

# (Re)Discovering 'America' (Re)Descubriendo 'América'

Road Movies and Other Travel Narratives in North America  
Road movie y otras narrativas de viaje en América del Norte

6 | Inter-American Studies | Estudios Interamericanos



## El *road movie* en México: hacia el cronotopo del viaje

ÁLVARO Á. FERNÁNDEZ

### Abstract

Álvaro Á. Fernández in his article “El *road movie* en México: hacia el cronotopo del viaje,” explores two particular cases of Mexican road movies: Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también* and Carlos Bolado’s *Bajo California. El límite del tiempo*. As a theoretical-methodological basis he resorts to the concept of “chronotope” introduced by Bakhtin in his studies of the novel and expands its use to study other types of cinematographic narratives such as the road movie. Fernández tests how different narrative instances can expose a series of spatial and temporary relations of the story and how small chronotopes are articulated and tied to the vertebral column of the journey’s chronotope; finally, he pursues the question of how micro-histories relate to each other and are narrated to construct a space and time correlation that might affect more the reality or the historical world of the spectator than the story that is viewed on the screen.

Con este trabajo pretendo aprovechar el camino andado por M. Bajtín al introducir el concepto “cronotopo” aplicado a la novela, y ahora al *road movie*, para dar cuenta en casos particulares de “la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente” en la obra (Bajtín 84); lo que nos sugiere ciertos nexos entre esa relación espacio-temporal que se va fraguando en el mundo representado en pantalla, dicho sea de paso, en diálogo continuo con el espectador.

El cronotopo es una categoría de la forma y el contenido, es el centro organizador de los acontecimientos. Percibe el tiempo como cuarta dimensión del espacio, por lo que se convierte en una herramienta útil para deconstruir las categorías del *road movie* y mostrar sus arbitrariedades –como lo mencionan Alexandra Gancer et al.

Se insiste en que los cronotopos de cada género definen el tipo de eventos que se narran, la forma y la naturaleza de los personajes y el tipo de transformaciones que experimentan. Al cronotopo pertenece el sentido que moldea la narración. Dice M. Bajtín:

Es el lugar donde se atan y desatan los nudos argumentales ... Puede decirse sin problema que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna ... Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer ... Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el crono-

topo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos. (250)

Así, con el fin de poner a prueba y ver la pertinencia de esta categoría, hago referencia a cintas paradigmáticas del *road movie* mexicano y a determinados componentes de estas películas que toman el camino como elemento central de la narrativa. El camino también se convierte –según David Laderman– en “un símbolo del curso de la vida, del movimiento del deseo, y la atracción tanto de la libertad como del destino” (2).

El cronotopo, en tanto herramienta teórica ayuda a definir los códigos propios del género en aras de un concepto cinematográfico, ya que como lo entiende Guille Deleuze, “una teoría del cine no es una teoría ‘sobre’ el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas” (370). De tal manera el *road movie* puede considerarse un tipo de concepto cinematográfico, es decir, “un tipo específico de itinerario narrativo (la carretera) y un tipo específico de producción de la imagen (el cine)” (Correa 294),<sup>1</sup> que implica una distinción entre el *trayecto* (orientado hacia su punto de llegada), *itinerario* (trayecto previamente trazado) y *recorrido*<sup>2</sup>; en todo caso dimensiones de los grandes cronotopos que consolidan al *road movie*, materializan la experiencia y comprensión de un tipo de películas que construyen determinados significados para el espectador, un sujeto sobre todo forjando en prácticas posmodernas.

El *road movie* ha tenido un intenso cultivo en los perímetros del *videohome*, siendo a veces proyectado en cines *de segunda* y para “público fácil,” pero sobre todo distribuido en formato DVD tanto en México como en Estados Unidos. Por el contrario son mucho menos las cintas de este género que circulan en los circuitos de festivales o en los grandes corporativos de salas cinematográficas, sea Cinépolis, Cinemex o, pensando en la exportación transoceánica, en cines de Asia o Europa.

Ciertamente las tendencias temáticas, iconográficas, decorados, recursos expresivos, sistemas de estrellas, de producción, de distribución y de exhibición, dan luz para delinear el género mexicanizado, sobre todo a finales de los setenta y en los ochenta con sus propios cronotopos del viaje y carretera, época en que incluso surgieron cintas que nutren la mitología nacional tales como *Lola la trailera* (1983), de donde surge la heroína mexicana por antonomasia, seguidas por un cúmulo de títulos y sagas donde aparecen por igual los hermanos Almada que todo tipo de vengadores, narcotraficantes, *outsiders* y demás fugitivos o perseguidores.

