretera.

Como bien dice Leonardo García Tsao:

“La *road movie*, o película de carretera es un género reciente, heredado en buena medida del *western* que, aunque tuvo su auge en los setenta, todavía se practica. Los personajes realizan un viaje interior, introspectivo, en algún tipo de vehículo, y cubren un itinerario geográfico que les resulta revelador de circunstancias sociopolíticas en su país”⁶

Como lo mas visto, son las aportaciones del *western*, del cine negro, la Nueva Ola francesa y de la literatura *beat* se cristaliza el concepto de *road movie*. Como veremos es una forma a la que recurren diversos directores como Dennis Hopper, Wim Wenders y, por fortuna, directores mexicanos, como Carlos Bolado, Jorge Bolado, María Novaro, Arturo Ripstein, Alfonso Cuarón, entre otros.

1.2 Antecedentes del *road movie*

Uno de las cintas más significativas y antecesoras a las películas de carretera contemporáneas fue *El mago de Oz*, (*The wizard of Oz*, 1939), dirigida por Victor Fleming, basada en la novela de Frank L. Baum. *El mago de Oz* ejemplifica magistralmente la esencia del *road movie*. Dorothy (Judy Garland) hace un viaje fantástico y en el camino encuentra a tres personajes, el Espantapájaros (Ray Bolger), el Hombre de Lata (Jack Haley) y el León Cobarde (Bert Lahr). Los cuatro van por el camino amarillo y juntos vivirán

⁶ GARCÍA Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine Pág. 70

interesantes aventuras para encontrar al mago de Oz y pedirle cuatro deseos: el regreso a casa de Dorothy, un cerebro para el Espantapájaros, un corazón para el Hombre de Lata y valor para el León. Las características que padecen estos personajes son muy similares a las necesidades y búsquedas típicas que se descubren en los personajes de todo *road movie*.

La temática de la película de carretera esta confeccionada desde los parámetros de este argumento: salir del hogar para encontrar la identidad a través de la libertad que el mismo camino otorga.

Un importante elemento de esta película es la música. El escritor paquiatani de lengua inglesa Salm Rushdie menciona que el tema de "*Over the rainbow*" debería ser el himno de los inmigrantes del mundo y que. *El mago de Oz*, es una metáfora sobre el viaje a tierras desconocidas y, mediante su desarrollo, se muestran estrategias para sobrevivir como inmigrante fuera del hogar. Por ello es tan importante el *at home*^{**}, tan marcado en la esencia del personaje del *road movie*.

John Ford ejemplifica la importancia del viaje en *Las viñas de la ira*, (*The grapes of wrath*, 1940), la odisea de la familia Joad, una larga peregrinación por situaciones penosas en los viñedos californianos que trasciende los límites de la novela para integrarse totalmente al universo fílmico de su director. En este filme están presentes varios de los motivos comunes a la filmografía fordiana: los

^{**} ^{*} Según el escritor catalán WEINRICHTER, Antonio. (*at home*), en casa, los personajes del *road movie*, no están atados a un lugar fijo, aún cuando creen que el camino, las carreteras traerán para ellos el estado ideal de tranquilidad que buscan. Es la necesidad del personaje por sentir estos lugares como su hogar.

vientos, el polvo de la carretera, la vida en constante circulación.

Las viñas de la ira es el resultado de un trabajo en conjunto. Ford contó con Gregg Toland, el fotógrafo más importante de su generación, el guionista y productor asociado Nunnally Johnson, quién simplificó la historia entre los temas y personajes básicos sin alterar la riqueza literaria de la obra de Steinbeck. En un gesto sin precedentes, Johnson agradeció las intervenciones del productor Zanuck en su trabajo, al grado de afirmar que cada guión que él escribía era mejorado por los cortes que Zanuck le recomendaba. Además, con esta obra Ford contribuyó enormemente al desarrollo de un cine comprometido con la realidad social y presenta uno de los puntos culminantes de su larga carrera como cineasta.

En *Las viñas de la ira* se consagra Henry Fonda quien imprime dignidad y sensibilidad al personaje de Tom Joad.

Arthur Penn realizó *Bonnie and Clyde* (1967), basado en la vida de esta pareja de delincuentes de los años veinte y su circunstancia. En los filmes de *road movie* la huida es imprescindible; es el caso de Bonnie (Faye Dunaway) y Clyde (Warren Beatty) huyen de la estela de muertes que su mismo estilo de vida deja a su paso, huyen de un destino ineludible: la cárcel o la muerte a manos de la justicia.

También en las películas de carretera se muestran los cambios sufridos por los personajes, a lo largo de su huida los lazos entre ellos se estrechan. Es un vínculo íntimo de solidaridad forjado por la persecución y el aislamiento social.

En *Bonnie y Clyde* podemos apreciar la transformación y actualización del *western*. De los paisajes montañosos con veredas improvisadas, pasamos al de las carreteras y de los suburbios que enmarcan los verdes escenarios naturales.

1.3 Busco mi destino (Easy Rider 1969)

Dennis Hopper sorprendió a la sociedad Norteamericana con *Busco mi destino (Easy Rider, 1969)*, un filme que establece y refleja la diversidad entre las clases sociales, un viaje en el que dos hombres recorren casi todo el territorio norteamericano montados en un par de motocicletas Harley, con el tanque de gasolina repleto de dinero obtenido por la venta de cocaína. Así Wyatt (Peter Fonda), un tipo tranquilo, emprende un largo viaje partiendo desde Río Colorado, E.U. con su amigo inseparable Billy (Denis Hopper), un hippie que sólo quiere libertad y riqueza, olvidándose de una vida rutinaria, un trabajo decente o una familia feliz. A lo largo del trayecto los protagonistas van creando su propia filosofía, que resulta de su confrontación con toda la gama social que puebla la sociedad estadounidense.

Así en el camino Wyatt y Billy se encuentran con un líder hippie que tiene un concepto de la vida diferente al de los demás norteamericanos comunes. Mira la tierra en la que vive como la misma tierra de los indios que la labraron; y tiene un profundo respeto a la naturaleza.

Por ello él y su comunidad viven lejos de la sociedad urbana, contaminados e industrializados que fomentan la violencia y propician la depredación de los recursos naturales.

Billy se hace amigo de George Hanson (Jack Nicholson), quien jamás en su vida ha salido de los límites estatales, decide acompañarlos en su aventura a estos dos sujetos. Tres personajes diferentes al resto de la sociedad moralista buscando su destino, y tras un encuentro social en una cafetería, llegada la noche reflexionan:

GEORGE: ¡Saben, este era un país excelente!, No sé que le está pasando.

BILLY ¡Ni siquiera nos aceptan en hoteles de segunda!, piensan que los degollaremos, les asusta.

GEORGE: Les asusta lo que tu representas para ellos

BILLY: Sólo somos muchachos que necesitan corte de pelo.

GEORGE: ¡NO!, lo que representas para ellos es la libertad.

BILLY: ¿Qué tiene de malo ello? Eso queremos todos.

GEORGE: Vaya que sí, pero hablar de ello y serlo, son dos cosas diferentes. Es difícil ser libre cuando te venden y te compran en el mercado. ¡Claro, no le digas a nadie que no es libre!. Porque se ocupará de matar, para probar que sí lo es, te hablará y hablará de la libertad individual, pero les asusta ver a un individuo libre.

BILLY: No hay que asustarlos demasiado.

GEORGE: No, los vuelve peligrosos".⁷

La fotografía de Laszlo Kovacs y la historia escrita por Dennis Hopper, Peter Fonda y Terry Southern. Se fusionan para transmitir la evolución de los personajes en el transcurso de su viaje. No sólo se trata de sentir esa majestuosidad a la hora de admirar los atardeceres desérticos, sino también de saber que la tierra, el mundo, pertenece a aquellos que la habitan.

⁷ Diálogo tomado directamente de la película: *Easy Rider*.

"*Easy Rider*, retrato fiel de la sociedad norteamericana, y no obstante al mito hollywoodense, donde la comedia rosa va tras una mercadotecnia millonaria, Dennis Hopper se aventuró a alterar la serenidad de la sociedad estadounidense y su concepción de lo que es la libertad."⁸

En efecto, en *Easy Rider* se concreta el modelo ideal de lo que debe ser una *road movie*. Por su desarrollo, estructura, personajes y situaciones, esta cinta ilustra a la perfección todas las características del género, cómo la transformación que sufren los personajes a lo largo del trayecto, la percepción crítica del entorno social, el papel que juegan los paisajes en la representación de dicho entorno y de los conflictos interiores de los personajes; la certera conexión de estos elementos entre el *western* y la modernidad, la marginalidad de los protagonistas propios del *thriller* y su enfrentamiento con la sociedad establecida.

1.4 Las películas de carretera de Wim Wenders

Wenders, director de cine alemán, nació en Düsseldorf en 1945, estudió cine en la escuela de Múnich, mediante sus viajes a Estados Unidos experimentó su faceta de escritor y, de alguna manera contribuye en la mayoría de los guiones de sus cintas.

Tal como lo afirman Cohan y Rae, Wenders es uno de los directores cuyo estilo se define por la influencia del *road picture*, desde su primer largometraje, *El miedo del portero frente al penalty*, (*Die*

angst des tormanns elfmeter, 1971). En las últimas tres décadas Wenders contribuye a la renovación del cine alemán, en decadencia desde la posguerra.

Por ello, revisaremos su aportación al cine mundial y, en especial a las películas de carretera.

Para Wenders el cine realizado por Yasujiro Ozu es importante ya que en sus películas es primordial utilizar el desplazamiento físico de las personas, ya sea a pie, en bicicleta, automóvil o incluso, mediante ferrocarril.

Al involucrar el desplazamiento, Ozu lo presenta de manera innovadora y libra al cine de los cuadros estáticos y cerrados. Es la transición de los foros asfixiantes a los espacios libres de los caminos.

Wenders se inspira en Ozu para darle forma al *road movie*, desde que escribía para importantes revistas de Alemania y de los Estados Unidos. Ya había establecido su postura de escribir sólo sobre buen cine.

“Hace unos quince años, un día lluvioso en Nueva York, entré a un cine donde se proyectaba “Viaje a Tokio”, una de las obras esenciales de OZU ‘Salí de ahí con lágrimas en los ojos’ había soñado con un cine ideal, donde la mirada y el sueño se mezclaran estrechamente, como en una pintura. Enseguida fui a ver, en el Museo de Arte Moderno, otras cinco películas de Ozu, cada una más bella que la anterior, descubrí que las películas de Ozu eran

⁸ MILLER, Arthur. Magazine Classical, pág. 27.

aquellas con las que había soñado, y que no creía que su existencia fuera posible.”⁹

Wenders, en *Tokio Ga, 1985*, rinde un homenaje a quien descubrió mientras trabajaba en la Cinemateca francesa. Es su inspiración para involucrarse con el *road movie*. Mas adelante se comentará esta cinta

Wenders, dirigiendo a Hanns Zichler en *Verano en la ciudad, (Summer in the city, 1967)*, Primero Wenders presenta una panorámica fotográfica de la ciudad donde se aprecia su geografía un elemento fundamental de la razón de ser de sus personajes.

El papel del paisaje y los ambientes urbanos en el cine de Wenders. A través de ellos, se definen las personalidades y los conflictos de sus personajes esto puede apreciarse con claridad en *Verano en las ciudades*.

Introduce rasgos característicos de este género en *El miedo del portero frente el penalty, (Die angst destormanns beim elfmeter, 1972)*

Aunque en estricto sentido *El miedo del portero frente al penalty* no es considerado un *road movie*, el habitat donde se desenvuelve el protagonista es básico para entender la problemática interior.

“En esta película policíaca, el portero Joseph Bloch es atrapado por la trampa de las palabras y las imágenes. Por todas partes es cercado por los objetos que lo rodean y que él manipula con

⁹ HANDKE, Samuel, *Schauen kino*, pág. 44.

torpeza. Le agrada desplazarse de un lado a otro entre las paredes, volviendo sobre sí mismo como si se tratase de un oso enjaulado”¹⁰

Aquí Wenders muestra el asesinato de una taquillera de cine perpetrado por el protagonista Bloch, que luego participa en un juego en las afueras de la ciudad de Viena. Durante el filme, el protagonista toma un tranvía para regresar a la ciudad. Es entonces cuando el realizador enfatiza la presencia urbana con una panorámica y, el viaje, como escenografía absoluta de la misma película.

En *Alicia en las ciudades*, (*Alise in den städte*, 1974), Wenders realiza su primer *road movie* en sentido estricto. Con este filme se deja atrás el obsoleto y ya trillado cine bélico alemán de la posguerra, e inicia un nuevo estilo de hacer cine en Alemania para establecer una punta de ruptura entre el cine antiguo y el moderno, así como el viaje visto a través del cine.

Alicia en las ciudades es la historia de la relación entre un adulto y una niña, donde Alicia con una cámara polaroid lleva una detallada bitácora donde registra en todo momento los eventos importantes que vive. Winter, un fotógrafo que abandona Estados Unidos, encuentra en el mostrador de una compañía de aviación a la pequeña Alicia (referencia al personaje y a la protagonista de Carroll, Lewis: Alicia en el país de las maravillas) y a su madre Lisa que por una huelga, se encuentran detenidos en aquel país. Los

¹⁰ BOJOUT, Michael. Wim Wenders, Un viaje a través de sus películas, pág. 47

tres viajarían en el siguiente vuelo, al día siguiente, a Amsterdam. Después de pasar una velada con la madre de la pequeña, Lisa le confiesa que no puede viajar, por lo cual Philip Winter decide hacerse cargo de la pequeña. El viaje a Holanda se complica debido a toda clase de sucesos inesperados y terminan por recorrer toda Alemania.

En relación con una foto instantánea que Philip toma desde el avión, la niña comenta: "es una hermosa foto, está completamente vacía". Más tarde le tomará una foto a Philip y le dirá: "Al menos de esta manera sabes a lo que te pareces". Esta frase marca la intervención e intromisión de Alicia en la vida de Philip. Frente al hombre que busca su identidad con una polaroid, ella descubre el lenguaje que conviene: el de la imagen.

Al mantener contacto con la niña, quien constantemente le hace preguntas ordinarias pero difíciles de contestar, lo cuestiona y al mismo tiempo se establece entre ellos una necesidad mutua en la que -invención paterna del protagonista- ella será su pequeño angelito. Juntos recorren las ciudades de Alemania y Philip aprende a sentirse como en casa pese a sus sentimientos confusos. Su viaje tiene el objetivo de encontrar a la abuela de Alicia. Sin embargo, con trampas muy creativas, Alicia logra prolongar el viaje que le resulta sumamente placentero y, al mismo tiempo se establece un juego de intercambio de roles entre el adulto y la niña.

Una de las tomas cinematográficas mas sobresalientes es el viaje a través del tren elevado, las vías suspendidas sobre un canal que,

como Boujut (un crítico de cine francés) dice, "parece de ciencia ficción, y lo hace recordar la película de Truffaut *Fahrenheit 451*"¹¹

Después de la travesía en búsqueda de la abuela, Philip termina deshecho y deja a Alicia en una jefatura de policía. Ella escapa y vuelve con él segura de que la anciana está en el Ruhr.

Wenders atrapa al espectador con paisajes inquietantes que permiten al protagonista y al espectador descubrir su verdad humana, el contacto con su medio ambiente y sus escenarios naturales.

Con el vagabundeo de Alicia y Philip se muestra una Alemania diversa, cuyas fronteras y límites se fijan en las fotografías. A final de cuentas el itinerario lo determina una cámara polaroid.

En el transcurso del tiempo, (Im laut der zeit, 1976) Wenders eleva al límite las premisas del *road picture*: en un viaje sin itinerario determinado que conduce a la reflexión y la búsqueda. La película se filma sin un guión preestablecido. Se va conformando de acuerdo con los acontecimientos que ocurren durante su travesía los personajes.

"Quería realizar una película acerca del estado que prevalecía en Alemania a mediados de los setenta sin que se convirtiera en su propósito. Es mi perspectiva de la forma como deberían realizarse las películas documentales."¹²

¹¹ *Ibidem*, pág. 71

¹² *Ibidem*, pág. 93.

La primera toma, un sinuoso grafismo sobre la pantalla, aparece un extenso plano de un río y sus bancos de arena (el Elba, frontera entre las dos Alemanias), hasta que aparecen los personajes wendersianos en sus peregrinajes.

Wenders, En el transcurso del tiempo improvisa con todo aquello que tiene a su alrededor. De nuevo, la aventura de esperar lo inesperado, como lo hacen sus protagonistas Bruno Winter, quien es reparador itinerante de proyectores de cine y, Robert Lander, pediatra recién separado de su esposa. Ambos dejan la ciudad y se conocen en el transcurso del viaje.

Esta historia transcurre en un viejo camión de mudanzas. Emprenden un largo viaje que cambiará su manera de ver al mundo al ritmo de Roger Miller, con su canción "El rey de la carretera".

Robert, aún bajo el desaliento por la separación de su esposa, intenta en cada oportunidad que existe llamarla sin resultado alguno.

Ambos personajes defienden la libertad que brindan las carreteras. Es la misma libertad que de manera simbólica reclaman los nuevos cineastas alemanes.

Aparecen un par de escenas, Bruno baja del camión para defecar, Robert vomita en la siguiente parada, tienen un simbolismo más allá de esa simple acción: desechan el antiguo cine: pero también se critica al actual que es poco metódico y sin esencia.

Pero también, los atardeceres, las puestas de sol, así como esas largas carreteras, simbolizan la fusión del alma de ambos personajes tratando de llegar a un estado ideal *at home**.

Una de las características más importantes de este filme es la labor de Bruno, que realiza un trabajo alentador para quienes ven cine en las distintas regiones de Alemania, porque repara y da mantenimiento a las cabinas de proyección, y con eso cuida el cine para mirar el cine.

Wenders, visitó con anterioridad todas estas regiones, tomó fotos, seleccionó los lugares y salas de proyección más relevantes de todo su itinerario. Por ello, con la serenidad que lo caracteriza, logró establecer el guión día con día. *En el transcurso del tiempo* además de tomar en cuenta la fachada de aquellas salas antiguas de cine, también involucró la música, los sonidos, y hasta las imágenes chinescas que se aprecian cuando Bruno y Robert componen una bocina para una proyección de cine infantil.

Mientras el camino se cierra, los paisajes de aquellas carreteras son ilustrados con música de blues y estos dos viajeros viven la utopía de descubrir la vida perfecta a través de mapas erróneos y vidas enigmáticas.

Hay escenas y planos que nos remiten a otras cintas de Wenders una escena que nos remite a otro *road movie*, como los dos personajes en el Rin, al igual que en *Alicia en las ciudades*. Este viaje permitirá a Bruno recordar su infancia y traer al presente una identidad perdida (muchas cosas han cambiado), pero descubrir sus historietas y su pistola de agua bajo la escalera es involucrarse

con un *western* antiguo, al igual que Robert Mitchum, en *Los inadaptados*.

Después de la visita al Rhin, Robert y Bruno llegan a los límites entre las dos Alemanias. Al no poder cruzar la frontera, deciden quedarse en una caseta habitada antiguamente por el ejército norteamericano. Es ahí cuando reflexionan sobre cómo la cultura estadounidense ha bombardeado su país con monopolios que van desde la industria alimenticia, hasta la industria musical, como ocurre con el rock and roll.

Hacia 1977 Wenders realiza uno de sus mejores filmes, *El amigo Americano*, adaptación de la novela *Ripley's Game* de Patricia Highsmith, una de sus autoras favoritas. Anteriormente, en *El miedo del portero frente al penalti*, el personaje principal pide información sobre una película ficticia a la taquillera, *El juego de Ripley*. Es decir, *El Amigo Americano* estaba planeado por Wenders desde mucho tiempo atrás. Es un clásico de su filmografía que puede ser catalogado más como un *thriller* que como *road movie*. Algunos rasgos, al igual que *En el transcurso del tiempo*, se mantiene la complicidad entre dos hombres, uno de ellos Jonathan Zimmermann obsesionado con su propia muerte a causa de una enfermedad en la sangre e invadido por el temor de pensar que su único hijo Daniel olvidará el recuerdo de su padre.

Una de las cosas que hace tan especial esta película es la presencia de Dennis Hopper, el más importante realizador de *road movie* en los Estados Unidos, quien representará el personaje de Ripley.

Otra de las películas importantes de Wenders es el documental *Nick's movie* (1979). Desde el primer plano podemos observar cómo las películas van entrelazadas, como *El amigo americano*, en *Nick's movie*, el cruce entre Spring street y West Broadway, aparece un automóvil del que desciende un individuo con maleta. En la primera lo hace Denis Hopper; en la segunda es Wenders quien baja del automóvil, para encontrarse con Wenders es Nick Ray, con quien establece conversaciones espontáneas. Este filme es un constante diálogo combinado con acciones, miradas y señales que entre ellos descifran.

En 1984, Wenders realiza su primera película sobre Estados Unidos, *París Texas* y, aunque en cintas anteriores ya había mostrado algunas tomas de dicho país *París Texas* es un *road movie* puro en el que Wenders regresa a los orígenes del género.

