Qué tan lejos, Sin dejar huella: Corolarios transculturizadores hispanos de las «road movies»

José M .García Sánchez

Eastern Washington University

jgarcia@ewu.edu

Resumen:

Estudio comparativo a partir del discurso, los actantes y el espacio, de dos filmes de origen mexicano y ecuatoriano respectivamente, *Sin dejar huella* (María Novaro, 2000) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006). La tradición genérica cinematográfica estadounidense de las «road movies» ha influido en el cine hispanoamericano. A partir de las dos grandes líneas del cine americano de las «road movies», representadas por las películas *Easy Rider, (*Denis Hopper*, 1969*) y *Bonnie and Clyde, (*Arthur Penn, *1967*) se observan los resultados culturales en ambas cintas, cuya dirección y protagonismo tiene la particularidad de haber sido realizadas por mujeres.

Palabras clave: Cine de carretera, Cine de ruta, Ecuador, México, feminismo

Abstract:

A comparative study of the aspects of discourse, actants, and space, of two films from Ecuador and Mexico respectively, *Sin dejar huella* (María Novaro, 2000) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006). The cinematographic American Genre tradition of the« road movies» has influenced the Spanish-American cinema. From the two main lines of the American film «road movies», represented by the movie *Easy Rider, (*Denis Hopper*, 1969*) and *Bonnie and Clyde, (*Arthur Penn, *1967*), cultural results are observed in both films, in which the director and the protagonist have the distinction of being women.

Keywords: «Road movies», Ecuador, Mexico, feminism,

La intrínseca problemática que plantea la propia categorización cinematográfica, así como a la contextualización en la que surge el género de «road movies», películas de carretera o cine de ruta, ha sido frecuentemente debatida debido a la imprecisión del mismo. El incremento de este tipo de películas de género en las dos últimas décadas en la escena del mundo hispano hace aun más patente los conflictos manifiestos en su configuración, hasta tal punto que llegan a enmarañarse con la equívoca clasificación que plantea la narrativa del viaje en general. La apropiación de modelos hollywoodienses a las producciones nacionales en Hispanoamérica, revierte en un cine que recalca o rebate los conflictos y aspiraciones identitarios, ya sea desde agentes genéricos, nacionales o de clase. El debate sobre el género cinematográfico surgió entreverado en el cine americano al tema genérico-sexual de *Thelma y Louise (*Ridley Scott, *1991)*. Proponemos que en el ámbito hispánico, la película mexicana *Sin dejar huella* (María Novaro, 2000) y la ecuatoriana, *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006), refutan diferentemente las características canonícas del cine de ruta tradicional en el transvase de las «Road movies» estadounidenses al mundo hispano.

David Laderman diferencia como modelos pretextuales del cine de carretera, las «películas de ruta de búsqueda», «Quest road movie», *Easy Rider, (*Denis Hopper, *1969*), y aquellas de «películas de ruta de forajidos», «Outlaw road movie», *Bonnie and Clyde, (*Arthur Penn, *1967*), que paralelamente trasplantamos como modelos conceptuales a *Qué tan lejos* y a *Sin dejar huella* respectivamente. El primer modelo presenta dosis de autodescubrimiento, mientras que el segundo aborda una tendencia a la huida por diferentes causas, a menudo relacionadas con la trasgresión legal y social. No por ello, dejan de existir elementos en ambas tendencias que convergen y se interrelaciones en ese proceso pendular de descubrimiento y de huida. Desde su inicio, las películas estelares que bifurcarían el género, *Easy Rider* and *Bonnie and Clide*, incidieron por su temática en el carácter existencial de los años 60 y 70 más que en los aspectos propiamente sociales, dando paso en los años 80 a las dos grandes directrices de producción vinculadas al cine independiente