Ya fuera de la condición del *videohome* –más que nada fronterizo (véase Iglesias)–, pocos directores de renombre han puesto su grano de arena para la construcción de este concepto, aunque cabe decir que sería difícil hablar de un género de tradición, puesto que hablar de *road movie* mexicano, es referir a un género poco explotado por sus cineastas y escasamente asimilado como tal por el espectador que no acude a los circuitos cinematográficos de segunda.

<sup>1</sup> La idea, como podemos ver, está basada en los presupuestos de Gille Deleuze.

<sup>2</sup> Concepción de André Gardies que es citado por Gérard Imbert (294).

Podrían contarse sólo una veintena de películas, sobre todo producidas en las últimas dos décadas, aunque es posible rastrear elementos del *road movie* nacional desde que Luis Buñuel realizó *Subida al cielo* hace sesenta años. De esta manera, resaltan títulos que deliberadamente apuestan por el género basados en sus tópicos pero aterrizados en el cliché caricaturizado, como es el caso de *40 días* (2008); otros menos desafortunados pero con poca trascendencia estética o comercial como *El camino largo a Tijuana* (1991), *Bienvenido paisano* (2006), *Euforia* (2010); o los de mediano éxito: *Por si no te vuelvo a ver* (1997), *Por la libre* (2000), *Sin dejar huella* (2001), *Sin nombre* (2009) –aunque ésta tienda más a quedarse en el relato de persecución que en el de *road movie* con todos sus componentes semánticos y sintácticos. También se cuentan ensayos personales como *Segundo siglo* (1999); o finalmente las triunfantes en terrenos del público o de festivales: *Voy a explotar* (2008), *Bajo California. El límite del tiempo* –en adelante escribiré *Bajo California*– (1998), *Y tu mamá también* (2001), las cuales gozan de un particular punto de vista anclado a condiciones culturales específicas, y que rinden tributo al género pero a la vez –pensando en la última– llenaron en su momento las salas cinematográficas como pocas películas, incluso hasta la fecha continúan siendo transmitidas por televisión.

No obstante, pese a que *Bajo California* se ha llevado una decena de premios en festivales nacionales e internacionales, y que *Y tu mamá también* ha ganado una treintena de premios y se ha instalado contundentemente en el imaginario del público; no dejan de ser casos minoritarios que aún no permiten hablar –como mencionaba, fuera del *videohome*– de la consolidación de un género.

Con todo, evidentemente existen rasgos en común entre estos films, ciertas temáticas y figuras, por ejemplo las peripecias de *Por si no te vuelvo a ver* y de *Por la libre* están determinadas por el deseo de cumplir el traslado de las cenizas de un difunto a un paraje particular. Aquí hacen referencia a la responsabilidad moral, pero también a la crisis de la edad y a la crisis familiar. Éste último tema es sumamente peculiar en el *road movie*, de hecho, estudiosos –como Robin Wood– indican que ese tipo de cintas nacieron en parte por “la desintegración del concepto de hogar” en la sociedad estadounidense (citado en Laderman 19); lo que se manifestó pronto en otras sociedades que hasta la fecha no dejan de hacer referencia a esta crisis –pensemos nuevamente en nuestra sociedad y en películas como *Y tu mamá también* o en *Bajo California*. Y en ese sentido, habría que ver cómo los caprichos del espacio y del tiempo en la *ficción del traslado*, definen el tratamiento de los temas y los eventos de la historia.

Más específicamente, podemos hablar de algunos otros films que marcan la frontera como cronotopo central. Espacios geográficos con fuerte carga simbólica, sea punto de partida o punto final: huir a la frontera, huir de la frontera, o simplemente pasar la frontera. El *road movie* mexicano –como el de Estados Unidos o Canadá, por mencionar algunos– que acude a este cronotopo, mantiene ciertos rasgos temáticos y figurativos con determinados motivos argumentales de perseguido-perseguidor y eventos que desencadenan la transformación de los personajes que van en sentido y contrasentido: de Norte a Sur viajan los protagonistas de *Sin dejar huella*, cuya in-

fluencia directa de *Thelma y Louise* (1991) es innegable –por el tratamiento del género con mujeres que huyen y se enfrentan a la condición machista del orden patriarcal mexicano, más que por sus logros estéticos–; o los de *Sin nombre* que van de Sur a Norte y donde el tren –pues el movimiento está determinado por el medio de transporte que constituye una prolongación del cuerpo de los personajes– es el vehículo o contenedor que, a través las peripecias de los protagonistas, expone una condición de vida en la modernidad latinoamericana y sus innegables contradicciones.