Antonio Weinrichter, señala la ausencia femenina en los *road movies*. Sin embargo, aunque en la obra de Wenders la mujer no ha sido el centro de sus filmes, sí aparece y, en dado momento, tiene una importante participación, como Jane en *París Texa*.

“La considero como la película que hubiera querido hacer desde el principio. Tenía el sentimiento de tener que realizar siempre una película sobre aquella Norteamérica en la que siempre había soñado. Existía también la voluntad de finalizar aquí mi fijación sobre ese país. Esta fijación era sobre todo el deseo de rodar en los grandes espacios que habían encantado mi infancia”¹³

¹³ BOUJUT, Michel. Op. cit, pág. 188.

* Es la persona encargada de buscar los lugares adecuados e idóneos, para la filmación, en el caso de la película de carretera, busca desde lugares significativos en las carreteras, moteles y cada detalle que hacen a este género peculiar.

Una de las cosas más sorprendentes de este director es la manera en que él mismo funge como *scouting**, recorre cada lugar, cada escenografía y la naturaleza, en sí misma, le aporta los elementos necesarios para la realización de sus *road movies*.

París Texas es una de las más características de Wenders. Además de mostrar los lazos familiares, en este caso se afirma Travis Hunter y la relación filial entre su madre. Impresionante también es la manera en que adapta los sentimientos con las imágenes, el flujo narrativo, el entrañable enlace entre las cosas reales y las posibilidades de salir bien librados en una historia inconclusa. Wenders siempre tuvo presente la buena estética del *western*, la armonía en el escenario de las ciudades y del paisaje en un viaje por carretera.

Es durante la filmación de *París Texas* que decide hacer un viaje a Japón para conocer las raíces del que considera uno de los más grandes realizadores de cine, quien lo inspiró para realizar películas, Yasujiro Ozu. Su tributo es *Tokio Ga* (1985), rodada durante tres semanas en la primavera de 1983.

Wenders impresiona al mundo con una fascinante película, *Las alas del deseo* (1987) que, pese a no ser totalmente *road movie*, muestra destellos de una sociedad entre la decadencia y la modernidad. Un ángel maravilloso emprende su viaje con una misión establecida: ser guía y confidente de las pobres almas mortales indecisas, sin consuelo. Sin embargo, fascinado por el ser humano, cambia todo ello por la urgencia de sentir el dolor como

ellos. Wenders hace un uso extraordinario del blanco y negro y el color. Ya desde sus anteriores filmes, el blanco y negro contribuiría a establecer la atmósfera. Es en blanco y negro que el ángel Cassiel (Bruno Ganz), muestra al espectador el constante ir y venir en el hermoso Berlín, antes de convertirse en humano.

La relación entre el *road movie* y *Las Alas del deseo* son claras: un ángel, que desea encontrar, desde su viaje mítico, una nueva manera de vivir, de sentir como el ser humano siente, después de haber fungido como guía conocedor de los pensamientos más íntimos de seres superiores, como el ruso Mijaíl Gorbachov, o como el mismo Papa. Una de las escenas más representativa es la majestuosa toma en que Cassiel, mediante una panorámica de Berlín, mira la ciudad postrado sobre la estatua de la Victoria.

Lo que caracteriza a los ángeles de esta película es su atuendo peculiar, abrigo negro pesado, bufanda oscura, peinados relamidos. Siguen su trayecto hasta que Damiel (Hans Prynne) descubre un circo guiñol, lugar donde se pueden inventar otras historias de *road movie*.

Historia de Lisboa (1995), en este filme, muestra su adicción al *road movie* y casi todas sus películas establecen esa huella del viaje, o que posiblemente existió un viaje en la vida de los personajes, aunque sea simbólico.

Wenders ofrece en *Historia de Lisboa*, colores y matices que van más allá de lo que el ojo del espectador puede admirar. La intervención musical de Madredeus es una agradable contribución

de este *road movie*; un alemán en Lisboa, un viaje dentro de un viaje.

Cierto es que no todas las películas de Wenders son *road movies*, sin embargo, en ellas prevalecen estos rasgos.

Como puede apreciarse Wim Wenders es, seguramente el director que más *road movies* ha realizado. En él, la noción del viaje como un tránsito vital, recurso para la transformación y la catarsis, es la motivación lírica de su cine. A continuación revisaremos a otros realizadores que han trabajado el género de manera aislada.

1.5 Otros realizadores de *road movie*.

La mayoría de los realizadores inciertos en el sistema industrial de producción cinematográfica desarrollan su carrera profesional abordando varios géneros. Así, muchos de ellos han llegado a realizar *road movie* y, eventualmente, han contribuido a su desarrollo. Revisaremos aquí algunos casos.

Steelyard Blues (1972), de Alan Myerson es un filme en el que Veldini, un excéntrico hombre que siente una especial predilección por destrozarse todo tipo de coches fabricados en Estados Unidos entre 1940 y 1960. Tras cumplir una condena en la cárcel por robo, sale libre y organiza un plan para restaurar un viejo avión anfibia de la II Guerra Mundial con el que pretende escapar a otro lugar donde la sociedad sea menos convencional y conformista. Es decir, una especie de preocupación espiritual, de negación a las

banalidades conocidas, degustadas. Veldini logra sublimar a través de una "máquina" que ofrezca nuevas expectativas.

Steven Spielberg realiza *Loca evasión*, (*The Sugarland Express*, 1974), película de carretera en la que se exponen primordialmente los valores familiares. Las carreteras resultan ideales para la huida de Lou Jean (Goldie Hawn), quien despojada de la custodia de su hijo, ayuda a su marido Clovis Poplin (William Atherton), a escapar de prisión y, embarcarse en una espectacular aventura con el objetivo de recuperar al niño. En la huida a través de las carreteras y después de secuestrar al capitán Tanner (Ben Johnson) para poder intercambiarlo por su hijo entregado en adopción, la pareja es perseguida por varios de policías.

Spilberg muestra la transformación de los tres personajes en el viaje, que representa el anhelo por un cambio de vida para los padres y, la libertad que ofrecen las carreteras, les harán reflexiona sobre la importancia de la familia.

George Miller realiza *El guerrero de la carretera*, *Mad Max* en 1979 con Mel Gibson. Catalogado en su momento como un *western* futurista, esta es una definición que debe ser aceptada sin lugar a dudas. Contiene características de película de carretera, con paisajes desérticos a través de los cuales el protagonista recorre Australia para vengar su desgracia.

El cartero llama dos veces, (*The postman rings twice*, 1980), del realizador Bob Rafelson, con la adaptación de la novela negra de James M. Cain, es una cinta con una temática que se desarrolla

cuando Frank Chambers (Jack Nicholson) vagabundea hasta llegar al restaurante de Nick Papadakis (John Colicos), esposo de Cora (Jessica Lange). Frank seduce a Cora y se vuelven amantes, con su pasión desmedida confabulan el perfecto asesinato.

Tomas Pérez Turrent, menciona atinadamente que:

“Rafelson es un cineasta interesante, poco grato a los mercachifles hollywoodenses, que no se limita a ilustrar un material preexistente, hace suyos temas y personajes (vagabundeo, desencanto) con la voluntad de hurgar en las raíces mismas del *sueño americano*”.¹⁴

Con Barry Levinson en *Cuando los hermanos se encuentran*, (*Rain Man*, 1988), el autismo es generador de movimiento. La fotografía es de John Seale, quien presenta un trayecto ilustrado por carreteras y pequeñas casas aisladas, suburbios típicos de aquel país. Va de la carretera a las ciudades, contrasta la modernidad urbana con la vida campirana.

El personaje actuado por Dustin Hoffman se ve involucrado en un viaje que no tenía planeado. En el road movie los protagonistas no siempre tendrán la iniciativa para emprender el viaje. A veces son las circunstancias las que los obligan a moverse de un lugar a otro. La ductibilidad y versatilidad de Hoffman en el papel del maduro autista le vale el Oscar en 1988.

Final inesperado, (*Thelma and Louise*, 1991), Ridley Scott, con su conocido *road movie*, narra una historia feminista con Susan

¹⁴ PÉREZ Turrent, Tomás. El Universal, 22 de noviembre de 1981

Sarandon y Geena Davis. Esta última, agobiada de ser una esposa abnegada, decide pasar un fin de semana con su inseparable amiga Louise (Susan Sarandon). En un bar, Thelma (Geena Davis) sufre un intento de violación y, Louise asesina al hombre.

El tono feminista del film es comentado en periódicos como: el *New York Times* y *New York Daily* que mencionan la fuerte identificación de las mujeres norteamericanas con los personajes del film. Scott destaca cómo el paisaje no solo es la escenografía de una simple historia, sino que, los elementos del road movie pueden ser establecidos paso por paso: un viaje, aunque inesperado, dos protagonistas, Thelma y Louise, un convertible y un destino (llegar a México sin pasar por Texas).

Para 1991 el *road movie* es visto de diferente manera por el realizador Ridley Scott. Muestra otra fórmula para presentar lo ordinario de la sociedad mediante la aparición de un camionero que molesta constantemente a las dos protagonistas, es símbolo de la actitud machista de la sociedad norteamericana, incapaz de aceptar a un par de mujeres viajando solas. Ya antes Dennis Hopper, había contado, a través de *Busco mi destino*, un *road movie* esencial; ahora Scott, lo da a conocer con diferentes aspectos sociales y de contenido emocional, con esos paisajes que muestran un detalle que hace a este género único: el cambio de las sociedades, los deseos diferentes a los de 1969, con *Easy Rider*, y a los que se buscan en 1991 con *Thelma y Louise*. Cada historia expresada a través del *road movie* será novedosa.

Aún cuando los realizadores del *road movie* se caracterizan por establecer una tendencia nueva en los géneros cinematográficos,

su idea es retratar culturas que siempre han existido y que difícilmente los directores de antaño se atrevían a presentar por miedo al fracaso en taquilla. Por esto la llegada del *road movie* en los años 60 fue adquiriendo identidad propia, capaz de reconocerse en la descripción narrativa y visual de cada realizador.

1.6 El *road movie* contemporáneo

Quedan por mencionar cantidad de realizadores que hacen *road movie* en los cinco continentes. Aquí se mencionarán los más elementales, recientes y representativos de los años noventa, desde mi punto de vista.

El italiano Gianni Amelio realiza *Ladrón de niños (1991)*, en la cual se entreteje la transformación emocional de un militar, Antonio (Enrico Lo Verso), comisionado para ubicar en una casa de asistencia a un par de hermanos, Rosetta (Valentina Scalici) y Luciano (Giuseppe Ieremitano). Lo sórdido de los personajes infantiles dan verosimilitud a esta *road movie*, en el que los viajes en tren y el desplazamiento por ciudades como Nápoles y Milán enriquecen y dan variedad a la cinta.

Partiendo de lo antes dicho se puede entender con mayor precisión la realización de Dominic Sena en *Kalifornia (1993)*, que presenta un *road movie* con influencia de cine negro, violencia y demencia. El par de asesinos psicópatas Early Greyce (Brad Pitt) y Adele (Juliette Lewis) refuerzan alguna oscura necesidad por satisfacer, que contrasta con Brian Kessler (David Douchovny) y Carrie (Michelle Forbes), para quienes el viaje resulta determinante para

cambiar su estado, tanto físico como psicológico, producto de su secuestro sufrido por los delincuentes.

Patrice Leconte, director francés, presenta su road movie Tango, La maté porque era mía (1993), que muestra las carreteras de Francia con un asesino a sueldo, consejero matrimonial, que disfruta del viaje con dos personajes sacados de una historia de humor negro.

En Australia, otro de los directores más renombrados es Stephan Elliot, *Las aventuras de Priscila, reina del desierto (1994)*, una afamada cinta, un *road movie* poco convencional. Tras sentirse vacíos, dos homosexuales, Felicia (Guy Pearce), Mitzi (Hugo Weaving), y un transexual Bernardette (Terence Stamp) emprenden una gira artística. Lo más importante de esta cinta es la soledad que les da el mismo desierto y la reflexión con el paisaje.

Bill Bennett en *Spider y Rose (1994)*, presenta la historia de una mujer de setenta años con un problema cardíaco, dolida con la vida por la muerte de su marido, que decide salir y emprender una aventura por las carreteras de Australia.

Brad, alias *Spider*, es un socorrista de 21 años traumatizado por la muerte de una niña y acusado de asesino por la madre de ésta. Emprende la persecución para atrapar a la anciana Rose, gracias a lo cual establecen una amistad que tiene un final tan original que da pie para imaginar otro *road movie*. Tiene una fotografía nítida que nos muestra los alrededores de Sydney, con sus paisajes pintorescos y una atmósfera de tranquilidad son aprovechados por

ambos personajes en su viaje, donde se descubren como almas gemelas, pero a destiempo, ya que Rose es consciente de su pronta muerte a causa de una enfermedad terminal.

En Argentina, el estilo de Wenders se refleja a través del trabajo de Marcelo Piñeyro, un *road movie* llamado *Caballos Salvajes* (1995), en el que Piñeyro logra retratar a la sociedad Argentina y dar a conocer la corrupción de las empresas paraestatales con la denuncia pública sobre las condiciones en que viven los ancianos, un conflicto sociopolítico. José (Héctor Alteiro), un anciano dispuesto a recuperar un seguro de pensión que le fue robado, realiza un robo a la financiera fraudulenta y en su intento por huir toma como rehén a un *yuppie*, Pedro Javier Mendoza (Leonardo Sbaroglia), quien ha sido la sombra de su padre y decide, voluntariamente, ser un rehén y salvarle la vida al anciano; aquí empieza la travesía. Los indomables, como son llamados estos viajeros, inician su itinerario desde Río Colorado en Argentina. Los paisajes son evidencia de un *road movie* bien planeado por Piñeyro, quien similar a Wenders, recorrió el itinerario geográfico antes de la filmación, dice:

“Hacer Caballos Salvajes me ha removido viejos recuerdos, el deseo, de volver a la niñez cuando tenía ocho años, e hice ese mismo recorrido al lado de mi Padre. Sin duda este filme es un examen de reflexión sobre lo verdaderamente importante en la vida”¹⁵

Tras una persecución exhaustiva se topan con una mujer joven, Ana (Cecilia Dopazo), que hurta la mochila en la que Pedro lleva

¹⁵ PIÑEYRO, Marcelo, <http://www.amante.com>.

medio millón de dólares, y con esto se convierte en el tercer vagabundo fugitivo de la historia capaz de transformar la apariencia de Pedro tanto interna como externamente. Este proceso en que los personajes adquieren una visión diferente a la que tenían, es un elemento más del *road movie*.

“Pedro, es un joven *yuppie* que no sabe hacia dónde dirigir su vida y mediante este viaje descubre que va más allá de los estereotipos sociales designados, descubre el amor paterno, el amor hacia la mujer y para qué ha llegado a este mundo.”¹⁶

En 1996, el español Juanma Bajo Ulloa realizó un *road movie* que se titula *Airbag*, donde se establece una combinación con el cine negro. La crítica española denomina a *Airbag* como: “Un *road movie* violento”.¹⁷

La pérdida de un anillo de compromiso hace que la vida del protagonista Juantxo (Karra Elejalde) sufra un giro de ciento ochenta grados. A una semana de su boda tiene que recuperar la joya recorriendo la costa norte de España, sin contemplar que su huida se debe a la desgracia de involucrarse en un mundo de prostitución y drogas. Con escenas de aventura, violencia, paisajes estáticos, Gonzalo Berridi (director de fotografía) impone paisajes clásicos de los filmes españoles, como el mar moviéndose al ritmo de la música.

En Brasil, se presentó el *road movie Estación Central do Brasil* (1998), dirigida por Walter Salles Jr. Este filme narra la historia de

¹⁶ *Ibidem*. Entrevista a Leonardo Sbaroglia.

¹⁷ CAMINERO Escalante, Jorge. *El país*, pág. 16.

una ex maestra de escuela redactora de cartas, en la estación central de trenes en Río de Janeiro. Parte de su trabajo era enviar las cartas de cientos de brasileños analfabetos. Un día, Ana, le pide a Dora que le escriba a su marido, que vive en una provincia de Brasil, pero muere en un accidente dejando huérfano a su hijo Josué, entonces Dora se hace cargo de él y ambos emprenden un viaje que les hará conocer más de cada uno. Este *road movie* muestra la carencia de educación y la pobreza en algunas regiones de Brasil, incluso aborda el problema mundial del tráfico de infantes para pornografía y venta de órganos. La cinta es una radiografía de Brasil que contiene todos los elementos que caracterizan al *road movie*, con cierto humor; es una joya del cine brasileño.

Una Historia sencilla (The straight story, 1999) de David Lynch. La historia sencilla de Alvin Straight (Richard Farnsworth), un anciano que decide ir a visitar a su hermano enfermo. Ellos no se ven desde hace una década por rencillas de familia y testarudos.

A través de una historia sencilla Lynch pretende reivindicar valores familiares y presentar a manera de *road movie* la capacidad y fortaleza de los ancianos.

Alvin Straight decide ir a visitarlo por sus propios medios. No quiere ayuda, no quiere ir en autobús, no desea manejar una camioneta ni quiere que lo lleven. Construye un vehículo con una vieja podadora y parte.

David Lynch ilustra la historia de Alvin con largas panorámicas para mostrarnos la ruta que recorre Alvin de Iowa a Wisconsin; primeros planos para destacar la actuación dramática en los ojos del protagonista. *Una historia sencilla* es filme estadounidense, de corte

independiente, simple, sin mayor pretensión que la de exponer una experiencia y mostrar a Estados Unidos como un país real sin la grandilocuencia de las ostentosas producciones.

En la actualidad se han presentado *road movies* sencillos y entretenidos gracias a sus acertados guiones. Un joven director Alemán de ascendencia turca, Fatih Akin, realiza *En julio, (Im juli, 2000)*, un *road movie* magnífico gracias a la fotografía de Pierre Aïm y la música de Ulrich Kodjo Wendt. Akin sigue el ejemplo de su compatriota Wenders y estudia detenidamente los lugares y las ideas antes de emprender un itinerario; y aunque Wenders recurría a escritores de renombre como Peter Handke y Patricia Highsmith para adaptar sus novelas, Fatih Akin elabora él mismo una historia romántica en la que un joven llamado Daniel Bannier (Moritz Bleitreu), profesor que idolatra lo antiguo, cosa que refleja hasta en su aspecto físico, siente gran frustración porque en su clase nadie lo respeta, o lo considera importante. Sin embargo, tras enamorarse de una joven turca llamada Melek (Idil Üner), decide ir tras ella hasta Estambul y cambiar su vida; lo acompaña Juli (Christiane Paul) enamorada de Daniel que se dedica a la venta de joyas. El viaje permite que ambos se relacionen y descubran la empatía amorosa que siente uno por el otro.

Los hermosos paisajes que se dan desde Hamburgo hasta Turquía harán que esta triste pareja pase por las más inesperadas aventuras. El divertido viento que atraviesa las excelsas escenografías en este *road movie* denota como cada realizador con este género, puede ilustrar las diversas sociedades del mundo. A través de su filme Fatih Akin se aproxima a su natal Turquía.

Esta historia resalta la buena actuación de Moritz Bleibtreu, ganador del premio al mejor actor en el Festival Internacional de Cine, en Berlín, 2001.

"Im Juli, ha sido una de las películas más representativas de los últimos tiempos para el cine alemán. Sin embargo, este filme da la pauta para establecer que, en el cine, no existe límites ni obstáculos para extender el arte más allá de las fronteras que los mismos países se imponen, por los intereses de la geopolítica. Im Juli creo que es un cuento que se mantiene en la ficción entre lo fantástico y la realidad. Quise hacer una cinta con mucha fantasía un filme que mostrara la realidad de los lugares en que ocurre la trama"¹⁸

Para entender la perspectiva de los realizadores latinos de *road movie* se debe comprender que éstos han tomado como modelo a los realizadores europeos y norteamericanos. Esto ha ocurrido en los lugares donde se ha manifestado este género, como Argentina, México y Brasil.

Cabe mencionar que el *road movie* no tiene un límite para aquellos que lo tomen como alternativa, si bien, Leonardo García Tsao ha escrito que "no es posible encasillar todas las películas en algún tipo de género."¹⁹

En México el *road movie* ha adquirido mayor fuerza, mediante historias bien contadas y paisajes nítidos que reflejan la sociedad mexicana, su cultura, su situación política y económica. Nombres

¹⁸FATIH, Akin. <http://www.imjuli.de/sitead>.

¹⁹GARCIA Tsao, Leonardo. Op. cit., pág. 72.

como el de Carlos Bolado, Alfonso Cuarón, Arturo Ripstein, Juan Carlos De Llaca, Salvador Aguirre, Jorge Bolado y María Novaro serán mencionados a lo largo de esta investigación.