(*París,Texas* 1984; *Drugstore Cowboy* 1989), y a la comedia hollywoodiana (*Rain Man* 1988; *Midnight Run* 1988) y que se caracterizan por su continuidad existencialista. Supone una etapa reflexiva y revisionista que llega a la explosión multicultural de los 90 donde el carácter discriminador y sexista de las «road movies» tradicionales respecto a la mujer da una giro con *Thelma y Louisa* (Ridley Scott, *1991)*., que inicia el camino de posteriores producciones, *Love Field* (Jonathan Kaplan, 1992), *Leaving Normal* (Edward Zwick, 1992), *Boys on the Side* (Herbert Ross 1995), las cuales cuestionaron parcialmente estos presupuestos ya que este tipo de películas en general se ofuscó en el alto precio, la muerte, que la mujer tendría que pagar por su emancipación. Sin embargo, cabe resaltar que el giro primordial iniciado por las películas de mujeres, puso en la palestra del imaginario social muchos de los aspectos de la sociedad coetánea patriarcal: violencia femenina, enfermedades de transmisión sexual, violación, suicidio, oposición al lesbianismo, cuestionamiento de las relaciones familiares, abandono de menores, discriminación contra las madres solteras, entre otros. El género «Road movie", nacido como un reducto de resistencia masculinizante y masculinizado, una fantasía escapista masculina del orden doméstico, siguiendo las tesis historicistas de Timothy Corrigan y Shari Roberts, surgió como fenómeno contracultural donde la unidad familiar se desvanecía y el automóvil supuso el ideal de una sociedad que acusó una reproducción mecánica. En relación con estos presupuestos, Shari Roberts, con respecto al final alegórico de *Thelma y Louise*, señala:

> In sum, although the feminine road films critique dominant ideologies, because of their attempted escape specifically into a masculinist genre, these films tend metaphorically to raise their hands in «feminine» despair. (Cohan , 1997: 66)

En esta misma línea, David Laderman postula que a pesar del carácter rebelde en el que surge el género, todas las películas, incluidas aquellas más reformistas de las dos últimas décadas se sustraen a los códigos conservadores del que surgen. El propio género, según el autor, se caracteriza por su pesimismo, la resistencia a la

ley familiar, la ambigüedad de la narración, y la negación a un final cerrado; similar tendencia propuesta por el «progressive Hollywood genre» que incluye películas de terror, melodramas, temas de explotación, etc. y que Barbara Klinger ha refutado por su supuesta subversividad.

El principio que defendemos, no opuesto por ellos a las tesis de Laderman, sino que corre paralelo en este ensayo, es que el «subtexto tradicionalista» de las películas americanas es contravenido en ambos textos hispanos analizados. En un fenómeno de transculturización, el género se vacía en los moldes hispanos para fundirse y generar una transposición de valores culturales. A la par de las dos grandes líneas maestras definidas por los textos americanos y sus variantes, y opuesto al eterno retorno impuesto por los viajes iniciáticos de *Bonnie and Clide y de Easy rider*, ambos textos promueven una ruptura respecto a lo subtextos patriarcales en los que la tensión rebelión y conformismo y el espíritu expansionista ahoga los textos americanos ya sea por su espíritu trágico o su visión idílica o exótica. En consecuencia, a pesar de la temática rebelde y su constante referencia a la temática de la libertad en el cine de carretera americano subyace constantemente el subtexto conservador donde predomina la jerarquía heterosexual, definida por la narrativa y los planos visuales, la homofobia incipiente, y por último, el exotismo respecto a minorías étnicas y raciales, ya sea idealizándolas o discriminándolas hasta llegar a su fetichización:

> Despite the counter or sub-cultural context of the road movie, this lingering white traditional perspective, reductively demonizing women and people of color, link the genre with conservative society and conservative, conventional movie (Laderman, 2002: 48)

Estos códigos conservadores que definen al propio género desde su nacimiento, están bloqueados por el carácter espacial expansionista al que han sido sometido tradicionalmente las «road movies» americanas, surgidas desde la política

expansionista eishenhoweriana de los 50 bajo la guerra fría, con su desarrollo interestatal y automovilístico, y cuya doctrina subyacente surge con el fin de revitalizar la identidad americana en la defensa del país ante el enemigo comunista, a modo de reinventar el espíritu de los pioneros americanos, sin tener en cuenta el impacto medioambiental o el desplazamiento de muchos de los núcleos rurales. De ahí que muchos estudios hayan incidido directamente en la relación de las «road movies» con los «Western».