De cualquier manera, este tipo de películas con sus diversas temáticas y puntos de vista pueden regirse por lo que se ha dado en llamar el “triángulo cronotópico”; triángulo en cuanto a la construcción del tiempo y espacio con las tres dimensiones que atribuye Giampiero Frasca al *road movie*: *la dimensión denotativa*, espacio tal como es mostrado, la carretera y la actitud contemplativa de ésta; *la dimensión arquetípica*, segundo nivel de lectura del espacio, que tiene que ver con la construcción cultural del espacio como “sueño quimérico” y lo que puede significar para el espectador; y finalmente, *la dimensión simbólica*, suma de las dos que tiene implicaciones más profundas derivadas de la puesta en relación de los espacios mediados por el imaginario cinematográfico (Correa 281), con su propia iconografía y retórica del género.

En los perímetros de este triángulo resaltamos justamente tres relaciones básicas del espacio-tiempo –que implica cronotopos del pasado y del futuro–, determinadas en principio por el *Cronotopo del camino* que implica el traslado y *la búsqueda o la ruta hacia la identidad* y es el cronotopo central que define los temas y las figuras (imágenes arquetípicas del género). La cuestión de la identidad es fundamental en el *road movie*. Gérard Imbert, en parte concibe del género como “un relato discontinuo, basado en lo imprevisto, marcado por accidentes de recorrido, una metáfora del recorrido identitario, que procede mediante una huida hacia adelante” (292). En segundo lugar está la relación que podríamos denominar el *Cronotopo de los eventos paralelos*, donde incluso las microhistorias que podrían ser diegéticas o extradiegéticas se articulan con el tiempo y espacio en el entramado central, pero también al tiempo y espacio del espectador, ya que como se presenta un cronotopo del autor, se presenta otro cronotopo del espectador (tiempo y espacio social donde se da la lectura del film). Finalmente, la relación que cierra el perímetro del triángulo: el *Cronotopo del encuentro* que implica el *sueño quimérico*, *el espacio final*, donde acaba el camino y aguarda un paraje de purificación, pero también de dolor, que lleva a los personajes a alcanzar cierto grado de autodescubrimiento y madurez existencial.

Los casos de *Y tu mamá también* y *Bajo California* –aunque heterogéneos, desde mi perspectiva son los *road movies* nacionales más originales– pueden ayudarnos a visualizar este triángulo y sus relaciones básicas, pues ambas películas mantienen las leyes del género y lo reinventan como concepto cinematográfico, a la vez que ofrecen una variedad de significados y valores estéticos y culturales.

*Y tu mamá también* cuenta la historia de Tenoch (Diego Luna) y Julio (Gael García), dos adolescentes regidos por el tirano del deseo sexual y la libido exacerbada, así como por su código de amistad sintetizado en el decálogo del “charolastra.” Cuando

conocen a Luisa (Maribel Verdú) en una fiesta familiar —una mujer española casada con el primo de Tenoch— la invitan a pasar unos días a un paraíso tropical inexistente que llaman Boca del cielo. Al final sabremos que la crisis matrimonial y de salud de Luisa la lleva a involucrarse con los adolescentes, desequilibrando la amistad y la sexualidad de ambos.

*Bajo California*, por su parte, cuenta la historia de Damián Ojeda (Damián Alcazar), artista plástico que viaja por las costas de Baja California en busca de sus antepasados y de las pinturas rupestres de San Francisco de la Sierra. En el camino, mientras hace instalaciones artísticas en los distintos paisajes, va recordando a su esposa embarazada y una mujer que atropelló y que le llena de remordimiento. Luego de prender fuego a su camioneta, Damián camina por días y encuentra a Arce (Jesús Ochoa) que lo guía hacia San Francisco de la Sierra. Mientras expía su culpa en el viaje, es mordido por una serpiente. Tras enfrentarse a la muerte y salir avante, Damián decide que ha cumplido con su ritual de purificación y que es tiempo de volver.