1.7 Otras películas con variantes del *road movie*

Como lo mencionamos es evidente que el *road movie* tiene como antecedentes importantes el *western*, el cine negro, la nueva ola francesa. Por esta razón existen filmes que bien podrían clasificarse dentro de los parámetros y características de lo que es el *road movie*, con importantes cintas que caracterizan la filmografía de cada país, como Theo Angelopoulos, realizador de *Viaje a Citeria*, (*Taxidi sta Kitira*, 1984), En esta historia se detalla la amargura de un hombre maduro Spyro (Giolio Brogui), quien regresa a Grecia después de 32 años. La causa para desencadenar conflictos entre los pobladores de Citeria, quienes desean vender sus predios a una compañía adinerada, es la oposición de Spyro por el deseo de permanecer en Citeria con su propiedad y sus recuerdos. A raíz de esto es deportado y de nuevo tendrá que realizar un viaje para abandonar Grecia. Lo interesante de este filme es el constante ir y venir de Spyro que, aún cuando no desea viajes, es obligado por las circunstancias y afronta el desgaste de sus emociones y, así el viaje resulta esencial; el principio y el fin.

Estados Unidos es el país que cuenta con más *road movie* en su filmografía. En *Amnesia*, *Memento* (2000) su realizador, Christopher Nolan, consigue hacer un filme raro que combina el cine negro con el *road movie*, de manera poco convencional, cuya comprensión se nos complica, se desarrolla del final hacía atrás. El protagonista descubre al asesino de su esposa, reconstruye todo mediante fotos

que toma cada cinco minutos como si se tratase de un rompecabezas. En este filme las carreteras de Estados Unidos sirven de escenografía para dar lugar a una historia de productores independientes, la fotografía es oscura como los cuentos de terror típicos de aquel país. Esta película permite mirar los cambios que se han dado desde los anteriores *road movies* de Hopper y Scott.

Otro filme que tiene elementos de *road movie* es *Viva el rey, (The King Is Alive, 2001)*, dirigida por Kristian Levring. Un viaje donde once turistas estadounidenses, franceses e ingleses en el desierto del norte de África, perdidos, deciden montar la obra de El rey Lear y, conforme transcurren los días sacan sus bajas pasiones a través de este montaje. La fotografía de Jens Soholosser captura excepcionalmente el desierto de África del norte; la noche; el frío y el calor, a través del estado de ánimo de cada uno de los viajeros.

Luna Papa (2001), es el filme que realiza el turco Bakhtiar Kurojnazarov. Es una historia fantástica que parece inspirada en "Las mil y una noches". Mamlakat es una joven de 16 años asidua a las obras de teatro que se montan semanalmente en el centro de su pueblo Kurgan, es también encargada de velar por su hermano que sufre de un trastorno mental y debe consumir puntualmente su medicamento.

Mamlakat llega tarde a la puesta en escena, por lo que es seducida en la oscuridad por un supuesto actor de la compañía de teatro y queda embarazada. Su padre, Safar, emprende el viaje con sus dos hijos para encontrar al cobarde que deshonoró a la familia.

Algunas de las variantes del *road movie* se entremezclan con historias fascinantes de cuentos mitológicos o regionales, donde el viaje da la pauta para que los personajes experimenten situaciones inusuales.

El *road movie* tiene antecedentes interesantes su aparición se comprende por la inercia de la historia del cine. Es innovador y, peculiar, por los argumentos y, la atmósfera en que se desarrollan sus personajes, gusta al público y existe material que puede ser explotado por los cineastas, sólo se necesita de un buen argumento y un trayecto que manifieste problemáticas interesantes.

CAPÍTULO II El Road Movie en México

INTRODUCCIÓN CAPÍTULO II

Esté capítulo comprende el desarrollo del *road movie* en la cinematografía mexicana la descarga de lo expuesto en el capítulo anterior. La transformación del viaje desde la visión de los realizadores mexicanos. Así, como la aportación de un nuevo elemento, el devenir histórico del personaje, partiendo de un principio y de ahí desarrollar una catarsis a medida que se suscita el viaje a través de las carreteras mexicanas.

Se presenta y marca la diferencia entre los iniciadores del *road movie* y los contemporáneos mexicanos por ello el ojo clínico de Ripstein será analizado mediante *Profundo carmesí*, de Carlos Bolado en la mística cinta de *Bajo California, el límite del tiempo*, el detallado viaje de Alfonso Cuarón en *Y tu mamá también*, la visión femenina de María Novaro en *Sin dejar huella*, *Por la libre* de Juan Carlos De Llaca y, cintas como: *Santitos*, *De ida y vuelta*, *Segundo Siglo*, *road movie* mexicano, que se exporta, defiende un estilo y, da a conocer un México diferente sujeto a la perspectiva de cada director.

2.1 Antecedentes del *road movie* en México.

Aún cuando la definición de *road movie* aun no se establecía como tal en la década de los sesenta, existieron películas en México que desarrollaron el viaje, con planes turísticos y circunstanciales de los protagonistas.

Roberto Rodríguez, realiza *La gran aventura* (1968). Un par de niños se pierden en la ciudad de México y esto les permite recorrer el territorio en tren y vehículos de carga.

“Aunque la película tiene muy amplios propósitos turísticos, y de ahí la inclusión en ella de vistas de diversos lugares y de una larga escena en la Basílica de Guadalupe, con bailarines indígenas, la población mexicana parece representada por un montón de codiciosos que desean cobrar una recompensa, entre ellos unos camioneros y un conductor de tren”¹

En México el *road movie* se aclaró en 1977 con *Llovizna* de Sergio Olhovich, que trata puntos importantes como la migración del campo a la ciudad, la intolerancia de las clases medias urbanas hacia estas personas y la corrupción de los habitantes del país, en pocas palabras, la ley del más fuerte.

Un vendedor de refacciones, Eduardo (Aarón Hernán), enviado por su jefe para vender refacciones de dudosa procedencia decide viajar con su amante Luisa (Delía Casanova) y ambos, a bordo de una combi, van rumbo al sitio designado cerca del hotel donde se hospedan, discuten y ella lo deja. Él maneja toda la noche por

¹ GARCIA Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano, pág.72.

carretera, en el camino cuatro albañiles, el padre y sus tres hijos, con la pena de haber perdido a su hermana menor le piden que los lleve a la capital. En el trayecto Eduardo teme constantemente que éstos lo maten, entonces los asesina sin remordimiento ya que los define como “malditos indios inexplicables, con su lenguaje extraño”.²

Una escena sobresaliente: en la carretera, frente a su camioneta, pasa una más grande repleta de migrantes bajo la llovizna y se dice: “chofer de cuatro mugrosos indios, ahí es donde deberían viajar estos, que se jodan, que se mojen, borrachos inútiles”.³

El viaje deja el anhelo de salvaguardar a su familia, su frase final, tras ver la noticia del asesinato de los campesinos y confesarle a su mujer que los había matado, es: “Después de todo solo son unos indios.”⁴

Este filme da apertura al *road movie* y forma parte de una amplia estadística de películas de carretera en la filmografía mexicana, con el claro propósito de tocar el tema de la intolerancia a nuestras raíces. Utiliza elementos del cine negro (*flash forwards*) con la fotografía de Rosalio Solano, como la carretera de noche con llovizna y las ideas macabras del personaje.

El camino largo a Tijuana (1989), de Luis Estrada, es un filme que apenas cubre los elementos característicos del *road movie*. Pero expone que el camino es un elemento importante para salir de la

² Diálogos tomados directamente de la película [Llovizna](#)

³ Diálogos tomados directamente de la película [Llovizna](#)

⁴ Diálogos tomados directamente de la película [Llovizna](#)

desolación en la que los personajes sórdidos de Juan (Pedro Armendáriz) y Lila (Patricia Pereira) están envueltos, pese a su aspiración de recobrar la vida que en algún lugar han perdido.

“Juan, al ver a Lila, siente un emotivo lazo hacia ella porque le recuerda a su hija Sofía, quien está con su madre en Tijuana, y que podría atravesar por la misma adicción que Lila”⁵

En este filme la fotografía de Carlos Marcovich presenta lo oscuro de los personajes. El viaje será parte del final de ambos y el camino a Tijuana es el principio de una historia de road movie entre las carreteras desérticas de México.

A veces, el documental se presenta con variantes de road movie, como es en el caso de Juan Carlos Rulfo, *Del olvido al no me acuerdo* (1997).

“El realizador viaja a Jalisco, tierra de origen de su familia paterna, en busca de su padre, el escritor Juan Rulfo. Sin embargo la reconstrucción resulta muy azarosa, muchos no lo conocieron y otros no se acuerdan. Los datos se contradicen, se mezclan y se van perdiendo. No es mucho lo que se llega a saber de Juan Rulfo, en cambio, a lo largo de entrevistas con un grupo de viejos se rescatan la memoria y el olvido. Retrato de un mundo lejano en el tiempo, pero muy próximo en el plano emotivo”⁶

En el 2002, VIDEOCINE e IMCINE distribuyen un filme de Angel Flores Marini, *Piedras verdes* que inicia en el desierto donde nace

⁵ Diálogo tomado directamente de ESTRDA, Luis, en el programa Los que hacen nuestro cine. Canal 22,

⁶ CARRO, Nelson, Tiempo Libre, pág 33.

Marina (Vanessa Bauche), quien, por su raro pasado, realiza un viaje interno.

“Cuando empezamos a escribir la historia, quisimos agregarle ciertos simbolismos, ciertos elementos arquetípicos, que para nosotros era importante plantear. Por ejemplo, la búsqueda, el camino. Dicho de otra forma, cuando uno entra en una búsqueda, necesita cuestionar su propia búsqueda, responder el por qué y para qué.”⁷

La protagonista mantiene un constante ir y venir para descubrir cuál es su lugar en el mundo, sus andanzas en una sociedad tan complicada como la mexicana.

“La película habla de personajes que buscan sin saber exactamente, que unos andan para llegar y otros para seguir andando.”⁸

Es simbólica la presencia de Gabriel Retes el personaje del camino, que también aparece en *Bajo California el límite del tiempo* (1999), se presenta como el espíritu de las carreteras.

2.2 Sendero equivocado, sendero mortal

Sendero equivocado (1990) de René Cardona III, combina cine policiaco y negro para presentar la historia de un joven que, mediante un viaje, desmenuza los crímenes de un desequilibrado mental llamado el *Yaqui* (Roberto Ballesteros).

⁷ FLORES MARINI, Angel. Programa de la Cineteca Nacional, pág 52.

El responsable de la atmósfera en este filme fue José Luis Vera (director de la fotografía), encargado de mostrar las carreteras de Tijuana así como de dar a conocer las bahías de Baja California.

René Cardona III realiza un *road movie* utilizando las herramientas que le da la experiencia, pero también, imitando los típicos filmes norteamericanos de terror, donde la capacidad histriónica pasó de largo y en lugar de ser un filme característico del séptimo arte, es un *video home*. El personaje de Esteban realiza un cambio interno. Cumple con ello la función de antihéroe al salvar a Ivonne (Kate del Castillo) y juntos recorren las carreteras de Tijuana intentando escabullirse del psicópata. Un tanto ilógica la reacción del asesino de las carreteras contra Esteban, el protagonista y héroe del filme, primero se ofrece llevarlo y ser su compañero de viaje para dar alcance a sus compañeros de la universidad, pero al tomar el sendero equivocado un espacio breve de su vida cambia. Logra escapar, y empieza su aventura.

Con el típico jefe de policía, interpretado por Jorge Reynoso, que investiga los misteriosos asesinatos, se establece un vínculo con el joven para después atrapar al verdadero culpable. No existe un problema de identidad, es un *road movie* poco original que deja mucho que desear ante la cinematografía mundial. Este filme marca la pauta de cómo el *road movie* sí es considerado por directores mexicanos e incluso es pulido conforme transcurre el tiempo, cuenta con algunos elementos que lo rescatan como el escenario, ya que las carreteras son mostradas de manera cotidiana, creativa y bien detallada, así como un motel de paso que

⁸ FLORES MARINI, Angel. *Ibíd.*, pág 52.

sirve a los protagonistas para resguardarse del villano. Respetable la interpretación de Roberto Ballesteros de psicópata: “He caminado durante muchos años por estas carreteras y sé que te hacen cambiar.”⁹

“Mis películas cumplen una función que es la de entretener, por ello con cada película perfecciono ideas, tal como lo es en Sendero Equivocado, lo difícil en esta película fue filmar la persecución en carretera pero sé que esto es lo que más divierte al espectador”¹⁰

Y con esto, René Cardona III realiza un *road movie* de baja calidad que tal vez logra entretener, pero se halla lejos del verdadero séptimo arte, con su desarrollo simple y un final predecible, donde el villano muere y el héroe sobrevive.

2.3 Profundo Carmesí

En México el *road movie* se ha reforzado en la última década. Directores que desde antaño habían colaborado con importantes personalidades de la época del cine de oro se convierten a su vez en claves para el cine mexicano contemporáneo. Tal es el caso de Arturo Ripstein, quien fuera asistente personal de Luis Buñuel en *El ángel exterminador* (1962).

Ripstein forma parte de la corriente de jóvenes influidos por la nueva ola francesa y la crítica de los *Cahiers du cinéma* concibe al cine desde la teoría del autor cinematográfico.

⁹ Diálogo tomado directamente de la película Sendero equivocado

¹⁰ OLGUIN, Diana. Tv y novelas, pág. 22.

Debuta a los 22 años dirigiendo *Tiempo de morir*, sobre la novela de Gabriel García Márquez y realiza cine experimental como en la nueva ola francesa. *Profundo carmesí* forma parte de la etapa creativa que transcurre al lado de su mujer, Paz Alicia Garciadiego y, que se inicia con *El imperio de la fortuna* (1985).

Profundo Carmesí (1996), es una película que relata las aventuras de dos personajes desequilibrados y poco comunes al resto de la sociedad mexicana de los años cuarenta. Para la realización de este filme, Ripstein recurre también al cine negro y establece cómo la imagen del viaje es fundamental para que los personajes puedan transmitir el móvil de sus deseos. Es la historia de una pareja de asesinos y estafadores que, mediante un viaje inesperado entrelazan dudas y temores, hasta llegar a un punto que revelará a ambos las verdades de su vida.

Profundo Carmesí es un filme diferente del típico *road movie*. Ripstein utilizó una variante entre cine negro, drama y comedia, en su relato sobre dos seres con personalidad oscura, dependientes uno del otro que encuentran en el camino y confunden la necesidad de compañía con el amor pasional. Los elementos que conforman dicho filme son la manera en que está estudiada la personalidad de los personajes, el tiempo en que se desarrolla (década de los años cuarenta) y el final abrupto, como en otras películas de carretera como *Busco mi destino* y *Final Inesperado*.

A partir de este filme ya se puntea la película de carretera como una forma más de contar realidades, con ese tono de tragedia irreversible. Los dos personajes sufren una neurosis bien detallada. Mientras Coral Fabre (Regina Orozco) sufre de obesidad y fantasea

con el hombre perfecto, capaz de sacarla de la terrible monotonía, Nicolás Estrella (Daniel Giménez Cacho) es un calvo, desnudo sin bisoñé, estafador de solteronas.

La falta de seguridad emocional de ambos personajes es una manera de entrelazar un camino que desde el principio aparece difícil.

Profundo Carmesí mantiene rasgos del cine negro, en el modo de operar de los asesinos se puede ver, buscan en las páginas de una revista de corazones solitarios a sus víctimas para estaferlas, pero terminan asesinandolas.

El contenido de esta historia no es común. De hecho Nicolás se considera a sí mismo como la solución, como una receta mágica para las mujeres desoladas. Prueba de ello es Irene Gallardo (Marisa Paredes), una mujer cincuentona que vive sola, dedicada a ministerios religiosos, ilusionada con la aparición de Nicolás y Coral, viajan teniendo como escala un motel en remodelación. Los celos compulsivos de Coral y las migrañas de Nicolás contribuyen a que cometan un segundo asesinato.

La carretera no es un elemento muy utilizado por Ripstein, sin embargo, se sabe que los amantes recorren las carreteras del norte de México; atraviesan Cananea y Sonora. Mientras Nicolás maneja el automóvil el viento le desprende el bisoñé y se detiene a buscarlo. Él se siente deforme, y sale como loco a buscar en medio de la carretera, esta escena bien puede titularse: el fetiche del embustero.

Profundo Carmesí es un filme bien cuidado, los protagonistas no tienen un lugar fijo, siguen su camino, la carretera no es todo para ellos pero el viaje que inician puede ser la vida errante del destino. Aún cuando algunos críticos no ven *Profundo Carmesí* como un *road movie*, su ritmo sí mantiene elementos característicos de película de carretera, el viaje se da de manera figurada y física. El cambio que sufren los protagonistas no es solo físico, de hecho, se ve la combinación de frustraciones que invaden al típico psicópata, como lo hizo Dennis Hoper y Peter Fonda en *Busco mi destino* (1969), o bien, como en el caso de *Bonnie and Clyde* (1967), comparable a la historia de Coral y Nicolás, no obstante, aquellos son un par de asaltantes de supermercado venidos a más, se puede ver la similitud que al principio persiguen los locos de *Profundo Carmesí*: ser simplemente unos estafadores de paso. *Bonnie y Clyde* fue una historia real que Arthur Penn que llevó a la pantalla con el afán de satisfacer la necesidad de ver historias creativas que son parte de la vida misma.

“Profundo Carmesí es una historia que adaptó muy bien Paz Alicia Garcíadiego con diálogos lentos, y refleja la manera de mirar cine con ojos artísticos, magnífico exponente del cine nacional.”¹¹

La fotografía de Guillermo Granillo logró cierto toque fúnebre al ánimo patético de los personajes principales y sus víctimas. Los lugares de visita son eventuales, las cuatro mujeres que son parte de la vida de estos dos criminales son la prueba del camino transcurrido; la carretera de Cananea, punto en que descansa el alma de Irene Gallardo, la tercera de sus víctimas.

¹¹ GÁMEZ, Pablo. *Excélsior*, pág. 3,4.

La banda sonora debida al trabajo del músico David Mansfiel, combina tonos fúnebres en las escenas de los asesinatos y de la toma de decisiones contundentes. Al lado de la música, la foto de Guillermo Granillo es crucial para el desarrollo de este filme, un viaje en el tiempo hacía un México poco contado, de antaño, con técnicas de ambientación moderna para contar una historia poco habitual.

2.4 Bajo California, el límite del tiempo

Bajo California, el límite del tiempo (1999), ópera prima del director Carlos Bolado Muñoz logra pulir los detalles de antecesores, *Bajo California* es un ejemplo contemporáneo del desarrollo de las mejores cualidades del *road picture*. Pule y destila los aspectos fundamentales que lo caracterizan, centrándose de manera clara en el viaje como terapia en la catarsis mística del protagonista. A diferencia de otros personajes del género el protagonista es un artista de descendencia mexicana que busca sus raíces para alcanzar la purificación de su alma. Damián Ojeda (Damián Alcázar) se siente trastornado por haber atropellado a una mujer en la carretera, este episodio marca el inicio del interesante viaje a través de las carreteras mexicanas.

Carlos Bolado, con este *road movie*, complace los estatutos de este género, aún cuando lo aborda desde una perspectiva plástica y sentimental:

“En un principio pretendía realizar un documental en el cual se dieran a conocer las costumbres de la gente de San Francisco

Sierra, y mostrar un maravilloso y nuevo mundo, las famosas pinturas de esta región.”¹²

Un movimiento drástico que hizo Carlos Bolado fue dar una historia bien definida a este personaje y cambiar un documental por una película nada convencional al involucrar al espectador en un viaje tan místico.

Uno de los objetivos del *road movie* es dar a conocer regiones, costumbres, tradiciones, formas de vida y *Bajo California* tiene todo este vaivén de manifiestos en los cuales las tradiciones de etnias como los indios guasuri y otros pueblos indígenas son parte de la identidad del filme, respaldada por una investigación de campo.

Bolado, para la producción de *Bajo California* primero recorrió los lugares; después durante la filmación vendría a hacer el mismo recorrido con todo el equipo de rodaje. De alguna manera todos se involucran, en esta odisea, en el viaje místico del protagonista de la historia.

Un momento determinante en la película es cuando Damián llega al panteón de San Francisco Sierra y realiza un monólogo ante la tumba de su abuela

“¡Finalmente nos encontramos aquí en tu tierra!. Que, de alguna manera también es la mía, yo no tengo familia, y tal vez estos Arce son mis primos. Mi madre me hablaba mucho de ti, me hablaba de esta tierra y de su gente. Uno no puede vivir sin saber de dónde es uno, saber de dónde es uno es saber donde están enterrados

¹² Entrevista a Carlos Bolado, Luz verde, canal 22. Diciembre del 2001.

nuestros muertos. ¡Sabes, abuela, nunca lo había sentido tan claramente!”¹³

El famoso *at home* del que hablaba el catalán Antonio Weinrichter, en su libro “Wim Wenders”, es decir, encontrar la razón de ser y encontrar el por qué los protagonistas del *road movie* no sólo se limitan a viajar sin ton ni son, sino que atraviesan por estados de ánimo eventuales, ejemplifica la escena descrita anteriormente.