Las dos películas, *Sin dejar huella* (2000) y *Qué tan lejos(20006)*, están protagonizadas y dirigidas exclusivamente por mujeres, y en ambas sobresalen, sin detrimento de otros géneros artísticos e incluso de otras películas del mismo género, una temática que aborda un contenido femenino en un recipiente masculinizado tradicionalmente. A este respecto no se puede confundir películas de y sobre mujeres con películas para mujeres. Por una parte la opera prima de Tania Hermida ha consensuado el gusto popular y masificado de la población ecuatoriana tanto por el publico nacional, como el emigrado. Por otro lado, la obra de madurez de Maria Novaro la ha consagrado ante un público de talante internacional[1]. Mientras que la producción en el cine hispánico fue al principio más somera y a remolque del cine americano, es obvio que ha habido un proceso evolutivo y de proliferación en las películas hispanas del género «road movie" en las últimas décadas, desde su importación hasta la asimilación y experimentación con el mismo: *Cuestión de fe* (Marcos Loayza, 1995*), Perdita Durango (*Alex de la Iglesia*, 1997)*, *Segundo siglo* (Jorge Bolado, 1999), *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2022), *Por la libre (*Juan Carlos de Llaca*, 2000)*, *Cuando rompen las olas (*Riccardo Gabrielli*, 2006)*, entre otras. En el ámbito hispano, ambas películas seleccionadas, *Sin dejar huella* (2000) y *Qué tan lejos* (2006)*,* surgen con una diferencia espacial y temporal que nos permite analizarlas retrospectivamente,

[1] Es preciso señalar que ambas películas son efecto de las coproducciones que el cine de carretera realizó en las últimas décadas entre el cine europeo y americano (*Stranger than Paradise*, *The Doom Generation*, *Lost Highway, JeepersCreepers*) o incluso entre el cine europeo y mexicano (*Deep Crimson*, *Perdita Durango*,*Highway Patrolman* and *Y Tu Mamá También*, etc)

y aunque producto de esta tendencia, ambas han surgido como fenómeno mediático debido al profundo éxito comercial de las mismas, si bien en diferentes ámbitos y con nuevas formulas transnacionales, una y otra han profundizado retrospectivamente en los cánones contraculturales que construyeron en los años 50 y 60, el género como tal en los EEUU.

En función de los actantes, el espacio, así como las particularidades discursivas y enunciativas que exhiben *Sin dejar huella y Qué tan lejos,* se constatará y contrastará los elementos deconstructores y formalizadores del género «road movie» en el mundo hispano.

1. ***Actantes: Personas y personalidades.***

Los títulos de ambas películas, *Sin dejar huella y Qué tan lejos*, fomentan por si solos un cierto grado de imprecisión sobre lo que el espectador pudiera afrontar a la hora de concebir la representación. Ambas cintas fundamentan su trama en la historia de dos jóvenes que por diferentes circunstancias viajan a destinos determinados. La película de Novaro, *Sin dejar huella,* fundamenta el viaje desde la frontera mexica-estadounidense hasta Cancún en la huida de ambas protagonistas, Aurelia, por un robo a su amante, Saúl, y Marilú, por el involucramiento en el tráfico de arte y el hostigamiento de Mendizábal, un policía federal prendado de ésta y parodiado hasta el punto de ser animalizado por su ignorancia y por su asociaciones olfativas para perseguirla. Por otro lado la película de Hermida, *Qué tan lejos*, cimienta la narración en un viaje de búsqueda de dos protagonistas femeninas desde Quito hasta Cuenca; Esperanza, estereotipo de turista en Ecuador que pretende fotografiar la "realidad" ecuatoriana, y Tristeza, estudiante idealista oriunda que pretende viajar con el fin de impedir el matrimonio de su presunto novio con una chica de la alta alcurnia ecuatoriana. En las dos películas, además de los elementos de conflicto de género, subyacen los factores clasistas y nacionalistas que configuran con nuevos visos el transvase del género de ruta tradicional.