## 1.

En ambas cintas, se perciben estos cronotopos estables donde el espacio arquetípico está determinado principalmente —siguiendo las leyes del género o concepto cinematográfico— por el *Cronotopo del camino*, que nos habla de la dimensión denotativa y a la vez arquetípica; es el escape y traslado de un espacio-punto de partida sea como referencia directa: la capital con sus sitios urbanos que marcan la estructura social de los charolastras, o referencia indirecta: el artista chicano que, aunque se presenta en la carretera desde el inicio del argumento, sabemos que además de venir cargando un peso en la conciencia, deja atrás Laguna Beach, California y el seno familiar, con el fin de alcanzar un encuentro consigo mismo.

En el *Cronotopo del camino*, lo elemental es el trayecto o el traslado, que constituye la matriz principal, y por supuesto está ligado al *Cronotopo del encuentro* y a la noción de búsqueda identitaria: un trayecto hacia la identidad en el México profundo para el artista chicano de *Bajo California*, donde va a purificar su sentimiento de culpa; y para los capitalinos adolescentes de clase media y alta de *Y tu mamá también*, un trayecto hacia el lugar idílico donde redefinirán su identidad y encontrarán justamente la culpa.

El recorrido por las carreteras de Baja California y de Oaxaca cobran dimensión simbólica más allá del mero acto denotativo y referencial, del acto de contemplar el paisaje. En ambos trayectos impera —mencionábamos— la retórica del género con su “estética de la repetición, con su ritual de parada, su continuo andar y desandar” (Correa 293) así como también la iconografía propia del *road movie* tradicional: gasolineras, mapas, señales de tránsito, paisajes, pueblos, moteles, cruces, —hasta retenes para el caso mexicano—; en *Y tu mamá también* se incluye el folclor de carretera con carros alegóricos y reinas de pueblo. Laderman indica que las técnicas constituyen el estilo y el *look* del género. Dentro de éstas, una de las utilizadas con cierto vigor es el

*traveling*, pero también se puede mencionar otras técnicas empleadas, tales como las cámaras en estabilizadores laterales o frontales en el auto, planos del espejo retrovisor y lateral que se convierten en puntos de vista, cuya composición también tiene una función de reflexión, exageración, y de realce de la presencia de la cámara, pues proyecta al personaje dentro del auto y al espacio en el que se viaja (Laderman 15); estos planos son un tópico y metáfora visual que los convierten en un contenedor del pasado que va quedando con cada línea punteada de la carretera que se refleja; recursos técnicos-expresivos que construyen significados y determinan las expectativas formales del espectador.

No obstante, en *Bajo California* el protagonista “quema las naves” –literal y metafóricamente– para emprender un viaje donde los vínculos tradicionales del género no tienen cabida. Y en la primera cuarta parte del relato comienza su andar en un cronotopo ya no de carretera sino de sendero. El auto en tanto extensión de su cuerpo – pues “autos y motocicletas representan una mecanizada extensión del cuerpo, por el cual el cuerpo podría mover más lejos y más rápido de lo que nunca antes” (Ladermann 13)– rompe con el género tradicional del *road movie* para volver al movimiento natural del ser humano, a su recorrido paso a paso. Entonces, el director primero relativiza las leyes del género y después las olvida para finalmente reinventarlas.<sup>3</sup>

En el *Cronotopo del camino*, el tiempo se vierte sobre el espacio, el cronotopo del tiempo es esencial para los géneros, el género y sus variantes se determinan por el cronotopo (Bajtín). Podemos ver que los días se alargan para Damián como los mismos caminos que parecen no llevar a ningún sitio. En la tradición del *road movie*, el tiempo es siempre un elemento central en las metaforizaciones del camino (Correa), un pasajero más que se traslada y modifica el espacio dando lugar al “camino de la vida” que define los destinos humanos.

## 2.

Y no es sólo que las horas del día y la noche se fundan en un mismo trayecto con las imágenes de carretera, sino que el tiempo sutura los eventos o da energía a los motores que impulsan a los personajes más allá de la concepción lineal, en un espacio y tiempo múltiple. Es aquí donde entra lo que llamamos el *Cronotopo de los eventos paralelos*, que hablan tanto del *futuro* como del *pasado*, que abarca aquellos eventos que nos llevan a entender el presente de los protagonistas.