El camino que recorre el protagonista es un mosaico de arte, un museo natural donde el símbolo de la espiral es constante. Tal vez se trate de una parábola de la vida misma, aún cuando giremos y giremos, el destino es el mismo y el límite del tiempo lo marca el mismo Damián. Del obligado itinerario; el mapa, las huellas, los signos ilustran de manera práctica al espectador, lo guían para sentir y conocer la región geográfica, como si el calor irritante del desierto o el frío que la noche descarga o la mordedura de una cascabel no sólo fuese sentido por el incansable viajero del filme, el cinéfilo se involucra con la acción.

“Sería feliz si la gente llorara. Lo que deseo es que los espectadores compartan el viaje de nuestro héroe, que lo sientan. Quiero también que vean esas pinturas porque son maravillosas: de ellas hablo con la emoción que me causan”¹⁴

Carlos Bolado expuso una manera diferente de ver las tradiciones de los habitantes del Norte. Siempre necesitados de ingresos económicos, plantados en su tierra por la falta de oportunidades y,

¹³ Diálogo tomado directamente de la película Bajo California, el límite del tiempo

¹⁴ BOLADO, Carlos, Programa de la Cineteca Nacional, pág. 4.

a la vez, por amor. Un claro ejemplo es la familia Arce con todo lo que hacen, desde pastorear cabras, hasta ser guías de turista. Entre ellos también hay chicanos y pachucos que rascan en su pasado ancestral y son muestra regional de diversas condiciones sociopolíticas del ámbito rural. Son estos elementos que definen a, *Bajo California* como una película de carretera.

“Tuvimos que filmar en super-16 por las condiciones de la zona. Este lugar nunca había sido filmado porque la cámara de 35 milímetros y sus cajas son muy pesadas; además, la película es simplemente más gruesa y resulta complicado, con ese calor, mantenerla en buenas condiciones. La película de 16 milímetros ocupa menos espacio, puedes conservarla relativamente fría y el rollo cabe en una alforja al viajar en una mula. En cambio, cada vez que quieres armar la cámara de 35, tardas una hora. No es práctico para filmar.”¹⁵

Las ballenas grises transmitiendo sus cantos, o un ritual de fertilidad se convierte en una especie de medio de comunicación. Las tomas del mar y las olas elevadas por la inercia de su fuerza, así como el desierto y el piso cuarteado por el sol ardiente.

La música de Antonio Fernández, con sonidos tenues y elementos dramáticos contribuye directamente al desarrollo de esta gran película. La fotografía de Claudio Rocha y Rafael Ortega presenta con nitidez la imagen en movimiento de excelente calidad.

A diferencia de los filmes de Wenders, Bolado logró establecer el nostálgico *western*, en sus desiertos y montañas, en sus indios y

¹⁵ *Ibidem.* pág. 4

tradiciones, donde los antiguos paisajes parecen ser los mismos hoy y siempre; los caminos de Wenders suelen ser "ciudades entre caminos"¹⁶

Lo más sobresaliente de este filme, es la peculiaridad en que se ve la película de carretera. Con él se afianza la identidad propia de este género en el cine mexicano. A partir de esta película la definición del *road movie* mexicano adquiere personalidad propia con un tema contemporáneo que desarrolla las potencialidades del género en un ámbito peculiar y específico, que incluye ambientes, caminos, paisajes, temas y personajes.

"Lo que constituye la grandeza del cine es que es una suma, una síntesis también de otras muchas artes"¹⁷

El planteamiento de Carlos Bolado es ofrecer una película de carretera en la cual todas las sensaciones del arte pictórico y de la misma naturaleza sean el marco escénico. Su innovadora obra establece una identidad en dicho género. *Bajo California* reivindica a la cinematografía mexicana, los espacios en los que está contada no sólo muestran una forma constante de transmitir sentimientos sino que permite gozar de un buen filme al espectador y valorar sus raíces.

2.5 Santitos

Alejandro Springall realiza su *ópera prima*, *Santitos* (1999), una película que involucra elementos como el humor negro, el viaje

¹⁶ *Ibidem*, pág. 4.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 4.

representativo del *road movie* y el fanatismo enfatizado por la fe de la protagonista.

“Santitos se presenta al lector y al espectador a manera de *road movie*, en la que Esperanza, su protagonista, inicia un viaje de fe desde su pueblo, Tlacotalpan, Veracruz, hasta la frontera de Tijuana, para después dar el salto a Los Ángeles, llevando la misión celestial de San Judas Tadeo, quien le dice que debe buscar a su hija.”¹⁸

Esperanza (Dolores Heredia) sufre el aparente rapto de su hija adolescente Blanca (Maya Zapata) por lo que visita la iglesia del pueblo y pide ayuda al padre Salvador (Fernando Torre Lapham). Se expone sutilmente un problema social y de inseguridad que atañe al país: el robo de infantes y su explotación. Sin embargo, el toque de Springall pone de manifiesto una historia que cae en la comedia y la búsqueda de la libertad, en un personaje que a pesar de los trastornos que sufre su cotidianidad, se niega a cambiar su actitud simple, rutinaria e ingenua afronta a la vida. La fe desesperada depositada en una serie de objetos con cualidades mágicas que encuentran Dora y Josué en *Estación central*, en cierto pueblo al sur de Brasil, es similar al expuesto en esta película.

En su recorrido por Tijuana y Los Ángeles, se encuentra con personajes peculiares como Cacomixtle (Demián Bichir) quien la coloca en lugares tan sórdidos como las casas de citas para voyeuristas y prostíbulos. Ahí se desencadenan una serie de peripecias cuando Esperanza conoce a un gringo que le ayuda a

¹⁸ SZÉKELY, Mario, *Reforma*, pág.1

encontrar trabajo con Vicenta Cortés (Regina Orozco). Circunstancialmente, gracias a la afición que siente Vicenta por las peleas de lucha libre, Esperanza conoce a Ángel (Alberto Estrella), el hombre que la seguirá hasta su pueblo natal para declararle su amor.

Con esta cinta el *road movie*, adquiere matices que en cierta forma no eran relevantes en otras historias, por ejemplo, la inclusión del viaje contado a través de la esperanza de la protagonista, por encontrar a su hija. Este filme es la adaptación de la novela de María Amparo Escandón, *Esperanza's Box of Saints*, que a manera de cuento retrata a sus protagonistas con la magia del viaje astral evocado por la fe y los designios de los santos de mayor jerarquía. Es una película adorable por la narrativa y la sencillez de la guionista y la visión del realizador, quien no pretende resquebrajar al personaje para verse humillado ante su abatimiento sentimental. En la adaptación destacan la narración y un lenguaje coloquial acordes con la simplicidad de los personajes. El tono narrativo evoca las historias y anécdotas que involucran a santos y hechos milagrosos, que en los pueblos se transmiten de generación en generación hasta convertirse en leyenda.

“Creo que la magia, básicamente, es cuestión de la fe. La película, dentro de un tono de comedia, yo diría que prueba la fe. *Santitos* es una película muy dulce pero a la vez dura, muy ácida; es una comedia negra, pero es muy ligera y, justamente, es por la fe del personaje que podemos navegar por cualquier cosa hasta lo más perverso que existe.”¹⁹

¹⁹ SPRINGALL, Alejandro. Programa de la Cineteca Nacional, pág. 14.

Las imágenes favorecen a la historia de Alejandro Springall, que manifiesta el destacado uso de los efectos especiales que fueron realizados por C.O.R.E Digital Pictures, empresa canadiense dedicada a realzar las imágenes y exponer una fotografía viva, moderna y avanzada.

La autora del cuento original María Amparo Escandón, dice que Esperanza bien podría ser el caballero místico de la historia; el Cacomixtle, es el dragón y, San Judas Tadeo, el mago Merlín del cuento.

2.6 Por la libre

Por la libre (2000) es una película de Juan Carlos de Llaca, realizador que nos presenta un acercamiento de la juventud de las clases acomodadas y sus conflictos generacionales en su familia, también, costumbres sociales. Película que manifiesta la disfunción por la que atraviesan las familias de la sociedad mexicana.

En tanto Arturo Ripstein, en *Profundo Carmesí*, presenta su perspectiva de la sociedad de mitad del siglo pasado con sus dos asesinos del camino y Carlos Bolado nos sorprende en *Bajo California* con la visión de los caminos, como recurso consciente elegido por un artista confuso para la búsqueda de sentido vital; ahora Juan Carlos de Llaca establece una versión muy parecida a la vida real de los actuales "niños bien".

Esta película está concebida como un producto de entretenimiento. Divertida en su temática, pensada para un público joven, aflora en el espectador la idea de cómo la familia es la base para sacar a

flote sentimientos encontrados. Prueba de ello es la relación entre los dos primos protagonistas, Rocco (Osvaldo Benavidez) y Rodrigo (Rodrigo Cachero), ambos intolerantes uno con el otro, los une la muerte de su abuelo.

Las expresiones, los gestos, las miradas y, frases son parte del código que utilizan los protagonistas para comunicarse a lo largo del viaje. Esto permite cierta complicidad e identidad con el espectador joven.

En este filme, la idea general es ver como la rivalidad constante entre los primos se transforma en una profunda relación de amistad y solidaridad. El viaje es sólo la pauta para encontrar esa amistad inexistente.

Todo parece ser producto de un designio póstumo del abuelo quien en su legado solicita que sus cenizas sean esparcidas en Acapulco.

La doble vida del abuelo en Acapulco, una hija que resulta ser la mujer de la que se siente atraído Rocco, o sea, su tía, la bella María (Ana de la Reguera) que, junto con su madre, son dueñas del hotel "La Perla".

A lo largo de la investigación se han dado definiciones de diferentes críticos y realizadores sobre las características de la película de carretera. Todos la definen como el viaje interior o introspectivo; viaje fundamental. *Por la libre* mantiene ese estilo pero, a diferencia de *Bajo California*, los protagonistas sí tienen un punto de partida: la casa del abuelo y su entorno familiar, que establece una mayor comprensión del perfil psicológico de cada uno. El viaje

a través de la carretera es breve, consta del desplazamiento físico que realizan los protagonistas y en el cambio interior de ambos. Así este *road movie*, pasa al estilo norteamericano, un típico final feliz. Quizá de Llaca inteta que sus personajes encuentren la libertad que añoran y, la aventura que emprenden les brinde esa oportunidad.

“Por convención, se llama objetivo a lo que <ve> la cámara, y subjetivo a lo que ve el personaje. Ahora bien, es preciso a su vez que la cámara vea el personaje”²⁰

Francesco *Checo* Varese (director de fotografía) establece estupenda sincronía entre la música y la imagen, la claridad entre los objetos y la presencia de los protagonistas:

“El esfuerzo que todo el equipo realizó se puede ver con mayor claridad en las tomas aéreas que el *Checo* tuvo que hacer para filmar la carretera que lleva a Acapulco. Es un maestro, hace magia y entrega el corazón en su trabajo.”²¹

2.7 Sin dejar huella

La realizadora de esta película es María Novaro, quien ha tenido una amplia participación en el actual cine mexicano. Ha realizado películas como: *Lola*, *Danzón*, *El jardín del Edén* y su reciente *Sin dejar huella* (2000). En ésta dos mujeres, Aurelia (Tiaré Scanda), norteaña madre de dos hijos, ambiciosa y franca, y Ana (Aitana Sánchez Guijón), conocedora del arte maya, que se dice mexicana pero parece española, ladrona por oficio y conocedora del territorio mexicano, son perseguidas y su viaje se vuelve la

²⁰ DELLEUZE, Gilles *Imagen tiempo 2*, pág. 199.

²¹ Cinemanía. Op. cit., pág. 18.

alternativa para buscar otro destino. Se podría decir que ellas son la versión femenina de Wyatt y Billy, en *Busco mi destino*; es decir, otra perspectiva del *road movie*; la perspectiva femenina, por los personajes y por su realizadora.

“Lo simple de esta historia, radica en las cualidades de cada una de las actrices. El toque que cada una dio al personaje, fue fundamental para establecer cómo debía ser conocido y tomado por los espectadores; el ritmo de la historia se estableció solo.”²²

La caracterización de las protagonistas fue definida desde el primer plano: el acento, los ademanes, muecas, elementos corporales que definen el carácter.

“Tuve que pensar como la mujer del norte, acostumbrarme al acento que ellas utilizan, la facilidad y la complejidad con que miran al mundo. No obstante, es un ejemplo de cómo la mujer no esta sujeta o a expensas de lo que el hombre le pueda dar en todos los sentidos”²³

Leonardo García Tsao dijo que las protagonistas de *Sin dejar huella* son la versión mexicana de Thelma y Louise. La similitud entre éstas y los personajes de Aurelia y Ana es la huida; el giro que da cada uno de sus realizadores está en sus diferencias naturales y nacionales.

Wenders, desde *París Texas*, involucraba a la mujer, no sólo como objeto de deseo del hombre sino como un objetivo importante en el

²² NOVARRO, María. *Ventana 22, canal 22*, enero 2001

²³ SCANDA, Tiaré (entrevista realizada por la autora el 18 febrero 2002.)

trayecto del viaje, y Novaro enfatiza que la mujer también es fundamental en el *road movie*. Con la evolución de los géneros cinematográficos las historias toman gratas vertientes, por lo que caduca la apreciación del catalán Antonio Weinrichter que, en su definición de *road movie* plantea la exclusión de la mujer en el viaje de los protagonistas. María Novaro contribuye a la formación de personajes femeninos aventurados, ubicó a cada protagonista en un inicio preciso. La versatilidad de su historia aporta madurez a la película de carretera. Ana huyendo de los Estados Unidos de Norteamérica cruza la frontera con Sonora y, a partir del curso de la persecución, sus perseguidores, el viaje no se fragmenta, es constante y detallado. No es una terapia para conocerse ellas mismas ya que tienen noción de lo que quieren y tienen. Esto les permite admirar un México pintoresco, con paisajes esenciales de las raíces autóctonas de la cultura maya, donde el tiempo parece no haber transcurrido. Los paisajes parecen cuadros ilustrados con una fotografía anuladora. La realizadora habla de mujeres en todo momento. Hace referencia al caso de las asesinadas por un psicópata en Ciudad Juárez y establece fondo político y del asunto. En este punto los realizadores mexicanos acertadamente proponen personajes con una vida después del viaje. Serguei Saldivar Tanaka (director de fotografía) comulgó con la historia.

“Los trayectos en carreteras son los más difíciles de filmar, ya que debes cuidar bien el reflejo de luz a través de los espejos, que no se vea ni una sola secuela de que se está filmando. Un pequeño error determina que no te llamen para una próxima película.”²⁴

²⁴SALDIVAR Tanaka, Serguei, (entrevista realizada por la autora el 11 de abril 2002.)

Sin dejar huella es un filme cuidado en imagen, sonido, contenido y arte; fortalece la presencia del *road movie* en México.

“La coyuntura entre las imágenes y los diálogos son fundamentales, ya que ese es el contenido de toda historia. Cuando se realiza un documental el contenido está determinado más por la imagen que por un guión preestablecido. Cuando el guión se da por la adaptación de una novela, el guionista establece cuál es el ritmo que se le quiere dar a esa historia, pero cuando el guión de un filme es totalmente ficción y sale de una mente que maquila ideas, el contenido se vuelve esencial y una obsesión para el guionista”²⁵

La música es identidad y, en este filme, Novaro determina la presencia de la cultura popular a través de corridos. En suma, su propuesta es un valioso exponente de *road movie*.

2.8 Y tu mamá también

El filme de Alfonso Cuarón es destacable por el impacto mundial de la cinta. La primera *road movie* mexicana que se coloca en el gusto mundial con buenos resultados en taquilla. También es importante por colocar en su primer plano, de manera desinhibida la presencia de la sexualidad en una película de carretera.

Y tu mamá también es un filme que va más allá de la liberación sexual y el amor libre de los sesenta. El guión, bien realizado de Cuarón, logró plasmar personajes catárticos con la posibilidad de desnudar sus almas.

²⁵ Saldivar (entrevista realizada por la autora)

Tenoch (Diego Luna), el típico junior mexicano, adicto a la marihuana, subestimado por su padre, y Julio (Gael García), igual asiduo consumidor de drogas, de clase media, sin tanto complejo, y Luisa (Maribel Verdú), una mujer condenada a morir de cáncer, tímida e introvertida, hasta que realiza este inesperado viaje; son personajes verosímiles. En una boda de la familia de Tenoch conocen a la sensual Luisa, esposa de Jaro (escritor engréido) y la invitan a conocer una playa ficticia (Boca del cielo) que, para su sorpresa es real. Ahí da inicio esta aventura.

“Conforme revisábamos el guión para dar con mayor precisión el lenguaje de este par de intrépidos charolastras, nos dimos cuenta de que algunos modismos de nuestra época habían cambiado y el término de cuate ya no era tan novedoso, aún cuando si se entendía, sonaba fuera de lugar, para ello sirvió la intervención de Gael y Diego.”²⁶

El lenguaje es fundamental para dar a conocer todo tipo de factores por parte de los realizadores, marca brechas generacionales con el lenguaje coloquial.

“Temáticamente esta es una película acerca de la búsqueda de la identidad, mediante la realización de un trayecto y el proceso de maduración de estos dos adolescentes a una vida adulta, en la que involucran a una mujer que, de igual manera, está en la búsqueda de su identidad como mujer libre.”²⁷

Un importante director de fotografía en México y a nivel mundial es Emmanuel Lubezki. Esta película de carretera le permitió escudriñar más sobre su país para plasmarlo en su trabajo.

²⁶ CUARÓN, Alfonso. Conversando con cristina pacheco, Canal 11, 2000

“Me gusta mucho trabajar con Lubezki, mi director de fotografía. Entre nosotros existe una comunicación telepática. El equipo que hemos formado el mismo Carlos, Emmanuel y yo, permite que el trabajo en el set sea más placentero”²⁸

La experiencia de Lubezki le ha dado a los filmes de Cuarón un sello de identidad que permite al espectador disfrutar de los sentimientos buscados por el realizador en la preproducción. La imagen y el contenido se conectan; gracias a la imagen se comprende “La realidad social de un México rural”²⁹

No solo los pueblos visitados por los viajeros son parte de la fotografía de Lubezki. De igual manera retrata y da un colorido magistral a las playas azules donde pueden apreciarse, planos sorprendentes. Parece que la cámara de 16mm. Es una extensión de su cuerpo. El fotografo se define así mismo como un paisajista. En *Bajo California*, Claudio Rocha y Rafael Ortega muestran una imagen que sólo puede ser disfrutada en pantalla grande. En cambio, *Y tu mamá también* es un filme cuya arte radica en los paisajes naturales. Como en el trabajo de Serguei Saldívar Takana en *Sin dejar huella*, las carreteras funcionan como terapia liberadora y de confesionario tanto para los protagonistas de la cinta como para el equipo de producción, en ambos el trabajo de fotografía vale por su sencillez.

“Este filme es completamente diferente a cualquier otra cosa que he realizado con Alfonso. Todos nuestros anteriores filmes, eran

²⁷ BASOLI, A.G., Op. Cineaste, pág. 26.

²⁸ *Ibidem* pág. 29

²⁹ *Ibidem* pág.26

más estilizados, menos naturales y menos realistas, esta película tiene una sensación más natural.”³⁰

Luisa es un personaje que escudriña con avidez la libertad que busca a través del viaje. Sus circunstancias vitales, su muerte próxima e inevitable la obligan a percibir las circunstancias de la vida de manera diferente. Con cada movimiento de ese paisaje pictórico, de ese edén que retrata Lubezki, roba a la vida momentos especiales.

“Luisa es el principio y el fin, su personaje remueve los sentimientos de cada uno de los que colaboramos con la adaptación de este filme. Pese a ser una mujer regida por su moral, el viaje le permitió sacar a la mujer que siempre quiso ser, libre.”³¹

Este par de adolescentes busca concretar una fantasía sexual con la guapa española, el camino que recorren con ella les hace ver que ni siquiera el manifiesto inventado por ellos, respetado sobre todas las cosas, les hará poner un nudo y seguir con esa amistad de charolastras, hasta que confiesen su traición a la amistad.

La biografía y las aventuras de estos charolastras trascienden y ubican perfectamente en el contexto político y social de México, gracias a una antigua herramienta: la narración (en off). Con ella los hermanos Cuarón comparten historias y detallan aún más los estados anímicos por los que atraviesan los personajes, que no se limitan a la calentura adolescente. Cuarón atrapa la atención del

³⁰ LUBEZKI, Emmanuel (entrevista realizada por la autora 11 de junio 2002)

³¹ CUARÓN, Alfonso y Cuarón Carlos Entrevista con Sarmiento, Canal 7 2001

público joven pese a la censura de los necios de RTC. Después de ser descartada por la Academia de Ciencias y Arte de nuestro país para competir en los premios Oscar. *Y tu mamá también* fue galardonada en la Muestra Internacional de Venecia por el mejor guión y mejores actores revelación. Y la cinta continua con su buena fortuna alrededor del mundo.