Ambas películas recurren en primera instancia a decostruir los procesos de masculinización del propio género cinematográfico, atendiendo a representar mediante la adopción de protagonistas femeninos lo que el género había consensuado en sus inicios contraculturales hasta llegar a los 90 con la película que revitalizó el género americano, *Thelma y Louise*, y que reservaría un aparente cambio de ruta. Amén de las subvenciones económicas que dirigen los repartos en este cine globalizado y de los intereses que se perfilan a ciertos sectores de espectadores posibles, nos interesan los aspectos que actualizan el propio género cinematográfico; cabe resaltar el origen foráneo, en concreto español, de una de las protagonistas en ambas cintas y que suscita otras consideraciones identitarias de tinte subversivo. En el caso de la cinta de Novaro, el rol contestario de Marilú, encubierto en múltiples identidades para suplantar la ley, ya que ha nacida en México, pero ha sido criada en España, con educación universitaria, políglota, hablante de la lengua maya, catalana e inglesa, irrumpe en la escena para dar al traste cualquier estereotipo al respecto del concepto monolingüístico de la identidad mexicana tradicional. Esta figura cosmopolita es contrastada y contestada por Aurelia, quien disputa la supuesta sumisión de la mujer mexicana estereotipada, personaje que nunca acabó la «prepa» o escuela secundaria, y quien se desempeña como obrera de una maquiladora, madre soltera de Juan y del bebé, Billy, e involucrada en una relación infructuosa con un pequeño narcotraficante al que roba los beneficios de su ilegal comercio, *leit motiv* de su huida

La contraposición semiótica de los nombres de las dos personajes principales, Esperanza y Tristeza, contrasta con el guiño de Hermida a la película de Denys Arcand, *Jesús de Montreal*, que se refleja en la aparición mística—en un súbita aparición entre la niebla—y desaparición reveladora del personaje secundario homónimo y que actúa como filtro ideológico del viaje que emprenden las dos protagonistas. En la película de Arcand, la figura religiosa de Jesús colisiona con la sociedad materialista de Montreal, limitada por falsos valores, la hipocresía de las instituciones, la corrupción, así como la influencia de los medios en la gente. Del

mismo modo, Hermida filtra el personaje-denuncia con el propósito de desvirtuar la sociedad ecuatoriana y el camino recorrido por la propia sociedad mediante el sarcasmo; Jesús viaja con las cenizas de su madre para enterrarla. Después de una noche de fiesta en la playa, la cubeta de cenizas se pierde en la marea alta, dejando sin sentido el viaje de Jesús. En este trayecto que el personaje mistificado comparte con las dos protagonistas, se suma la crítica de las clases medias ecuatorianas incipientes que los personajes de Jesús y Esperanza abordan en torno a las telenovelas, al futbol, y a la idealización que Tristeza ha conferido en torno a su viaje, cuyo objetivo es evitar la boda de su novio, un joven de clase alta, del cual Tristeza ha sido una presa más de su afán coleccionista. Esta clase media ecuatoriana incipiente que Hermida refleja aparece circunscrita a un mundo mediado por el mundo telenovelesco, ajeno a los problemas sociales del mundo indígena que han parado todo un país y que no aparecen en la escena de los personajes principales, salvo escarceos indirectos, cuya denuncia—el silencio— es bastante efectiva. Por contraposición, la película de Novaro, *Sin dejar huella*, incursiona en el mundo indígena, mas allá de la idealización o la discriminación, confiriendo al mundo malla significación propia en un mundo globalizado donde la hospitalidad y la mercadería se entremezclan hasta aportarle connotaciones de realidad y presente, allende la imagen precolombina de raigambre historicista.