2.9 De ida y vuelta

Salvador Aguirre, realizador de importantes cortometrajes como *Té para dos* (2001), ganador al mejor cortometraje en el festival de Cannes, realiza su *ópera prima De ida y vuelta* (2000), un *road movie* que tuvo difusión de internacional. Su protagonista tiene similares características al personaje de Spyro en *Viaje a Citeria*. Ambos salen de su país y a su regreso no se ubican en su tierra natal, pretenden ser aceptados bajo las mismas condiciones y los cambios que se encuentran los orillan a desplazarse de una ciudad a otra. Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki (guionistas) detallan muy bien al inmigrante mexicano que, en busca de vivir mejor, se traslada a Estados Unidos a pizcar espárragos en una plantación. Desde el primer plano el espectador puede imaginar que Filiberto (Gerardo Taracena) ha terminando un largo viaje, desde la frontera de E. U., hasta Tzurimícuaro Michoacán, su pueblo natal al que retorna después de tres años de ausencia cuando recibe la noticia de la muerte de su madre. Encuentra que su novia Soledad (Tiaré Scanda) se ha casado con Luis (Ricardo Esquerra), un buen amigo de la infancia. Ambos asuntos lo entristecen y le impiden reencontrar su identidad en ese lugar.

Salvador Aguirre ejemplifica la dificultad que viven los campesinos por mantener su tierra; pero de igual manera, establece la presencia del antiguo terrateniente que explota a los más necesitados.

De todos los filmes que hasta el momento se han mencionado, *De ida y vuelta*, es el que hace una radiografía sobre el problema agrario del país, confrontando al espectador con un problema actual. La necesidad de Filiberto por encontrar una vida de riqueza lo hacen renegar de sus orígenes, sin mencionar la fatiga de su deseo por sobresalir y no ser como el resto de los "mugres indios"³². Sin embargo esto le provoca problemas con sus principios morales. Filiberto se ve obligado a ayudar a Soledad y a Luis después de que les queman su casa y son perseguidos por Heriberto, el bandolero terrateniente y, deben huir a otro poblado. Para Filiberto, realizar desplazamientos de la capital a su pueblo natal no solo representa la búsqueda de su identidad sino encontrar el hogar que dejó por ir tras el sueño de superación. En el trayecto Soledad pregunta a Filiberto: "¿Encontraste lo que fuiste a buscar?"³³

Desde el principio Filiberto tiene pensado viajar a la capital, Soledad y el padre de ella, le piden que lleve a Luis para arreglar papeles de su tierra. Aquí el protagonista reanuda su viaje, ambos llegan a la capital enfrentándose a una ciudad con habitantes corruptos pero, lejos de corromperse, Luis entiende que su lugar está en su pueblo, con Soledad y su hija.

³² Diálogos tomados directamente de la película De ida y vuelta.

³³ Diálogos tomados directamente de la película De ida y vuelta

“Las ciudades son parte de la energía que los directores, guionistas fotógrafos, quieren transmitir a aquellos que disfrutan de una buena película, no existe mejor escenografía que las construcciones arquitectónicas antiguas, en donde se entretajan historias disueltas, con finales poco comunes. Esto es lo que envuelve al cine.”³⁴

De ida y vuelta tiene movimiento propio, la ambivalencia entre la ciudad y la pobreza en el interior de la República hacen de este filme una muestra de los extremos característicos de nuestro país.

“El movimiento. Viene determinado por el desplazamiento de los actores u objetos que aparecen en el encuadre (con la cámara inmóvil) o por el movimiento de la cámara, que puede desplazarse sobre su propio eje en cualquier dirección o sobre una plataforma realizando un *travelling*.”³⁵

Gerónimo Denti es el director de fotografía, cómplice de Alejandro Lubezki y de Salvador Aguirre. La fotografía de este filme es determinante para transformar el guión entre las tomas nocturnas de iluminación bien cuidada y la veracidad de las escenas.

En las películas de carretera mexicanas los puntos de referencia son importantes. Un ejemplo de ello es Acapulco en *Por la libre*; en *Bajo California*, el punto de referencia era el regreso de Damián a Los Angeles; en *Y tu mamá también* la ciudad de México; en *Sin dejar Huella*, en Cancún; *De ida y vuelta*, Tzurimícuaro, punto de ida y regreso para todos los personajes. Todas aportan una nueva

³⁴ LUBEZKI, Alejandro, “Pantalla de cristal”, canal 22 2002.

³⁵ <http://www.oceano.com>

característica al *road movie*: los protagonistas están conscientes de dónde se encuentra su hogar.

“El traslado de los personajes en las películas de carretera suele ser inestable, tanto mental como física, se trata de una vida errante con espíritu de gitano, no aceptando su permanencia en un solo lugar, puede detenerse en puntos estratégicos que simbolicen la raíz de su vida, pero ello no significa que deseen establecerse ahí.”³⁶

Filiberto es un ejemplo de esta definición porque detesta el pueblo en que nació pero las circunstancias le hacen regresar, el final de la cinta es el inicio de otra historia de *road movie*.

La música de, *De ida y vuelta* fue de Jorge Fratta; quien selecciona los corridos de la región. Con ello establece la identidad originaria del personaje, por un sonido, quien guasta de una canción especial.

“Lo más importante para los directores de películas es conocer la opinión del público crítico, ya sea que se trate de un cortometraje o de un largometraje, los personajes deben aportar algo a la vida de quienes miran el trabajo terminado.”³⁷

El fin que persigue la película de carretera en México es mostrar la radiografía de un país; el movimiento, el desplazamiento son parte de filmes revizados hasta ahora. Los personajes, de manera cotidiana, deben enfrentarse con la realidad de los sitios que recorren y, de paso contar su propia historia mediante viajes. *De ida y vuelta* es una historia que cualquier espectador puede disfrutar independientemente del ámbito social o económico. Así

³⁶ZURITA, Sergio guionista, (entrevista realizada por la autora el 11 de diciembre 2002)

como existen ignorantes sin visión en las clases altas, también, los hay en cualquier otra región de este país. Los problemas que de un tiempo a la fecha plantean los filmes mexicanos, ilustran la situación actual del país.

2.10 Segundo Siglo

La *ópera prima* de Jorge Bolado, *Segundo Siglo* (2002), desarrolla una simple historia de momentos comunes pero sólo pretende dar a conocer una forma de *road movie*, que documenta las experiencias del rodaje desde la preproducción de la cinta. Escocia, Nueva York, Londres, Irlanda, Taxco y Pachuca, teniendo como figura central al actor Martín Lasalle (protagonista de *Pickpocket* de Robert Bresson, 1962), con un director (el propio Bolado) y un camarógrafo, Lorenzo Hagerman. En este *road movie* aparecen también un divertido francés, Philippe de Saint Phalle, y el fotógrafo y cineasta de origen suizo Robert Frank, autor del libro de fotografías *The Americans*, crónica de los años sesenta, y del manifiesto fílmico de la generación *beat Pull My Daisy* (1959), así como de *Candy Mountain* (1987), un *road movie* en la que el protagonista atraviesa las praderas canadienses hasta Nueva Escocia en busca de un fabricante de guitarras acústicas.

Cuatro años duró el rodaje de esta película. En la transición al segundo siglo del cine; tal grupo de adoradores del cine emprenden y disfrutan una peregrinación para dar gracias por los primeros cien años de cine y desear buena cosecha para los años posteriores, y lo harán cruzando Escocia de costa a costa, con un

³⁷ LUBEZKI, Alejandro, Pantalla de Cristal, Canal 22.

actor viejo que al principio de su carrera fue una estrella, Martín Lasalle.

Al cruzar Escocia, inmersos en un viaje de descubrimiento al revés, de América hacia Europa, los protagonistas, mediante su viaje órfico, exponen una manera innovadora de cómo se realiza cine.

Existen en este filme saltos de espacio y tiempo que son explicados por el director como una tesis de un viaje hacia el centro del cine, igual puede aparecer a cuadro la imagen de Lasalle en Escocia caminando entre los pastizales, como hacer un corte y presentar a cualquier lugareño de Pachuca comiendo pastes. La coherencia de este filme parte del lenguaje práctico cinematográfico utilizado por Bolado, es un estupendo *happening* nómada.

Segundo Siglo, es el tributo a los íconos del cine desde la mirada del propio Bolado, Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, citados en el argumento de la película, donde es utilizado un juego de palabras y la narración es un elemento importante. Utiliza las voces femeninas de Eugenia de Souza (voz mujer mayor), Tania Negrete (voz de mujer joven) y Alai González (voz niña), que sirven como referentes para marcar la cronología del ser humano y de la misma maduración de la película.

Muy importante es la fotografía. Es un filme que ofrece una extensa variedad de posibilidades lúdicas sobre el nomadismo, la creación artística, los lazos familiares, la tradición de la ruptura, el apego a lo efímero y el placer de filmar caótica y al mismo tiempo ordenadamente. Según el capricho de sus directores o las circunstancias, se filma en formato de 16 y 35 o súper 8 o, bien, se

recurre a animaciones o foto fija, como dice el crítico Carlos Bonfil "un juego de oca en celuloide".

A lo largo de la historia se narra el viaje como un trayecto emocional por ámbitos y paisajes conocidos en pantalla, revisados para demostrar su realidad, según dice Jorge Bolado. Cada dificultad por la que atraviesa este grupo de cineastas.

La simbología a la que recurre Bolado es fruto de una historia pensada varios años atrás, abarca dogmas como en otras películas de carretera (Estación Central), y también pretende establecer cierta conexión entre el público y lo emotivo de los paisajes.

Segundo Siglo es innovadora ante el estereotipo de la definida película de carretera que han presentado otros directores, incluso *Bajo California* de Carlos Bolado. En este filme la novedad es el viaje, un viaje carente de un vehículo, el traslado es mostrado por la narración, por varios croquis que ilustran dicho viaje y las imágenes de los protagonistas caminando a lo largo del rodaje, en los diferentes lugares de los que se han mencionado anteriormente.

De manera específica el director no pretende presentar la cultura y los problemas políticos de una región, ni tampoco dar a conocer un filme con un argumento complicado, es el experimento de Jorge Bolado por presentar un lenguaje fílmico novedoso. Lo innovador radica en la manera de filmar, utilizando herramientas originales del lenguaje fílmico sin hacer alarde de la tecnología.

Las carencias de presupuesto, cosa que se ve reflejada en el filme. No obstante, utiliza la pantalla como el lienzo para establecer la magia entre los paisajes, la historia, la evocación de los grandes creadores del cine, así como el conjunto de ideales de estos cineastas para que su propuesta agrade a un sector del público mexicano.

Para Martín Lasalle, filmar *Segundo Siglo* resultó divertido y grato:

“Me gusta trabajar con directores que no son impositivos o artificiales, que le permiten actuar sin actuar, ser más creativo, pues donde hay un error puede haber algo interesante y eso es muy difícil por la famosa lucha de egos entre el director y el actor”³⁸

Para la presencia del cine nacional y del género del *road movie*, *Segundo Siglo* es un ejemplo más de cómo los directores nacionales utilizan argumentos y técnicas de dicho género. Sin embargo, este filme da un giro en el concepto del viaje. Los realizadores establecen este itinerario como si fuera una peregrinación para rendir culto a los grandes cineastas. Para establecer esta comunión se apoyan en el documental, que delata parte de realidad en una historia construida a través de la improvisación y de las adversidades por las que atraviesan Bolado y su equipo. Pero también existen momentos de planeación puntos que se pueden respaldar en el guión y en la ficción. Ejemplo de ello podría ser la recreación de la representación de “La Última Cena de Cristo”, personificada por los realizadores del filme.

³⁸MONTAÑO Garfias, Ericka. La Jornada, pág. 4.

La creatividad en las historias de las películas de carretera radica en la mente de cada guionista o argumentista. Pero esta creatividad no parte de la nada; los viajes mostrando la cinematografía influyen de manera permanente en los estilos y los temas de los nuevos cineastas. En *Segundo Siglo* Jorge Bolado emprende el viaje bajo la influencia de Godard, uno de los precursores de la nueva ola francesa y de otros cineastas que caen en rarezas y excentricidades, como Luis Buñuel. Con estos antecedentes logra un *road movie* de estilo peculiar, diferente a todo lo establecido con anterioridad.

Fusionar técnica, música, imágenes, narración y el acto de improvisar hacen que *Segundo Siglo* sea una película poco convencional; en cierta forma difícil de entender para el público habituado a la narrativa tradicional. Por ello el realizador puede enfrentarse a buenas críticas como las de Jorge Ayala Blanco o de Nelson Carro, quienes piensan en una nueva manera de hacer cine y en la conveniencia de apoyar los proyectos de realizadores como Bolado. *Segundo Siglo* es, al menos de inmediato ajeno a los problemas políticos y económicos que atraviesa este país, cuestiones siempre presentes en filmes como *Y tu mamá también* o *Sin dejar huella*.

El cine mexicano establecido para contar historias del camino se adhiere a la mente de guionistas y realizadores, y la mente de Bolado pensó en una película del siglo XXI, donde las corrientes, los géneros, las maneras de estudiar, clasificar o etiquetar al cine pasado, y que sirvieron en su momento, se empiezan a borrar. Ya no podremos decir si esto es documental o ficción, y quizá estas nuevas categorías pierden validez en el siguiente siglo.

“Sin embargo, ahora debemos enfrentarnos al gusto por el público de nuestro trabajo.”³⁹

Los acuerdos entre el cineasta mexicano y los distribuidores no son buenos. En el caso de historias como *Segundo Siglo*, la permanencia en cartelera fue muy breve, no se tuvo el apoyo para la distribución. Jorge Bolado[♦] dice no saber qué les depara a los realizadores nacionales. Afirmó no saber a dónde ir para producir, para que se vea su cine. Los distribuidores prefieren cancelar películas como ésta y mantener en cartelera cintas como *El hombre araña*.

³⁹ BOLADO, Jorge. Reforma, 11 de octubre de 2002.

[♦] Durante la Charla con Carlos Bolado, a manera de comentario, Jorge Bolado dijo que, un día después del estreno de su película fue al Cinemarck CNA y cancelaron su película porque sólo habían vendido diez localidades, él, indignado le quería reclamar al gerente, pero no dió lacara.

CAPITULO III ¿Quiénes son los realizadores del Road Movie?

(*Entrevistas)

Introducción Capítulo III

Este capítulo esta enfocado a presentar comentarios y puntos de vista de los realizadores de *road movie*, mediante entrevistas y material hemerográfico. Lo relevante de éste capítulo es conocer los pronósticos que críticos de cine como: Leonardo García Tsao y Gustavo García, hacen con relación al *road movie* en México. Así, como exponer los logros obtenidos por los filmes mexicanos.

Presentar el arduo trabajo que realizan los directores para ver finalizada su obra. Y ver como en la mayoría de los casos los directores mexicanos recurren al *road movie* como ópera prima. Enfatizando el concepto en alguno de ellos como: Carlos Bolado y María Novaro de ser viajeros antes que cineastas. En concreto, este capítulo es el resultado final de una tarea desgastante, pero satisfactoria.

3.1 Los guionistas

El guión es el esqueleto, el pilar de la narración de la historia, el lenguaje que da cabida a la existencia de puntos preponderantes en el desarrollo del argumento; matiza y enfatiza la participación del actor para dar lugar al desarrollo histriónico. El guionista atrapa toda clase de elementos que son plasmados en el desarrollo de su historia.

“Escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otros modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalga, que se entremezclan, que a veces incluso se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles, que pueden provocar alucinaciones en algunos y que, de todos modos, se relacionan entre sí por esta sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama montaje”¹

a) Paz Alicia Garciadiego.

Las adaptaciones de historias reales muchas veces resultan ser un éxito en todo el mundo, como bien lo logró hacer Paz Alicia Garciadiego, cómplice y argumentista de Arturo Ripstein, que recreó el caso verídico de Raymond Fernández y Martha Beck, conocidos en los Estados Unidos como *The Latin Lonely Hearts Killers*, quienes fueron detenidos en marzo de 1951 después de cometer los homicidios en serie de más de veinte viudas.

¹ CARIÈRE Jean Claude, Bonitzer Pascal. Práctica del guión cinematográfico, pág. 15.

La guionista adecuó una historia real creando un par de personajes al gusto de Ripstein, sórdidos, marginados perdidos en la desolación y carentes de la buena fortuna, "porque están más expuestos y permiten ser diseccionados para mirar en su interior."²

La historia siempre es el primer paso para presentar un trabajo bien definido, el caso de *Profundo Carmesí* denota personajes oscuros con imágenes y escenas casi teatrales. Por ello la adaptación es crucial y Garciadiego tuvo que imaginar la psicología de cada uno y que no fuera deformada en la realización.

b) Carlos Bolado y Ariel García.

Bajo California, el límite del tiempo recurrió al *story board* y a maquillar el lenguaje visual más que el narrativo. Los guionistas de esta obra de itinerario son Carlos Bolado Muñoz y Ariel García. "Quise resaltar más el lenguaje visual por encima del diálogo"³, dice Bolado.

Para la narrativa de imágenes, Bolado y García establecieron una conexión trascendental en la cual el viaje del protagonista dijera más que un diálogo rebuscado. Con ello crearon un juego de imágenes con un guión poco convencional. La improvisación durante el rodaje contrinuye decisivamente a enriquecer el guión original. La escena de Nacho Arce (Jesús Ochoa) y Damián Ojeda (Damián Alcázar) llegando a las pinturas rupestres en la cima de la

² NAVARRETE, Georgina, *Dicine*, pág. 28,29.

³ BOLADO Muñoz, Carlos. (entrevista realizada por la autora el 11 de junio 2002)

montaña, ilustran esa situación. Arce dice: "Bueno pero a quién chingados se le habrá ocurrido pintar estos monos hasta acá."⁴

Carlos Bolado asevera que da más realidad al filme, rescatan expresiones de los habitantes de la región.

Pensando que este filme, en un principio, debía ser un documental, quedó un rasgo que ayudó a dar forma a una película de carretera al variar su presentación en pantalla y tomar en cuenta el arte visual de Sofía Taboas y Abraham Cruz Villegas.

"Quería que las pinturas rupestres fueran fundamentales para él, por eso decidí que fuera un artista del paisaje. Quise que él trajera elementos en el coche como el hierro, pero que los abandonase y aprovecharse el paisaje a lo largo de la película."⁵

c) Antonio Armonía.

El guión también se realiza a partir de una experiencia propia como le sucedió a Antonio Armonía es el guionista de *Por la libre*. Aún cuando en la idea original los dos protagonistas fueran de treinta años, la historia permitió que no variara mucho la temática.

"*Por la libre* surgió hace más de tres años antes de su producción. Cuando el guionista Antonio Armonía me mostró el primer tratamiento de la historia, al principio no me hizo feliz, pero tenía un elemento que me llamó la atención: la urna."⁶

Para que el guión tentativo que había presentado Armonía fuese aprobado por la productora Ana Roth y el mismo De Llaca, tuvo

⁴ Diálogo tomado directamente de la película **Bajo California, el límite del tiempo.**

⁵ BOLADO Muñoz, Carlos. Op. cit.

que pasar por el taller de Vicente Leñero. Luego de las correcciones, tanto el director como el guionista revisaron el trabajo tres o cuatro veces para entonces quedar conformes.

“Después de que pude apropiarme de la película a partir de una idea y sobre ella laborar para saber qué quería contar. Todos los cambios los aceptaron los productores, el guionista y Leñero.”⁷

d) María Novaro

“Hace un año (esto a partir de la realización del filme) María Novaro atravesó un momento de crisis personal y decidió huir de la ciudad de México en busca del mar. Agarró una furgoneta y recorrió, tan solo acompañada por sus libretas, su cámara de video y muchos mapas, más de tres mil kilómetros con el objetivo de encontrarse a sí misma y de escribir un guión para una película que no sabía si iba a poder rodar o no”⁸

Sin dejar huella es un filme que parte de la existencia de un viaje; es también el cúmulo de ideas gestadas en la mente de su guionista a la hora de emprender un viaje con una esperanza, realizar un filme diferente, establecer parámetros para contar la historia de dos mujeres, adaptar el ambiente que el mismo recorrido le dio, y a partir de los sentimientos de quien escribe se desarrolló una historia verosímil.

e) Carlos Cuarón y Alfonso Cuarón.

⁶ DE LLACA, Juan Carlos (entrevista realizada por la autora 13 de agosto 2002)

⁷ DE LLACA. Op.cit.

⁸ MENDOZA, González, Jessica, Universal, pág. 11

“El guión cinematográfico es, como su nombre lo indica, la guía a seguir antes, durante y después de la filmación, entre las palabras en papel y las imágenes en celuloide, la historia pasa por transformaciones inevitables.”⁹

En toda preproducción el guión es fundamental, las ideas de los realizadores se manejan mediante esta herramienta de trabajo. No obstante, según guionistas como Cuarón, “el guión puede ser adaptado tan meticulosamente, para fines maquiavélicos dependiendo de la visión bien definida, o bizarra del realizador”.

En el filme *Y tu mamá también* el guión de Cuarón modifica las expresiones coloquiales del lenguaje para adaptarlas y hacerlas contemporáneas, imaginar los gestos, actitudes, miradas expresivas y todo aquello que conlleva a la realización de un actor, junto con la expresión oral y la narración de la voz en *off* (Daniel Giménez Cacho).

“Este proyecto, este guión, es fundamental para nosotros no sólo por echar un vistazo atrás sino porqué yo veo mucho cine, con mi hijo Jonás e inevitablemente me encuentro con películas hechas hipócritamente: o está la *romantización*, o bien, la ridiculización del adolescente, queríamos hacer una película donde se hablara de ese dolor que es tratar de encontrar la propia identidad.”¹⁰

El argumento de un filme puede ser adaptado gracias a la presencia de terceros, en los cuales el tema a seguir les atañe directamente, como el caso del hijo de Alfonso Cuarón (Jonás), permitiendo así presentar un trabajo más apegado a la realidad.

⁹ CUARON, Carlos, Solo con tu pareja, pág. 12

“Es verdad, durante todo este proceso Jonás fue pieza clave. Saber qué sentía, qué pensaba, qué quería, me recuerdo mi adolescencia y durante toda la escritura física del guión todo fluyó muy sabroso, porque encontré a mis antiguos demonios y a mis antiguos dioses. Me reencontré, por ejemplo, con los que fueron mis charolastras, una amistad que había dejado y que a raíz del guión fue como volver a encontrarme con ellos.”¹¹

Con lo anterior, se puede pretender que el guión resulte una terapia para quien lo escribe. No obstante estimula la creatividad del argumentista, la calidad de los diálogos, sobre todo cuando se habla de *road movie*, que debe establecer un parámetro entre lo que se pretende dar a conocer y lo que el cinéfilo percibe.

A lo largo de esta investigación se han mencionado aspectos de lo que conlleva la película de carretera, los elementos que lo identifican. Pero darle forma a un guión, no solo representa desmembrar el interior del guionista, sino darle un desarrollo interesante a la trama. En el caso de *Y tu mamá también*, el guión fue el elemento que dio cabida a generar una visión diferente de la juventud mexicana y al mito del sexo.

“La comunicación entre el equipo de trabajo en la realización de cualquier proyecto, ya sea que se trate de un cortometraje, un largometraje, debe sustentarse con los patrones de seguridad que se entrelacen con el guionista y los demás directores, es una mezcla de ideas que ayudan a sacar a flote el trabajo”.¹²

¹⁰ BASOLI., A. G., Op. cit., pág. 27

¹¹ CUARÓN, Carlos. <http://www.cinemaniamex.com.mx>.

¹² CUARON, Carlos, Op. cit.

Con afán de dar forma a un filme netamente de carretera se pretende que el guionista, con toda su creatividad, establezca puntos esenciales. Para Cuarón la adaptación y realización del guión enfrentó un proyecto deseado antes que se realizara *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu.

“Dentro de la concepción del cine como fuente de la literatura y de ésta como fuente de aquél, se ha creado una suerte de juego de espejos donde la imaginación es llevada al infinito, en una relación inexorable, un portal de vaivenes, de ideas y vueltas interminables. En esta sinergia se han abierto espacios, desde ya varias generaciones, para que muchos escritores se hayan formado en las salas cinematográficas, cuyo resultado es una narrativa tan visual que fácilmente es adoptada y adaptada por y para la pantalla.”¹³

Las palabras del texto anterior de Julio Jasso pueden ser relacionadas en la formación de guionistas como Carlos Cuarón, Carlos Bolado, Alejandro Lubezki y Salvador Aguirre, por citar algunos nombres.

“El guión es el punto de partida y puede derivar de un argumento original (se dará crédito al argumentista), o ser adaptación de algo previamente escrito (una novela, un cuento, una obra de teatro, una tira cómica, otra película... vamos, hasta una canción)”¹⁴

Por esto, la imaginación del guionista debe ser reforzada por la literatura previa, la formación de un gusto cinematográfico, la apreciación de su entorno, pero sobre todo la narrativa que le pueda aportar a la historia.

^{13*} JASSO, Julio, Op. cit., pág. 14.

¹⁴ GARCÍA Tsao, Leonardo, Op. cit., pág.17,18.

f) Alejandro Lubezki y Salvador Aguirre.

En el caso de Alejandro Lubezki y de Salvador Aguirre el guión es una historia que no pretende llegar a un fin, que ayuda a entender situaciones por las que atraviesan actores comunes, regionales, sin mayor remembranza, tal y como sucediera en *De ida y vuelta*. "Creo que las historias en las cuales su final da pauta a proponer una segunda historia resultan ser las más interesantes, con películas así uno sale pensando en el desenlace del personaje."¹⁵

El guionista es capaz de cambiar el ritmo de la historia porque visualiza, se adapta a regiones, observa y viaja para completar su bosquejo cultural; su complicidad con el director es preponderante y se plasma a través del celuloide.

3.2 Los directores

Con afán de dar a conocer sus más creativas obras, los directores que alguna vez realizan película de carretera muestran retratos geográficos. Es por ello que su trabajo crea muchas veces controversia entre las críticas y el público asiduo al *road movie*. Es interesante ver cómo a partir de una película el director puede consagrarse en la historia del cine, o pasar desapercibido, lejos de adeptos que los mismos directores crean entre sí y que reflejan un México distante al presentado desde sus orígenes.

¹⁵ LUBEZKI, Alejandro Pantalla de cristal, Canal 22.

El director es el máximo responsable de la obra fílmica, no un especialista en los campos técnicos, conoce sus posibilidades, y durante el rodaje da instrucciones precisas y coordina todos los elementos para conseguir el resultado deseado. Con apoyo del ayudante de dirección y el *script**¹⁶, anota distintas tomas de una misma escena, controla el cumplimiento del guión y el desarrollo de la filmación para evitar fallos de *raccord**¹⁷.

a) Arturo Ripstein.

Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego habían planeado la filmación del guión de *Profundo carmesí* desde 1965, cuando se enteraron de la historia de "Los amantes latinos asesinos". Tomándose ocho semanas para su realización Ripstein permitió que el público y la crítica reconociera su madurez adquirida como director.

Cuando se trata de adaptar una novela o un hecho de la nota roja, Ripstein reconoce que poco se acerca a la fidelidad que éstos le dan a su obra:

"Me robo la inspiración de donde la encuentro. Puede ser de una nota periodística, una novela o de un relato de amigos. Es como determinar algo que puede ser utilizable gracias a ese momento misterioso que es el principio de la inspiración. Cuando encuentro la inspiración en obras literarias, en notas periodísticas, etc., soy fiel al momento de decir 'esto es' lo que yo quería, pero la base de

¹⁶ *script – es el guión

¹⁷ *raccord – continuidad, errores

la inspiración queda siempre relegada al término de fuente. Yo soy fiel al cine.”¹⁸

b) Carlos Bolado Muñoz.

La presencia del realizador establece una forma más de dar identidad al filme, tal y como lo hiciera Carlos Bolado Muñoz en su *road movie Bajo California*, donde uno de sus principales retos era establecer y comunicar lo místico que el mismo personaje traía consigo. La improvisación es una variante con la que trabaja un director y saber cómo aprovecharlas denota la calidad de éste,

“Tomas que estaban planeadas y no tuvieron cambios de última hora. El paisaje, caprichoso casi siempre, trató amablemente a los cineastas, aunque tuvo sus ratos de maldad.”¹⁹

Gracias a su participación como editor en las cintas: *Como agua para chocolate*; *En el aire* y *Hasta morir*, su experiencia se fue enriqueciendo. Una película sencilla, pese a todo lo que tuvo que atravesar con ese clima y demás condiciones abruptas para acarrear su equipo logra, con su *road movie Bajo California*, alimentar su anecdotario. Se puede decir que mientras Bolado recibía educación en las aulas del CUEC, se imaginaba que alguna vez realizaría un trabajo dedicado a radiografiar la esencia de un país, pensando en el límite del tiempo.

“Cuando se crearon las pinturas no existía el concepto del tiempo, que se ha convertido en una obsesión. Estos hombres pintaron por una cuestión de fe, ni siquiera para hacer arte, y nunca pensaron

¹⁸ GÁMEZ, Pablo. **Excélsior**, pág. 3

¹⁹ BOLADO Muñoz, Carlos. Op. cit.

cuánto tiempo iba a durar porque no existía ese concepto, es decir ¿cuándo el tiempo no lo fue?"²⁰

No obstante, que el tiempo es un factor relevante, porque en definitiva marca los periodos en que los cineastas suelen trabajar, *Bajo California* se rodó durante seis semanas.

El trabajo del cineasta también consiste en establecer una relación profunda y constante con el actor, el director le da un parámetro por el cual debe llevar a buen fin el personaje, la visión del realizador es de suma importancia, su conexión con los ambientes de la película debe ser reforzada gracias al trabajo de campo previo al rodaje. El cineasta no solo es la cabeza del grupo de trabajo, de igual forma se retroalimenta con el esfuerzo de los demás. En el caso de Carlos Bolado, la sencillez de la película le permitió establecer una mística con todos los elementos de este poético viaje narrado a través de imágenes.

La versatilidad con que los cineastas son capaces de dar origen a las historias de *road movie* establece esa visión particular, personal, de como miran su entorno.

c) María Novaro

María Novaro es una socióloga que se convirtió en guionista y cineasta. Su paso por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales le permitió tener un conocimiento de una sociedad extremadamente variante, para así retratar un México tan diverso de norte a sur.

²⁰ DIAZ Rodríguez; Verónica El Financiero, pág. 59.

Después de haber concluido el guión de *Sin dejar huella*, la cineasta ya pensaba en las imágenes que acompañarían dicho filme y, a diferencia de Carlos Bolado, su guión no se modificó por las inclemencias del clima. Quería seguir una línea y esa línea fue su parámetro.

“He realizado el recorrido varias veces y elegí las locaciones con un criterio cuidadoso y muy separado en el tiempo porque no es una historia de “a ver donde se filma”. Estaba decidido dónde ocurrirían las cosas como una forma de adelantar la preparación.”²¹

La cineasta estableció contacto con todo lo que le rodeó para visualizar el recorrido. Sus conocimientos previos le permitieron contar con un equipo de trabajo armónico. Desde el primer plano de este road movie se percibe la esencia del viaje que va de norte a sur.

“Ir de norte a sur si tiene un significado, confrontar diferentes cosas como mexicanos. No propongo –y no creo haberlo hecho nunca– una explicación de México en ningún sentido, sino una forma de verlo en cada película y que cada quien obtenga las conclusiones que quiera. México es un país de contrastes, y lo que busco es verlo junto con estas chavas, mientras platican, se conocen y se hacen amigas. Los contrastes van determinados por ellas mismas.”²²

Los filmes del camino tienen a bien hacer y establecer una transformación interna, una manifestación latente del cineasta por

²¹ NOVARO, María Novaro. (Entrevista realizada por la autora el 13 de septiembre 2002.)

²² NOVARO, María. Op. cit.

la connotación de un estado de ánimo en el cual el desplazamiento físico es la cura para sus males internos. Con esto se puede decir que los verdaderos protagonistas de los *road movie* son, en realidad, los cineastas.

d) Alfonso Cuarón.

"Y *tu mamá también*, tiene una universalidad que la hace ser aceptada en cualquier país, pero que, además, marca un antes y un después del año 2000 en el cine."²³

Alfonso Cuarón es demasiado observador (característica típica del cineasta), su veracidad para atrapar momentos dramáticos de los personajes le permitió ser agudo, aún cuando no pretendía establecer una disección de la sociedad mexicana, sus personajes son representación de una realidad social evidente. La etapa de adolescencia y formación de carácter en el despertar hormonal por el que muchos deciden pasar de largo. Esta película de carretera expresa claramente sus experiencias, como estudiante en el CUEC y asistente de dirección junto a José Luis García Agraz en *Nocaut* (1982) o su participación en la producción y dirección de la serie de Televisa *Hora marcada* (donde trabajó por primera vez con Emmanuel Lubezki). Cuarón presenta un *road movie* que comprende a los chavos de hoy día:

"El tratamiento que hicimos de México es el mismo que en su momento hicimos con los personajes. No hay nada en la película que no estuviera realmente en el camino. Sí, hubo la tendencia de hacerlo más jodidón, pero una vez, cuando yo y el Chivo fuimos a ver una locación (de palos secos, áridos, tristón), dijimos "Qué

chido" y luego, cuando llegamos al rodaje ya no había tal. ¡Estaba hermoso, lleno de bellísimas jacarandas! Nos cayó el veinte: ¿por qué falsear la realidad? Esto es, no hay intención alguna de *romantizar*."²⁴

Cuarón es un director que en definitiva piensa:

"México está terminando con una cierta inocencia, dejando un viejo paralelismo y encontrar su identidad aunque sea de un modo bastante doloroso."²⁵

3.3 La opinión de los actores respecto a sus personajes

Para Leonardo García Tsao un los actores:

"Son el rostro y la voz de las películas, implica una rara combinación de atractivo físico, personalidad, presencia escénica, dotes histriónicas y arraigo popular. Pero sobre todo el trabajo de un actor cinematográfico conlleva a condiciones muy particulares, ya que no actúa ante un público, sino ante una cámara que puede registrar incluso el movimiento más discreto de sus párpados. Por lo general su desempeño no tendrá más continuidad que la que dicte el orden de filmación."²⁶

La participación del actor Daniel Giménez Cacho en *Profundo Carmesí*, y voz en *off*, en *Y tu mamá también* fue admirable. Él opina que:

²³ CUARON, Alfonso. Conversando con Cristina Pacheco, 2000.

²⁴ CUARON, Alfonso. Loc. cit.

²⁵ CUARON, Alfonso. Loc. cit.

²⁶ GARCIA Tsao, Leonardo. Op. cit., pág. 19, 20.

“Trabajar con Arturo Ripstein es trabajar con alguien que se las sabe todas de su profesión, donde el actor llega y el ya trae todo listo. Ripstein es un director que tiene todo bajo control. Como lleva muchos años en este negocio, sabe todo sobre la dirección, para el rodaje de sus cintas el ya trae todo planeado.”²⁷

El actor se adecua a los mandatos del cineasta, el caso de Giménez Cacho en *Profundo carmesí* se limita la interpretación de un asesino de carreteras. No modifica al personaje, busca la identidad en su personalidad:

“El teatro y el cine se complementan para un actor, pues lo que experimentas y lo que ejercitas como actor en el teatro lo utilizas en el cine”²⁸

Es enriquecedor para Giménez Cacho trabajar tanto con Ripstein como con Cuarón.

“Cuarón, por ejemplo, me gusta mucho, como director, permite la opinión de los actores, con respecto a sus personajes.”²⁹

En la película *Por la libre*, la participación de los dos actores dispuestos a realizar el viaje en el Mercedes Benz del abuelo, son Osvaldo Benavides y Rodrigo Cachero. Su experiencia como actores fue similar encontraron, un método que les ayudó a interpretar a los personajes, el estudiado en el Centro de Formación Artística y Capacitación (CEFAC) y el Centro de Capacitación Artística de Televisa (CEA):

²⁷ SESEBASTIAO, Guilherme. *Reforma*, pág. 18.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

“Trabajar con Juan Carlos De Llaca resultó divertido, nos permitió tanto a Rodrigo Cachero como a mí, establecer un vínculo entre el personaje y nuestra identidad, aún cuando se trate de presencias distintas”³⁰

A cada cineasta le resulta importante mantener una buena comunicación con el actor ya que es quien le dará pena o gloria a la película lo trascendental de cada cinta, sea o no de carretera, es la buena interpretación del personaje. Ana de la Reguera participó por primera vez en cine gracias, a la película de Juan Carlos de Llaca, asevera que:

“Darle vida al personaje fue divertido, por la misma comunicación que De Llaca, tenía con nosotros.”³¹

Existen cintas que en su desarrollo establecen soltura para los actores, también hay películas en que, dada su temática, el actor debe estudiar al personaje como lo hicieron Damián Alcázar y Jesús Ochoa en *Bajo California*, Alcázar apunta:

“El rodaje fue una experiencia maravillosa, aunque plagada de anécdotas, alguna no tan agradable. Me encontré con víboras, y escorpiones, tuvimos que pasar en burro por un espacio de 30 centímetros, con un despeñadero de 25 metros a un lado. El paisaje era sorprendente, fue una historia maravillosa. Para mí, la lógica de mi personaje esta muy clara: un artista que vuelve a sus orígenes, a sus raíces, para el encuentro consigo mismo y las ganas de vivir, cuando va a ser padre y ve la importancia de la continuidad de la vida.”³²

³⁰ BENAVIDES, Osvaldo (entrevista realizada por la autora, 2 de agosto de 2002.)

³¹ DE LA REGUERA, Ana, (entrevista realizada por la autora, 14 de mayo 2002)

³² *ALCÁZAR, Damián. El Universal, pág.11.

Alcázar se reafirma aún más en este *road movie*. El actor logra transmitir todo lo que el cineasta había planteado desde antes del rodaje. La participación actoral de Jesús Ochoa contribuyó a enriquecer el tono costumbrista propio de las regiones norteañas con paisajes inimaginables de un México lleno de arte y de seres sencillos que lo habitan.

“El actor se adentró en una rigurosa investigación de campo, que incluía fiestas, paseos y larguísimas pláticas con los lugareños”³³

Para enriquecer su personaje, Jesús Ochoa viajaba en burro hasta San Francisco para asistir a las fiestas de la localidad y convivir con ellos. La planeación de la película de carretera también visualiza al posible actor que satisfaga las características del personaje.

María Novaro quiso realzar la presencia de la mujer y en el afán por presentar una historia ya rodada en su mente, encontró dos actrices idóneas para representar a Aurelia y Ana.

Tiaré Scanda, quien también colaboró en el personaje de Soledad en el filme de Salvador Aguirre *De ida y vuelta* comenta que:

“El buscar la línea que debe seguir un personaje debe estudiarse previamente, pensar conforme al personaje, darle una metodología y apasionarse por el filme.”³⁴

Scanda no se inhibió ante la presencia de Aitiana Sánchez Guijón.

³³ * VEGA, Carlos, *REFORMA*, (entrevista a Jesús Ochoa), pág.13.

³⁴ * SCANDA, Tiaré (entrevista realizada por la autora, marzo 2000.)

"Fue muy divertido, hubo una complicidad entre las dos desde el primer momento, que yo creo, se transmite en la pantalla"³⁵

Aitiana Sánchez Guijón descubrió México mediante el rodaje de *Sin dejar huella*. Conforme la marcha de la filmación, Aitiana también hizo conexión con Tiaré, la química que ambas transmiten en la pantalla proyectó un mejor trabajo y Scanda dice:

"Fue un aprendizaje de mi persona. Descubrí México, porque México no es un sólo país, es muchos y a veces me sentí tan extranjera como Aitiana. Y también me sirvió para descubrir la maternidad y sentirme madre de dos hijos por un tiempo, una sensación que nunca había sentido porque no tengo hijos."³⁶

En este caso, la cineasta logró ver en ambas actrices el toque particular que le podían aportar a su *road movie* al establecer un parámetro en la forma de dirigir, es por ello que el director y los actores tienden a repetir personajes en otros filmes.

Para la polémica cinta *Y tu mamá también*, Cuarón buscó al personaje adecuado. Desde su *ópera prima*, *Solo con tu pareja*, tuvo una estrecha relación con Daniel Giménez Cacho (voz en *off*). La voz no es el verdugo que pone fin a las vidas de los protagonistas, representa un sujeto que sabe mucho de la vida de todos los personajes que aparecen en el *road movie*.

La visión de los hermanos Cuarón, para ubicar a cada personaje, consistió en recurrir al *casting* de Claudia Becker. El énfasis que las actrices extranjeras dan a sus personajes enriquece al *road*

³⁵ SCANDA, Tiaré (entrevista realizada por la autora)

movie mexicano, es por ello que la presencia de estas mujeres en la pantalla no es criticado por el gremio que cobija al cine actual. Diego Luna en el personaje de Tenoch pudo reflejar la bravuconería que caracteriza a los adolescentes. Su personaje es la expresión táctica de un estilo de vida.

“El personaje que tanto Gael como yo interpretamos en esta película es identificable con la mayoría de los chavos. Ambos nos enriquecimos a lo largo del trayecto de la cinta. Pienso que gracias al viaje, tanto el personaje como el actor logran madurar.”³⁷

En el personaje de Gael el cineasta entreteje historias de *road movie* para manifestar la realidad.

“La historia habla acerca de la identidad sexual, de una ideología, una manera de enfrentar la vida... de que existen algunas cosas que simplemente no puedes controlar.”³⁸

3.4 ¿El *road movie* deja satisfechos a sus realizadores?.