La amistad que se profesan en ambas películas las dos protagonistas supone un proceso de conocimiento en sí mismo, consustancial al viaje interior de ambas, hasta tal punto que en ambas se produce, por parte de Marilú en *Sin dejar huella* y por parte de Tristeza en *Que tan lejos*, el ocultamiento de su verdadero nombre hasta que al final revelan sus verdaderas identidades a sus acompañantes. En ambos casos, mediante la narración heterodiegetica, en el espectador se activa de manera formal el conocimiento de los personajes; en la película de Hermida tanto los actantes como los espacios más representativos son presentados de manera documental mediante una voz en off que confiere datos íntimos de los personajes (fecha de la primera menstruación, fecha de la primera eyaculación de Jesus),

además de la pausa de imágenes en forma fotográfica y subtítulos. Este proceso documentalista agrega al cine de carretera tradicional un afán innovador que postula una variante «realista» al género propiamente ficcional. Por otro lado, en la obra de Novaro la narración homodiegética nos aporta una serie de pistas a lo largo de la cinta a base de elementos codificados como los carteles direccionales o de la frontera al comienzo y al final, las canciones que determinan el argumento, las expectativas y el mensaje transgresor fomentado por ambos personajes femeninos frente a la corrupción tutelada por los personajes masculinos.

2. Espacios: reinscripción de las utopías y distopías.

La conexión entre el paisaje y la construcción de la identidad nacional ha sido un recurso enraizado en la tradición pictórica del siglo XIX. Por las características del propio género, la visión panorámica juega un papel fundamental en ambas películas, desbrozando algunos de los más destacados interrogantes que afectan a la identidad ecuatoriana y mexicana. En ambas cintas se produce un viaje de las protagonistas hacia el sur, destinos turísticos nacionales y por otra parte aflora el concepto de tornaviaje de los destinos migratorios más comunes de ambos países hacia los EEUU o hacia Europa. La orografía ecuatoriana que surge desde la capital, Quito hasta Cuenca, capital de la provincia de Azuay y acuciada por el número de emigrantes desarraigados, corre paralela al viaje transfronterizo desde Ciudad Juárez, centro de conflictos migratorios, hasta la península de Yucatán. A esa fuga espacial que delata un desplazamiento literal e imaginario de las utopías tradicionales que habían inspirado los movimientos migratorios de ámbito internacional se superpone la huida centrífuga de los focos nacionales en el que orbita la cultura ecuatoriana y mexicana respectivamente, Quito y el México DF.

Las películas de carretera clásicas norteamericanas habían confabulado con el espíritu fronterizo del oeste americano donde predominaba el protagonismo de la naturaleza, el calor desértico, los moteles baratos, las viejas gasolineras, y por

supuesto, el fetiche motorizado. En ambas películas hispanas el cambio de escenarios y de aspecto técnicos es notable, aunque el tratamiento del mismo sea dispar; por un lado la película de Novaro apela a la parodizacion y deconstrucción de esos espacios desde el propio comienzo en el que se satiriza el estado fronterizo. Por otro lado, la película de Hermida, se rige por una visión reivindicativa del espacio natural y social ecuatoriano que aparece infranqueable para el foráneo. Mientras Esperanza pretende filmar todo el paisaje y se rinda al sueño y al cansancio en la caja trasera de la camioneta, Tristeza le reprocha que no filme el Ecuador real, solo el paisajístico, constituido éste último por las imágenes humboldtianas del siglo XVIII, hasta tal punto que se apodera de la cámara y se constituye en la realizadora de la filmación de Esperanza. Ese trayecto de viaje en la parte trasera de la camioneta, transposición metafórica de la imagen patriarcal de los dos periodistas que las transportan y su poder de coacción en la opinión pública, es vital por cuanto supone un cambio de actitud de Tristeza principalmente; ambas protagonistas se rinden a la complicidad de su amistad, ya que se produce un proceso de proximidad y conocimiento mutuo hasta que al final de la cinta, Tristeza le confiesa su verdadero nombre. A diferencia del cine sobre la inmigración mexicana o centroamericana que inició hacia el norte una huida desesperada y alejada de convenciones contraculturales del cine propiamente de carretera, el guiño cinematográfico de *Sin dejar huella* es un cambio de dirección drástico que pone en solfa los espacios y paisajes tradicionales de las «road movies» y que da otra vuelta de tuerca a la ruta de John Kerouc hacia México.