La realización del *road movie* no es tarea fácil, requiere de una estructura mejor planeada en comparación con películas pensadas para rodarse en un estudio. El realizador de la película de carretera debe contemplar la improvisación y aprovechar hasta las circunstancias de clima. Los cineastas mexicanos dedicados a la realización de la película de carretera han establecido su sello característico que permite reconocer su trabajo alrededor del mundo:

³⁶ SCANDA, Tiaré (entrevista personal)

³⁷ LUNA, Diego (entrevista realizada por la autora, 10 de marzo 2002)

“Cuando veo que mi película es comentada después de la proyección por el público asistente, pienso que mi labor ha tenido un buen fin, dejar una interrogante, una impresión diferente a la que cualquier crítico pueda expresar.”³⁹

Tal como dice Arturo Ripstein, el trabajo de un realizador es bien tomado por él mismo cuando las personas comunes hacen comentarios gratificantes, alejados de una opinión externa a la de los conocedores de cine. No obstante, también es importante para el cineasta ser reconocido por el gremio del séptimo arte.

Profundo Carmesí fue ganadora en el festival de Venecia en 1995, de tres Osellas. Ripstein deseaba terminar su trabajo antes del festival para poder competir y ratificar su resultado como un buen cineasta:

“Esto es un orgullo para nuestro cine. Cuando fuimos a España y Francia para tener dos coproducciones, y tuvimos una buena recepción hacia el proyecto. Aunque hay que saber que, para que se estableciera la coproducción, el IMCINE fue el detonador, pues fue el organismo que aprobó el proyecto aquí. Desde ese momento me sentí orgulloso de esta película.”⁴⁰

Las nuevas generaciones de cineastas contribuyen a fomentar un estilo diferente al que realizadores como Ripstein han establecido desde antaño. Con Juan Carlos de Llaca cuyo filme fue bien aceptado por la crítica de Toronto, un *road movie* ligero puede ser aquel donde se tocan temas escandalosos como el incesto, la

³⁸ LUNA, Diego (entrevista realizada por la autora)

³⁹ *RIPSTEIN Arturo, Noticiero Cultural de canal 22, 13 de diciembre de 2003

⁴⁰ RIPSTEIN, Arturo. Noticiero Cultural

drogadicción, o caretas de personajes mayores de una manera sarcástica:

“Me gusta experimentar y proponer. Los resultados de *Por la libre*, me han dejado muy satisfecho y me dejan pensar que el cine mexicano se esta abriendo a nuevas propuestas. Creo que a partir de mi película, la demanda del público por entretenerse, puede ser aceptada, existe cabida para todo; se puede ver arte, drama, viajes; es tan infinito el cine que se puede abordar todo.”⁴¹

Uno de los mejores exponentes del *road movie* es Carlos Bolado. Sin duda su filme lo ha ayudado a transmitir la cultura mística de un país lleno de esta riqueza como México que al mostrar la genealogía de sus ancestros, afirma la tradición secular de la cultura. Bolado puede convertirse en el epicúreo de nuevas generaciones de cineastas y envidiable para los malos realizadores. Hoy su obra es punto de partida para identificar al *road movie* de México:

“Me aventuré en una gran odisea, aún cuando no hubiese tenido buenas críticas, el resultado personal es magnífico. Nada se compara a la satisfacción, de haber vivido la aventura de filmar *Bajo California*”⁴²

El *road movie* de María Novaro la adentró en la cultura maya y la hizo partícipe de ese desplazamiento físico que libera a diversos personajes de la desolación:

⁴¹ DE LLACA, Juan Carlos, Op. cit. (entrevista)

⁴² *BOLADO, Carlos. Op. Cit. (entrevista)

“Mi propuesta es tal cual se ve en la película, no tiene ni una sola variante, me gusta todo lo que aborda pero, sobre todo, me gusta la manera tan definida que tienen mis protagonistas para vivir el viaje, libres y desentendidas de los hombres, que aquí se muestran caricaturizados.”⁴³

Algunos cineastas, como Alfonso Cuarón, prefieren esperar a que el público sea el que juzgue su obra, sin embargo se vio enfrentado con la censura.

A cada cineasta, el *road movie* le ha dejado la necesidad de continuar con su ritmo, mostrar la transformación -muchas veces catártica- de sus personajes y aceptar la inercia de su trabajo.

3.5 La industria del cine en México

Las trabas y dificultades para la exhibición de películas mexicanas se traduce, entre otras cosas, en dificultades financieras para la producción.

El director y guionista Marco Julio Linares dice que:

“En México, la producción está, estaba y ha estado desligada de la mercadotecnia. En los países altamente tecnificados como los Estados Unidos, Francia, Inglaterra, antes de empezar la película, tienen hasta los carteles y, nosotros, no tenemos ni la estrategia de mercadotecnia, por una parte, porque nuestro modo de ser no es de alta mercadotecnia; para vender una película seguimos haciendo los mismos volantes”.⁴⁴

⁴³ NOVARO, María. Op. Cit. (entrevista)

⁴⁴ Entrevista realizada por la autora durante clase en el año 1999.

Por desgracia la distribución de las películas mexicanas no tiene respaldo como en otros países aún de América Latina, como Argentina o Brasil. Es una odisea filmar en México ya que el arte se antepone al deseo de volverse millonario:

“El cine mexicano no tiene distribución coherente ni cabal, en consecuencia, tiene mucho menos exhibición y, por lo tanto, quien invierte dinero en la producción de películas tiene un gran resquemor por su dinero, algunas veces por el alto costo de las películas.”⁴⁵

La falta de apertura en la exhibición de películas mexicanas es la restricción de la pobreza en este ámbito. Lo interesante es ver cómo los realizadores se inclinan por el *road movie*, quizá porque genera buenos resultados. Su elocuencia puede ser la base para permitir que el cine nacional tenga la misma industria que en los años dorados, donde las estrellas eran los “trancazos” de taquilla.

“El problema principal al que se enfrenta un director es la falta de continuidad en su trabajo, que se debe a la escasez de producción. Y si hay escasez de producción se debe a que no hay una buena distribución y no hay una buena exhibición el problema más grave que encuentra un director de cine en México es, precisamente, la falta de continuidad en su obra. Hace una película y no sabe cuando va a hacer la siguiente.”⁴⁶

Por la escasez de recursos en el cine mexicano se alienta, la coproducción como en *Profundo Carmesí*, con apoyo de IMCINE,

⁴⁵ * LINARES, Marco Julio, (entrevista realizada por la autora, 23 de febrero 2003)

⁴⁶ *BOJÓRQUEZ, Alberto. (entrevista realizada por la autora, 3 de noviembre de 2002)

para que productores españoles y franceses se interesaran en el proyecto.

“En México siempre ha habido un error fundamental. Como vivimos tan cerca de Estados Unidos todo el tiempo nos comparamos con ellos. México es un país que no se le parece en nada y menos en su manera de hacer cine, en su manera de producir como industria.”⁴⁷

Lo peculiar del cine es la pasión con que todo aquel que participa en éste, se entrega a cada una de sus obras y logra la comunicación profunda entre personajes y público.

“En México y en cualquier parte siempre resulta complicado hacer una película, lo que pasa es que hay momentos en los que resulta más complicado, tan complicado que no se hace y el cine desaparece, nadie filma. Un elemento fundamental, aquí, es que hay dinero en el IMCINE, hay apoyos a proyectos cinematográficos. Si tu proyecto es aceptado tienes 60% de la película y el 40% restante lo vas consiguiendo. Pero esto es algo desgastante para el cineasta que ha vivido todo el tiempo de su trabajo, que no tiene bienes de capital.”⁴⁸

La pasión y el estoicismo son parte de la renovación del cine. Un ejemplo es *Bajo California*; la entereza de su realizador por pedir apoyo al IMCINE le permitió mostrar pueblos olvidados y pinturas rupestres. Este filme ratifica lo dicho anteriormente por José Luis García Agraz: la manera de hacer cine en México es totalmente diferente a la de otros países. De igual manera es totalmente opuesta su industria como tal.

⁴⁷ *GARCÍA Agraz, José Luis. (entrevista realizada por la autora, 4 de diciembre 2002)

⁴⁸ *GARCIA Agraz, José Luis, Op. cit. (entrevista realizada por la autora)

Al inicio del sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) las instituciones oficiales en el cine mexicano tuvieron una ligera apertura hacia los cineastas que conformaban una nueva generación. Las coproducciones ayudan al resurgimiento del cine en México. *Sin dejar huella* contó con apoyo de España para ser concluido. Para que las casas productoras extranjeras se interesen por los proyectos nacionales, además de contar historias capaces de mantener al público atento, la coproducción es útil. Una de las casas productoras interesadas en los proyectos nacionales es Alta Vista apoya la producción de *road movies* como *Y tu mamá también* y *Por la libre*, ambas aceptadas exitosamente por el público en general.

Wanda Films, Televisión Española y MK2 de Francia, aportaron para la producción en *Profundo Carmesí*. Su entusiasmo por los proyectos nacionales radica en la calidad de sus cineastas. El *road movie* fomenta la oportunidad para que los cineastas, exploten un género que interesa a productores y al público mexicano y, que puede contribuir al resurgimiento de esta industria mexicana.

Aceptado aún sin distribución eficiente, queda la esperanza de que buenos proyectos entusiasmen al público para apoyar la cinematografía nacional.

3.6 ¿Hacia qué horizontes se dirige el *road movie*?

Para el guionista Leonardo García Tsao

“El destino que rige al *road movie* es tan incierto como la existencia de otros géneros en la filmografía del cine mexicano. Actualmente se han presentado importantes películas de carretera, y se podría pensar que el *road movie* es la opción para el resurgimiento de la industria del cine en México.”⁴⁹

Sus realizadores están satisfechos con los resultados y con la posibilidad de repetir la experiencia de realizar otros filmes con estas características. El futuro del *road movie* puede contemplarse con esperanza.

La película de carretera no es fácil de rodar, sin embargo, gracias a la combinación con otros tópicos cinematográficos y la creatividad de los realizadores resulta un género interesante. Las aportaciones de este género deja, tanto a cineastas como a actores y al resto del equipo, es valiosa a escala personal. Aún cuando en México no existe una industria fuerte del cine los proyectos que logran concluir se ven con cariño y como éxito personal por parte del director. Es por ello que su brega no es en vano porque todos deseamos una verdadera industria que fomente la cultura, los ingresos, los empleos y proporcione beneficios plurilaterales.

“La posibilidad de que el cine siga el ritmo que hasta ahora ha tenido, tiene que ver con el entusiasmo que tanto cineastas, como productores le den a la industria mexicana, con ello no solo prevalecerá el género de la película de carretera, sino el cine en general. Los factores que influyen en su permanencia, es la

⁴⁹ GARCÍA Tsao, Leonardo. (entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2001)

creatividad de las historias e interés que el público tengan para con el cine nacional.”⁵⁰

La difusión de boca a boca entre los espectadores satisfechos, influye para que se mantenga el *road movie* como una línea interesante dentro de la filmografía mexicana.

“Las historias de las películas de carretera se visualizan como innovadoras, con temas que son tabú y escandalizan a la sociedad del país en el que se presentan. Como siempre, el morbo de los espectadores hace también que permanezcan en taquilla. La realización de filmes con estas características, es por si solo un boleto de éxito”⁵¹

Mientras exista apoyo, el *road movie* de México tendrá la posibilidad de ser tomado en cuenta. La evolución que hasta el momento ha manifestado la película de carretera se ve a través de los ojos de Bolado, Cuarón, Novaro, Aguirre, De Llaca, Ripstein, han dejado huella.

“Mientras existan historias creativas con movimiento propio e increíbles imágenes, el cine prevalecerá más allá de los intereses politizados y financieros.”⁵²

⁵⁰ GARCÍA, Gustavo. (entrevista realizada por la autora 23 de mayo 2002)

⁵¹ GARCIA, Gustavo, Op. cit. (entrevista realizada por la autora)

⁵² GARCIA, Gustavo, Op. cit., (entrevista realizada por la autora)

CONCLUSIONES

El *road movie* se relaciona con la imagen en el camino. La narrativa en este tipo de filme se encuentra engarzada en el camino, es decir, mientras el camino construye su trayectoria (aun sin objetivo), se extiende una representación muchas veces metafórica del descubrimiento o de la invasión. Por ejemplo, *El mago de oz* (1939), busca establecer el enlace dentro y fuera del sueño (Oz y Kansas), el mago produce imágenes, como hacedor de películas, revela a los granjeros representantes del pueblo que son lo que habían soñado ser, se vuelven libres en su esencia ya existente, no hay más lugar que el hogar.

Aquí encontramos el *road film* como la historia de la transformación de la gente en lo que siempre ha sido, como en *Forrest Gump* el camino narrado en esa primera persona para la cual no hay lugar más que el hogar.

El *road movie* toma la línea del suceso y el significado de la geografía y la política. En manos de la policía y de los desventurados viajeros tratando de encontrar el lugar, como el ser del territorio. Por eso vemos en Ford la diferencia entre el marcaje del territorio mediante las ubicuas señales de *Las viñas de la ira* y las manos que limpien la mugre, entre las banderas sobre el mapa que dibuja a la nación en su red fascista de clubes o, pescando en el puente, en el camino y fuera de la vista; o la invisible posición del horizonte.

En gran medida, el *western* influyó en la aparición de la película de carretera cambiando paisajes montañosos por un camino de asfalto lineal, con reflexiones del personaje, convirtiendo al viejo *cowboy* en un héroe moderno con perfiles diferentes. El cine negro aportó a estos personajes el estilo sórdido y misterioso del protagonista, inmerso en la duda de su razón de ser, definiéndose como un ser humano perdido en busca del tan llamado *at home*, la identidad es un factor que se va puliendo. Con la existencia de estos géneros, el *road movie* fue propagándose por Europa y los Estados Unidos, puliéndose en Alemania y adquiriendo tonos propios como en el cine mexicano. Gracias a cineastas como Wim Wenders y Dennis Hopper el *road movie* cabe en la cinematografía mundial. Este par de realizadores son desde mi punto de vista los padres del *road movie*. Wenders revolucionó el cine alemán para cambiar esa concepción de cine bélico tan trillado y de creatividad limitada, un bache similar por el cual atravesó el cine mexicano. El *road movie* puede cambiar la idea de que nuestro cine es de baja calidad. Tal noción ha sido exorcizada por los directores contemporáneos. Se pretende dar a conocer lo que el país manifiesta, atrapado en imágenes, por qué es denominado como el séptimo arte. Simplemente es considerado así porque puede mover sentimientos a través del sentido de la vista.

El *road movie* es un género que le está funcionando a algunos cineastas en la actualidad. Permite imaginar que su temática le importa tanto a directores como a exhibidores, distribuidores y, por supuesto, al público. Está siendo perfeccionado. En el año 2000 se presentaron cuatro *road movies* con buena difusión y bastante audiencia. En la película de carretera mexicana, los personajes se orientan hacia la búsqueda de sus raíces. Deben comprender su

misión en la vida, pero al mismo tiempo tienen un acercamiento directo con la muerte, los ritos, los pueblos, la naturaleza, el movimiento. Estas características se convierten en indispensables para el género. El *road movie* en México se convierte en un elemento completo capaz de examinar de cerca hasta el más mínimo detalle de una sociedad. Buscar la respuesta a través del viaje es algo que el personaje transmite al individuo común, reflejado en pantalla. Es extraña la libertad que dan las carreteras y el viaje, se vive la necesidad de enfrentar al mundo con la intimidante presencia de la naturaleza y el contacto con escenarios poéticos. Por ello son tan exitosas las películas de carretera. Sus fundadores, Hopper y Wenders, proliferan la mirada fílmica de los cineastas de hoy en día; los realizadores mexicanos se han apropiado de esa mirada y la han enriquecido con sus propias vivencias.

BIBLIOGRAFÍA

- *ANGEL, Henri. Estética del cine. UDEBA Buenos Aires, 1968.
- *ASTRE, Georges Albert, El universo del western. Fundamentos, 1997
- *AYALA Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano. ERA, México 1968.
- *AYALA Blanco, Jorge. La eficacia del cine mexicano, entre lo viejo y lo nuevo, Grijalbo, México.
- *BAENA Paz, Guillermina, Montero Sergio, Tesis en treinta días, Editores mexicanos unidos, México, 1993.
- *BAENA Paz, Guillermina. Manual para elaborar trabajos de investigación, Editores mexicanos unidos, México 1991.
- *BOUJUT, Michael. Wim Wenders, un viaje a través de sus películas, CONACULTA, México 2001
- *CARNEY, Raúl. Historia general del cine, "nuevos cines años sesenta", Vol.11, Cátedra, Madrid, 1995.
- *CARRIÈRE, Jean Claude, Bonitzer Pascal. Práctica del guión cinematográfico. Paídos, 2ª reimpresión 1998.
- *COMA, Javier. Diccionario del cine negro, Plaza & Jones, Barcelona 1987.
- *COAHN, Steven, Hark Ina. The road movie book, Routledge, Estados Unidos, 1997
- *CUARÓN, Carlos. Sólo con tu pareja. Milagros, México, 1992.
- *DELLEUZE, Gilles. La imagen tiempo 2. Paídos.
- *DICK, Bernard. Anatomía del film. México 1981.
- *DMYTRYK, Edward. El cine concepto y práctica, Limusa Noriega, México, 1995.

- *GARCÍA Escudero, José María. Vamos a hablar de cine, Salvat, México, 1971.
- *GARCÍA Riera, Emilio. Historia documental del cine. (Vol. 14), ERA. México.
- *GARCÍA Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine, Limusa Noriega, México.
- *GONZÁLEZ Reyna, Susana. Manual de redacción e investigación documental, Trillas, México, 1991.
- *GUBERN, Román. Historia del cine (Vol. 2), Lumen, Barcelona. 1979.
- *HEREDERO F., Carlos, Santamarina Antonio. El cine negro, Paídos. 1996.
- *K. William. El western de hollywood. Editorial: Paídos. 1992.
- *KEROUAC, Jack. En el camino. Anagrama. 1989.
- *MÉNDEZ Leite, Von Hafe. El cine su técnica y su historia, Sopena, México, 1987.
- *PATÁN, Federico. El cine norteamericano. Instituto de Investigación José María Luis Mora, 1994.
- *POSADAS, Pablo Humberto, Naime Alfredo. Apreciación de cine 4ª. Edición, Alhambra mexicana, México, 1997.
- *ROJAS Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales, Plaza y Valdés, UNAM, México, 1979.
- *RUY Sánchez, Alberto. Mitología de un cine en crisis, Premía Editora, México, 1981.
- *SADOUL, Georges. Historia del cine mundial. Siglo XXI, México, 1972.
- *SORLIN, Pierre. Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990), Paídos, 1996.
- *WEINRICHTER, Antonio Wim Wenders. JC, Barcelona, 1986.

HEMEROGRAFÍA

*Alcázar, Damián, "Exhiben, Bajo California, en foro español", El Universal, Madrid (EFE) 21 de junio 2000, pág. 11.

*ANABITARTE, Ana. "Deja huella María Novaro en España", El día, México 12 de junio 2001, pág. 3.

*BASOLI, A. G., "Sexual Awakenings and stark social realities: An interview with Alfonso Cuarón", Cineaste, Canadá, Año. 7. Vol. 37, summer 2002, pág. 26-29

*BOLADO Muñoz, Carlos, "Bajo California", Programa de la Cineteca Nacional, febrero 1999, pág. 4.

*CARRO, Nelson, "Critica semanal de cine", Tiempo libre, México 4ª. Semana de junio 1997, pág. 33.

*DE LA TORRE, Gerardo "La creación cinematográfica, silencio, cámara...", Crónica, Núm. 9. México 2ª. Semana de marzo 1999, pág, 45-73.

*DÍAZ, RODRÍGUEZ Verónica. "Damián, el chamán", El Financiero, México 2000, pág. 59.

*ESCALANTE Caminero, Jorge "Airbag", El país. Madrid, marzo 10 1996, pág. 16.

*FUENTES, Oliver "Por la libre", Cinemanía, Núm. 62, México, noviembre 2000, pág. 17.

*FLORES Marini, Ángel, "Piedras verdes", Programa de la Cineteca nacional, México, 14 de noviembre 2002, pág. 52.

*GÁMEZ, Pablo, "El cine es mejor que la vida", Excélsior suplemento Arena, Año 1 Núm. 26 agosto 1999. pág. 3,4.

*HANDKE, Samuel. "Wim Wnders" Schauen Kino, (traducción de Fuentes David) Año. 3, Núm. 44, Alemania 1984, pág. 44.

*HERNÁNDEZ Espinosa, Joel, "Bajo California, un filme de gran sutileza y sensibilidad", El Día, México 2 de febre de 2000, pág. 30.

*JASSO, Julio, "Lo bueno del cine mexicano", Cinemenía, núm. 62, año 6, pág. 14.

*LINARES, Quintero Marco Julio, "los directores", Crónica, México Distrito federal 14 de julio 1998, pág 16.

*LÓPEZ Aranda, Susana, "Alfonso Cuarón un joven cineasta de éxito", Dicine, diciembre 1991, pág. 23, 24.

*MELCHE, Julia Elena. "Sobre cine, lograda *road- movie*" Reforma, México 2 de febrero 2000, pág. 17.

*MENDOZA González, Jessica, "Deja huella María Novaro", El Universal, México 21 de octubre de 2001, pág. 11.