Ese viaje ilusorio que el espectador de Hollywood vivió, al igual que el Western, progenitor de las «road movies», le aportó la vuelta nostálgica, a la frontera o a la «visión pastoril» (idealizada), paradójicamente, del «salvaje oeste». En ambas películas, *Sin dejar huella* y en *Que tan lejos*, hay un tratamiento dispar del asunto; mientras que en *Sin dejar huella* hay una dislocación total de las utopías de la Modernidad, representadas por los diferentes lugares donde transcurre la acción, ya sea el desierto, los manglares, la playa, (Desierto de Sonora, Ciudad Juárez, Paraíso,

Coahuila, Hidalgo, Cancún, etc.), la película de Hermida reescribe la utopía paisajística romántica humboltdiana, hasta tal punto que forma parte del discurso que mantienen ambas protagonistas respecto a la insistencia por parte de Esperanza de fotografiarlo todo, obviando el incidente que generó el viaje conjunto de ambas protagonistas, la huelga iniciada por los indígenas. El ansia turística de coleccionar imágenes por parte de Esperanza, contrasta con la aparente sensibilidad social de Tristeza, quien por otra parte, representa un personaje inmaduro e idealista al mismo tiempo.

Es significativo que en ambas películas el agua se convierta en un eje de utopías y distopías, la gran pachanga en la obra de Hermida de todos los personajes principales en la playa de Guayaquil junto al mar acaba en una rev(b)elación de sus propios ideales medio-clasistas que contrasta con las vistas al final desde el puente de Cuenca del río Tomebamba, el se une al río Paute y que suponen ambos las fuentes y afluente del Amazonas. Por otro lado, el cenote en el que acaban literal y metafóricamente los perseguidores de Aurelia y Marilú al entrar en la zona de los manglares disiente de la idealización turística de Cancún, al acecho de multinacionales y de contaminación.

3. Discursos femeninos y feministas.

Uno de los elementos constituyentes de las «road movies» es el fetichismo del vehículo, ya fuera la motocicleta o el coche, propiamente filtrado al espectador a través de las primeras tomas, de interiores, a vista de pájaro o la consabida del espejo retrovisor, tanto del interior como del exterior. El fetichismo de la película de Novaro apela constantemente a la desvinculación masculinizante que usurpa el género de las «road movies» americanas mediante la transgresión de los mismos; ya sea desde el deportivo rojo que persigue a Marilú y Aurelia (*Sin dejar huella*), y que forma parte del imaginario popular americano, el cual acaba hundido en el cenote, hasta las primeras tomas de los botines de piel por parte de Saúl o Mendizábal, las

escenas de grandes camiones en la huida inicial de Aurelia y Marilú que nos transportan al mercado globalizado, o la inserción de perros en mitad del camino iniciado por las protagonistas. Todos ellos son gestos continuos de la cinta que delatan el aspecto transgresor.

En la misma línea de parodizacion la película de Hermida se sintetiza de forma manifiesta una transgresión al discurso idólatra hollywoodense del automóvil, puesto que las dos protagonistas, utilizan todos los posibles métodos de transporte posibles; viajando en la caja de la camioneta ante las inclemencias del tiempo y separadas de los dos reporteros que viajan a cubrir la huelga del país, en un trenecito de feria, a pie, en una motocicleta, a caballo, compartiendo el vehículo con los protagonistas masculinos Jesús y Andrés, o mediante la utilización de los servicios públicos, el autobús, medio en el que comienza y finaliza su viaje.

Uno de los catalizadores de la identidad nacionalista es el uso del español como coiné del talante nacional hispanoamericano en menoscabo de las otras lenguas nacionales. El uso de las lenguas como elemento identitario en la película de Hermida el kichwa, variante de la lengua quechua hablado en Ecuador, o el uso del catalán, maya, español, inglés en la cinta de Novaro no dejan margen de duda sobre el carácter reivindicativo que suplanta el fantasma monolingüe de la identidad nacional. Ambas construyen ese aspecto reivindicativo suplantando los aspectos nacionalistas tradicionalistas que han operando en las sociedades hispanas. A este discurso propiamente idiomático de condición esquizofrénica, por cuanto se opone a la paranoia nacional monolingüe, se suma la crítica parodiada al mercado globalizador en la película de Novaro, donde el mercado es ridiculizado mediante el lenguaje comercial (gafas Gucci, Longines), los subtítulos que marcan la localización de los lugares finales, así como las señales finales que aparecen a modo de epilogo (Exell, abreviatura de Exxon y Shell), los segmentos musicales que por sí solos constituirían motivo extenso de análisis (narcocorridos, música norteña, rancheras), el discurso legal que Mendizábal, icono judicial, ignora y con el que pretende acusar