* MILLER, Arthur "Easy Rider", Magazine Clasiccal, año 4 núm. 5
San Diego California, 1970, pág. 11-15

*MONTAÑO Grafías, Ericka. "Martín Lasalle en 43 años: de
Pickpocket a Segundo siglo", La Jornada, México Distrito federal 16
de mayo 2002, pág. 16.

*OLGUIN, Diana, "Entrevista a René Cardona III" TV y novelas, año
7, México 1990, pág. 11.

*PASTOR Tapia, Efrén, "Nunca digas que no te encanta el sexo. Y
tu mamá también, película de los hermanos Cuarón", El
Financiero, México .1 de agosto 2001, pág.7.

*PÉREZ Turrent, Tomás, "La muestra de otoño, El cartero llama dos
veces", El Universal, México 22 de noviembre 1981, pág. 13.

RIVERA, Adriana, "Grandes directores", Programa de la Cineteca
nacional, abril 1999, pág.58.

*SESEBASTIAO, Gilherme, "Una entrevista a Daniel Giménez
Cacho" Reforma, México 15 de noviembre 1996, pág. 18.

*SPRINGALL, Alejandro, "Santitos", Programa de la Cineteca
Nacional, julio 2000, pág. 14.

*SZÉKELEY, Mario, "Todos tenemos un santo en la cartera, María
Amparo Escandón, cuya historia hoy se estrena en el cine",
Reforma, México 8 de octubre 1999, pág. 1.

*NAVARRETE, Georgina. "Ripstein y Garcíadiego, mancuerna de cineastas", Dicine, año 6, vol. 15 México diciembre 1996, pág. 28-29.

*VALDÉS Peña, José Antonio, "La nueva ola francesa (*nouvelle vague*)", Programa de la Cineteca Nacional, México, 1997.

*VEGA, Carlos, "Una entrevista con Jesús Ochoa" Reforma, México febrero 4 2002, pág. 15.

* WALTER, Salles Jr. "Estación Central", Programa de la Cineteca nacional, México enero 1999, pág. 55-57.

ENTREVISTAS Y TRABAJOS INÉDITOS

- *AGUIRRE, Salvador. Lubezki, Alejandro., "Pantalla de Cristal", canal 22, 13 de mayo 2002.
- *BENAVIDES, Osvaldo, entrevista realizada el 2 de agosto de 2002, en Televisa San Angel.
- *BOLADO Muñoz, Carlos, entrevista realizada el día 11 de junio de 2002, n las instalaciones de IMCINE.
- *BOJORQUEZ, Alberto, entrevista realizada vía telefónica el día 3 de noviembre de 2002.
- *CUARON, Alfonso y Cuarón Carlos "Conversando con Cristina Pacheco", Canal 11, repetición febrero 2001.
- *CUARON, Alfonso y Curaón Carlos "La entrevista con Sarmiento", Canal 7, de Televisión Azteca, 2001
- *DE LA REGUERA. Ana, entrevista realizada el día 14 de mayo de 2002, en las instalaciones del WTC.
- *DE LLACA, Juan carlos, entrevista realizada vía telefónica el día, 13 de agosto de 2002.
- *GARCÍA Agraz, José Luis, entrevista realizada vía telefónica el día 4 de diciembre de 2002.
- *GARCÍA, Gustavo, entrevista realizada el día 23 de mayo de 2002, en las Insatalaciones del Instituto Politécnico Nacional.
- *GARCÍA, Tsao Leonardo. Entrevista realizada el día 16 de diciembre 2001, en el Centro Nacional de las Artes, la escuela del (CCC).
- *HOFFMAN Dustin, "Actor's Studio", canal 22, mayo 2002.
- *LINARES Quintero, Marco Julio, entrevista realizada vía telefónica el día 23 de febrero de 2002.

- *LUBEZKI, Alejandro, 3 de Agosto 2002, vía telefónica.
- *LUBEZKI, Emmanuel, entrevista realizada vía email, el día 11 de junio de 2002.
- *LUNA, Diego, entrevista realizada el día 10 de marzo de 2002, en las instalaciones del Foro Cultural Shikaspiere.
- *NOVARO, María, entrevista realizada el día 13 de septiembre de 2002, en el Centro Nacional de las Artes, en la escuela (CCC)
- *SALDIVAR Takana, Serguei, entrevista realizada vía telefónica el día 11 de abril de 2002.
- *SCANDA, Tiaré, entrevista realizada vía telefónica el día 18 de febrero de 2002.
- *ZÚRITA, Sergio, entrevista realizada el 11 de diciembre de 2002 en las instalaciones de MVS, Radio.

FUENTES DE LA RED

- <http://www.amante.com>
- <http://www.cinemia.com>
- <http://www.encarta.com>
- <http://www.imjuli.com>
- <http://www.oceano.com>

FILMOGRAFÍA

"Airbag, Un viaje de locura", (1996)

Dirección: Juanma Bajo Ulloa.

Guión: Juanma Bajo Ulloa, Fernando Guillen Cuervo y Karra Elejalde.

Producción: Adrián Lipp y Inaki Berruchaga.

Dirección de fotografía: Gonzalo Berridi.

Actuación: Fernando Guillen Cuervo, Karra Elejalde, Alberto San Juan, Rosa María Sardá, Francisco Rabal, María de Medeiros, Pilar Baderm, Manolo Manquilla, Luis Cuenca.

País: España.

"Alicia en las ciudades/ Alise in den Städte", (1973 - 1974)

Dirección: Wenders Wim.

Guión: Wenders, Wim y Fürstemberg Veith von

Producción: Filmverlang Der Autoren, Westdeutscher Rundfunk, Peter Genée.

Dirección de fotografía: Robby Müller.

Edición: Peter Przygadda.

Actores: Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, Edda Köchl, Didi Petrikat, Hans Hirschmüller.

País: Alemania.

"Las aventuras de priscilla, reina del desierto/ The adventures of Priscilla, queen of desert" (1994)

Dirección: Stephan Elliot.

Guión: Stephan Elliot.

Producción: Latent Imagen, Specific films.

Dirección de fotografía: Braian J. Breheny.

Actores: Terence Stamp, Guy Pearce, Bill Hunter, Sarah Chadwick, Hugo Weaving.

País: Australia.

"Bajo California, el límite del tiempo" (1999).

Dirección: Carlos Bolado Muñoz.

Guión: Carlos Bolado y Ariel García.

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Coproducciones Sincronía.

Dirección de fotografía: Claudio Rocha, Rafael Ortega.

Editor: Carlos Bolado Muñoz.

Música: Antonio Fernández Ross.

Actores: Damián Alcázar, Jesús Ochoa, Gabriel Retes, Claudette Maille, Fernando Torre Lapham, Ángel Norzagaray.

País: México.

"Bonnie and Clyde" (1967)

Dirección: Arthur Penn.

Guión: David Newman.

Producción: Warren Beaty, Warner Seven Arts.

Dirección de fotografía: Burnett Guffey.

Actores: Warren Beaty, Gene Hackman, Faye Dunawa, Estelle Parsons.

País: Estados Unidos.

"Bosque petrificado/ The Petrified Forest" (1936)

Director: Archie Mayo

Producción: Warner Bros.

Reparto: Leslie Howard, Bette Davis, Genevieve Tobin, Dick Foran, Humphrey Bogart

Duración: 83 minutos

Blanco y negro

País: Estados Unidos

"Busco mi destino/ Easy Rider" (1969)

Dirección: Dennis Hopper.

Guión: Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern.

Producción: Peter Fonda, Bert Schneider, William L. Hayward, Paul Lewis.

Dirección de fotografía: Laszlo Kovacs.

Actores: Dennis Hopper, Peter Fonda Jack Nicholson.

País: Estados Unidos.

"Caballos salvajes" (1995)

Dirección: Marcelo Piñeyro

Guión: Marcelo Piñeyro

Actores: Héctor Alteiro, Leonardo Sbaroglia.

País: Argentina.

"Camino largo a Tijuana" (1989)

Dirección: Luis Estrada.

Guión: Aarón Sorice Díaz.

Producción: Luis Estrada, Emmanuel Lubezki, Alfonso Cuarón.

Dirección de fotografía: Carlos Marcovich.

Edición: Akie Ozono.

Actores: Pedro Armendáriz, Patricia Pereyra, Daniel Giménez

Cacho, Ofelia Medina, Jaime Keller, (voz Dario T. Pie.)

País: México.

"El cartero siempre llama dos veces/ The Postman Always Rings Twice." (1981)

Director: Bob Rafelson.

Productor: Charles Mulvehill, Bob Rafelson.

Guión: Davis Mamet.

Argumento: Basado en la novela homónima de James M. Cain.

Dirección de fotografía: Sven Nykvist.

Edición: Graeme Clifford.

Música: Michael Small.

Actores: Jack Nicholson, Jessica Lange, John Colicos, Michael Lerner, John P. Ryan, Anjelica Huston, Tom Hill.

País: Estados Unidos.

"De ida y vuelta" 2000

DIRECCIÓN: Salvador Aguirre.

Guión: Alejandro Lubezki, Salvador Aguirre.

Producción: IMCINE.

Dirección de fotografía: Gerónimo Denti.

Música: Mariano Aguirre.

Edición: Moisés Ortíz.

Actores: Gerardo Taracena, Tiaré Scanda, Ricardo Esquerri, Jesús Ochoa, Alejandro Parodi, Justo Martínez, Alfonso Mier y Terán.

País: México.

"La gran aventura" (1968)

Dirección: Roberto Rodríguez.

Guión: Roberto Rodríguez y Alejandro Galeana.

Producción: Películas Rodríguez.

Dirección de fotografía: Roberto Jaramillo.

Música: Enrico Cabiati.

Actores: Nino Del Arco, Julián Bravo, Dacia González, Dagoberto Rodríguez, Beatriz Baz, Raúl Meráz.

País: México.

"En el transcurso del tiempo/ Im laut der seit" (1975)

Dirección: Wim Wenders.

Guión: Wim Wenders.

Producción: Filmverlag Der Autoren, Wim Wender, Filmoproduktion, Westdeutscher, Rundfunk.

Dirección de fotografía: Robby Müller.

Actores: Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Marquard Böhm, Rudolf Schündler, Liza Kreuzer, Dieter Traier, Franziska Stömmer, Peter Kaiser, Patrick Kreuzer.

País: Alemania

"En julio/ Im Juli" (2000)

Dirección: Fatih Akin

Guión: Fatih Akin.

Producción: Wüste Filmproduktion, Stefan Schubert, Ralph Schwingel.

Dirección de fotografía: Pierre Aïm.

Música: Ulrich Kodjo Wendt.

Actores: Moritz Bleibtreu, Christiane Paul, Mehmet Kurtulus, Idil Üner, Jochen Nickel, Branka Katic, Birol Ünel, Sandra Borgman.

País: Alemania.

"Estacion central/ Estación central do Brasil" (1998)

Dirección: Walter Salles Jr.

Guión: Joao Emmanuel Carneiro y Marcos Bernstein.

Producción: Río Films, Videofilmes, Canal Plus, Matine, Antoine de Clermont – Torrenn.

Dirección de fotografía: Walter Carvalho.

Actores: Marlia Péra, Fernando Montenegro, Vinicius de Oliveira, Sória Lira, Othón Bastos, Stela Freitas.

País: Brasil.

“Final inesperado/ Thelma and Louise” (1991)

Dirección: Ridley Scott.

Guión: Callie Khouri.

Producción: Scott y Mimi Polk.

Dirección de fotografía: Adrian Biddle.

Actores: Susan Sarandon, Geena Davis, Brad Pitt, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky, Timothy Carhart, Lucinda Jenny.

País: Estados Unidos.

“Historia de Lisboa/ Lisbon Story” (1998)

Dirección: Wim Wenders

Guión: Wim Wenders.

Producción: Madragoa Films, Road Movies.

Dirección de fotografía: Liza Rinzler.

Música: Jüergen Knreper y Madredeus.

Actores: Runaiger Vogler, Patrick Bauchau.

País: Alemania.

“Kalifornia” (1993)

Dirección: Dominic Sena.

Guión: Stephen Levy, Tim Metcalfe.

Producción: Steve Golin

Dirección de fotografía: Boan Bazelli.

Actores: Brad Pitt, David Milford, David Duchovny, Juliette Lewis, Catherine Larson.

País: Estados Unidos.

"Loca evasión/ The Sugarland Express" (1974)

Director: Steven Spielberg

Producción: Universal Pictures

Guión: Hal Barwood y Matthew Robbins

Actores: Goldie Hawn (Lou Jean Poplin), Ben Johnson (Capt. Tanner). Michael Sacks (Maxwel Slide), William Atherton (Clovis Poplin)

Música: John Williams

Duración: 110 Min. - Color

País: Estados Unidos.

"Ladrón de niños/ Il ladro bambini" (1991)

Dirección: Gianni Amelio.

Guión: Sandro Patraglia Stefano Rulli y Gianni Amelio.

Producción: Angelo Rizzoli.

Dirección de fotografía: Tonino Nardi y Renato Tafuri

Actores: Enrico Lo Verso, Valentina Scalici, Giuseppe Ieremitano, Marina Golovine, Vincenzo Peluso, Massimo De Lorenzo.

País: Italia, Francia.

"Llovizna" (1977)

Dirección: Sergio Olhojovich.

Guión: Sergio Olhojovich.

Producción: CONACITE.

Dirección de fotografía: Rosalio Solano.

Actores: Aarón Hernán, Delia Casanova, Salvador Sánchez.

País: México.

"Miedo del portero frente al penalty/ Die angst des tormanns beim elfmeter" (1972)

Dirección: Wim Wenders.

Guión: Wim Wenders.

Prucción: Filmverlang der Autiren, Osterreichisten Telefilm, Westdeutscher Rundfunk, Peter Geneé.

Dirección de fotografía: Robby Müller.

Actores: Arthur Brauss, Erika Pluhar, Kai Fischer, Ligar Schwartz, Rüdiger Vogler, Edda Köchl, Marie Bardischewski, Rols Dorena, Mario Kranz.

País: Alemania.

"El Mago de Oz/ The wizard of Oz" (1939)

Dirección: Victor Fleming

Guión: Noel Langley, Florence Ryerson y Edgar Allan Woolf.

Preducción: Mervyn Le Roy

Director de Fotografía: Harol Rosson.

Edición: Blance Sewell

Música: Harold Arlen

Actores: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Billie Burke.

País: Estados Unidos.

"París, Texas" (1984)

Dirección: Wim Wenders.

Guión: Sam Shepard y Kit Carson.

Producción: Road Movies, Argos Filmes, Westdeutscher Rundfunk, Channel four, Don Guest, Karen Koch.

Dirección de fotografía: Robby Müller.

Actores: Harry Dean, Natassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, John Lurie.

País: Alemania, Francia, Gran Bretaña.

"Por la libre" (2000)

Dirección: Juan Carlos de Llaca.

Guión: Antonio Armonía, adaptación, Vicente Leñero.

Producción: Ana Roth, Altavista Films.

Dirección de fotografía: Francesco "checo" Varese.

Edición: Jorge García.

Actores. Osvaldo Benavides, Rodrigo Cachero, Ana De La Reguera, Otto Sirgo, Alejandro Tomassi, Rosa María Bianchi, Pilar Mata, Emilio Cortés, Héctor Ortega, Xavier Massé, Gina Moret, Alexia Witt, Ana Karla Kegel, Elena Paola KEGEL.

País: México.

"Profundo carmesí" (1996)

Dirección: Arturo Ripstein.

Guión: Paz Alicia Garcíadiego.

Producción: Pablo Barbachano, Miguel Necochea, por México, José María Morales, por España y por Franca, Marin Karmitz.

Dirección de fotografía: Guillermo Granillo.

Edición: Rafael Castañedo.

Actores: Daniel Giménez Cacho, Regina Orozco, Marissa Paredes, Verónica Merchant, Julieta Egurrola, Patricia Reyes Spíndola, Rosa Furman, Alexandra Vicencio, Alejandra Montoya, René Pereira.

País: México.

"Rain man, cuando los hermanos se encuentran" (1988)

Dirección: Barry Levinson.

Guión: Ronald Bass, Barry Morrow.

Producción: Mark Jonson.

Dirección de fotografía: John Seale.

Actores: Dustin Hoffman, Tom Cruise, Valeria Golino, Jerry Molen, Jack Murdock.

País: Estados Unidos.

"Mad Max, el guerrero de las carreteras" (1979)

Dirección: George Miller.

Guión: James McCausland, George Miller.

Actores: Mel Gibson, Joanne Samuel, Hugh Keays Byrne.

País: Australia.

"Santitos" (1999)

Dirección: Alejandro Springall.

Guión: María Amparo Escandón.

Producción: Tabasco Films, Springall Pictures, IMCINE, Gold Heart Pictures, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

Dirección de Fotografía: Xavier Pérez Grobet.

Edición: Carlos Dysinguer.

Actores: Dolores Heredia, Demián Bichir, Regina Orozco, Ana Bertha Espín, Roberto Cobo, Claudio Valdés, Maya Zapata, Fernando Torre Lapham.

País: México.

"Sin dejar huella" (2000)

Dirección: María Novaro.

Guión: María Novaro.

Producción: IMCINE, TVE.

Dirección de fotografía: Serguei Saldívar Takana.

Edición: Ángel Hernández Zoido.

Actores: Tiaré Scanda, Aitiana Sánchez Guijón, Jesús Ochoa, Martín Alatomaro, Juan Manuel Bernal, José Sefami, Santiago Molina, Edmundo Sotelo, Gerardo Taracena.

País: México, España.

"Segundo Siglo" (2002)

Director: Jorge Bolado

Guión: Jorge Bolado

Dirección de Fotografía: Lorenzo Hagerman, Jorge Bolado

Edición: Jorge Bolado

Música: Ignacio Maldonado

Sonido: Jorge Bolado

Actores: Martín La Salle, Robert Frank, Philippe De Saint, Eugenia Souza, Tania Negrete, Alai González, Lorenzo Hagerman, Jorge Bolado, Miguel de Luna.

País: México

"Sendero equivocado, sendero mortal" (1990)

Dirección: René Cardona III.

Guión: René Cardona III.

Dirección de fotografía: Rosalio Solano.

Producción: Producciones Cardona.

Actores: Jorge Reynoso, Kate Del Castillo, Roberto Ballesteros.
País: México.

"Spider & rose" (1994)

Dirección: Bill Bennett.

Guión: Bill Bennett.

Actores: Ruth Cracnell, Simon Bossell.

País: Australia.

"Steelyard blues"(1972)

Director: Alan Myerson

Productor: Tony Bill, Julia Philips, Michael Philips

Guión: David S. Ward

Director de fotografía: Laszlo Kovacs, Stevan Lerner

Música: Paul Butterfield, Nick Gravenites, Davis Shire.

Actores: Mel Stewart, Donald Sutherland, Howard Hesseman,
Morgan Upton, Peter Boyle, Jessica Myerson, Dan Barrows, John
Savage, Jane Fonda, Nancy Fish, Roger Bowen, Garry Goodrow,
Lynette Bemay, Richard Schaal, Edward Grenberg.

País: Estados Unidos.

"Tango, la mate porque era mía" (1993)

Dirección: Patrice Leconte.

Guión: Patrice Leconte.

Actores: Philippe Noiret, Richard Bohrerger, Thierry Lhermitte.

Música: Angelique y Jean Claude.

País: Francia.

Una Historia sencilla /The straight story (1999)

Dirección: David Lynch

Guión: John Roach, Mary Sweeney

Montaje: Mary Sweeney

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Freddie Francis

Vestuario: Patricia Norris

Diseño de Producción: Jack Fisk

Elenco: Richard Farnsworth, Harry Dean Stanton, Sissy Spacek,
Jane Galloway Heitz, Joseph A. Carpenter, Donald Wiegert, Tracey
Maloney, Dan Flannery...

País: Estados Unidos

"Viaje a Citeria/ Taxidi sta Kithira" (1984)

Dirección: Theo Angelopoulos.

Guión: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra y Thanassis Valtinos.

Producción: Centro Griego de Cinematografía y Theo Angelopoulos.

Dirección de fotografía: George Arvanitis.

Edición: Giorgios Triantafyllou.

Actores: Giolio Brogi, Mari Conopulos, Manos Katraglis, Giorgio
Nezos.

País: Grecia.

"Las Viñas de la ira/ The Grapes of Wrath" (1940.)

Director: John Ford.

Producción: Zanuck

Guión: Nunnally Johnson y Zanuck.

Argumento: Basado en la novela de Steinbeck

Dirección de fotografía: Greg Toland.

Actores: Henry Fonda

País: Estados Unidos.

"Y tu mamá también" (2000)

Dirección: Alfonso Cuarón.

Guión: Carlos Cuarón y Alfonso Cuarón.

Producción: Jorge Vergara y Altavista Films.

Dirección de fotografía: Emmanuel Lubezki.

Edición: Alfonso Cuarón y Alex Rodríguez.

Actores: Gael García Bernal, Diego Luna, Maribel Verdú, Diana

Bracho, Martha Aura, voz en off Daniel Giménez Cacho.

País: México.

www.ytumamatambien.com