a Marilú por saqueo del patrimonio de la nación, suplantación de identidad y hostigamiento sexual, acusaciones éstas con las que el policía federal se representa como bufón de estado.

En la película de Hermida, la voz estradiegetica de la narración es esencial para *deferenciar* el carácter reivindicatorio del asunto viajero de la búsqueda personal al que hacíamos referencia al comienzo (quest movies) por cuanto cada uno de ellos se inviste de una personalidad que *difiere* de las representaciones aportadas por los propios protagonistas, y por otra, por el tono intimista que conlleva, al informar al espectador de aspectos íntimos de los personajes. Tal discurso en off es la antesala de la posterior acción de ambas protagonistas que comparten compresas y clínex para solventar la repentina aparición de la menstruación de Tristeza. Sin duda, el pacto de sangre abre puertas al comienzo de una buena amistad donde las dos intérpretes irán construyendo estos lazos. En esa mismo perfil de autodescubrimiento, la película de Hermida incide en una crítica incisiva en la arenga del profesor de la universidad a la que acude Tristeza, contra los malos gobiernos, no, contra los países; a la picaresca infantil que pretende timar al turista, o el suceso que confronta a Esperanza con el taxista a la hora de devolver la cantidad exacta por el trayecto y reprocharle éste con la conquista española. A esos aspectos secundarios y populares se suma una reflexión intelectual que aboga por adentrarse en esa esfera metapoética sobre el lenguaje y la realidad en *El mono gramático* de Octavio Paz, la cuales ahonda en el sujeto esquizofrénico de la postmodernidad o la reivindicación feminista de la obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* del mismo autor mexicano, ambos guiños denotan las preocupaciones ideológicas de los personajes y sustentan el discurso reivindicativo.

4. **Conclusión:**

La poética de las «road movies» comprende parámetros confusos para ser descrita de forma unísona. La huida en busca de la otredad, más allá de las raíces

masculinizantes del género, es consustancial a ambos filmes analizados. Uno de los factores que aportan un aspecto disímil común a estas dos películas es que aúnan en su distinción, no una crítica desvirtuada, sino una reescritura del cine de «road movies» desde una visión femenina, parodiando y decostruyendo el propio género cinematográfico. Estas dos visiones inoculan las versiones presuntamente transgresivas que negaban o contradecían la otredad ya fuera desde su posicionamiento de clase, de género o de raza, consustanciales al género cinematográfico del cine de ruta. Entre los logros de ambas películas cabe sobresaltar el haber aunado y profundizado en todos los elementos identitarios que otras cintas precedentes intentaron de manera dispersa o parcial, de tal modo que la deconstrucción de los personajes, la irrupción y desmantelamiento de espacios comunes culturales, así como la introducción de discursos propiamente femeninos en el ámbito hispanoamericano, reformula el propio género cinematográfico. Más que respuestas contraculturales, ambos textos cuestionan las prerrogativas genéricas al mismo tiempo que interrogan las instancias clasistas, sexuales y nacionalistas de Ecuador y de México, las cuales tradicionalmente habían desembocado en estereotipos maniqueos y simplistas.

Referencias bibliográficas:

Laderman, David. *Exploring the Road Movie. Driving Visions.* (University of Texas Press: Austin 2002)

Cohan, Steven and Ina Rae Hark. The Road Movie Book. (London: Routledge, 1997)

Novaro, Maria. *Sin dejar huella.* 2000

Hermida, Tania. *Qué tan lejos*. 2006