Claramente, los films explotan esos cronotopos de menor tamaño, pequeñas unidades semánticas de particular interés expresivo. Cronotopos que encierran otros cronotopos menores en una suerte de *mise en abîme*: “Si hubieran pasado por este mismo lugar 10 años antes, se hubieran topado con un par de jaulas tiradas sobre el

---

<sup>3</sup> Como la propia teoría de la relatividad, M. Bajtín indica que el término cronotopo fue utilizado en las matemáticas e introducido por Einstein, de donde éste lo retoma casi como una metáfora para aplicarla a la literatura (casi, pero no del todo –dice–) (2).

pavimento... Cinco metros después una pila de jaulas destrozadas con gallinas sangrantes... Y más adelante un camión volteado... Al rebasarlo habrían visto dos cuerpos tirados inertes ” relata el narrador omnisciente de *Y tu mamá también* antes de que la cámara capte las cruces en el camino que ocultan la historia de esa familia muerta años atrás. Pero también acude a eventos del futuro que, como sugiere M. Bajtín respecto a las posibilidades dialécticas de esta categoría, se trasladan de la trama textual a la dimensión sociodiscursiva y afectan directamente el mundo del espectador, en este caso más que al mundo de los personajes y a la diégesis en sí misma. Y —mientras desaparecen los distintos planos del sonido (del mar, de la lancha, etc.) haciendo ruptura semántica con la imagen— el narrador cuenta que aquél pescador que guía y da asilo a los personajes, tendrá el futuro que muchas comunidades de pescadores han tenido, fenómeno manifestado más aceleradamente en los últimos 20 años: “Para fines de año Chuy y su familia tendrán que abandonar su hogar, cuando comience la construcción de un hotel exclusivo sobre terrenos ejidales de San Bernabé ... Chuy intentará dar servicio de lancha para turistas, pero será bloqueado por el grupo de lancheros agremiados recién llegados de Acapulco ... Dos años después terminará como empleado de limpieza del hotel. Jamás volverá a pescar.”

Y esa dimensión sociodiscursiva que afecta directamente al mundo del espectador, la podemos encontrar en un acontecimiento ocurrido pocos años después de la producción de la película. Dado que mencionamos un caso de apropiación de terrenos ejidales, nos referiremos al conflicto generado a raíz de la bahía del Tamarindillo, ubicada en los límites de Michoacán y Colima.

En un capítulo más de impunidad que involucra a los gobiernos panistas, y con la omisión o complacencia de las autoridades del estado de Michoacán, un tribunal agrario ha fallado en tres ocasiones consecutivas en favor de Cosme Mares, el presunto prestanombres del expresidente Vicente Fox que está a punto de apropiarse de los terrenos de la bahía del Tamarindillo para construir ahí residencias de lujo. Sobre los ejidatarios renuentes a venderle a Mares pesa el abandono de la justicia, mientras son víctimas de acoso y hasta amenazas de muerte, pero están dispuestos a defenderse hasta con la violencia.” (Castellanos/Vera 19)

Los terrenos fueron apropiados por los funcionarios y el tiempo dio la razón al narrador de *Y tu mamá también*.

Volviendo a la trama textual, algunos eventos paralelos en *Bajo California* tienden más hacia la dimensión simbólica; incluso los “paisajes exteriores dejan paso a los paisajes interiores” (Imbert 295). sobre todo en las mediaciones del espacio bajacaliforniano que hace Damián con sus instalaciones o intervenciones artísticas y sus acciones de *happening* que participan en el espacio con imágenes surgidas de los cronotopos del desierto y del arte posmoderno que sale de los museos y se integra al paisaje.

Recordemos que por sí mismo el acontecimiento no se convierte en imagen, el cronotopo ofrece el caldo de cultivo para la representación en imágenes de los acontecimientos (Bajtín). Hablamos de eventos o cronotopos pequeños que cobran sentido en la búsqueda y expresión del personaje, y que fusionan el tiempo del pasado y el presente en un mismo espacio, llevando mucho más allá de una simple contemplación



postal del escenario, a una serie de sensaciones surgidas de las imágenes y los sonidos así como a cierta complicidad e identificación con el espectador: engranes apilados a unos metros de la camioneta con cierta simetría; metonimia visual procedente de la más profunda expresión estética y conceptual del protagonista que –en plena intervención artística del espacio y tiempo–, podrían remitir a la negación funcional de los artefactos de la modernidad que permiten pasar al terreno ancestral de manera natural; se trata de partes de una maquinaria deconstruida y reconstuida en el espacio desértico y salvaje para generar un choque semántico en los confines del *road movie*. La misma acción de prender fuego al vehículo es un acto purificador/mutilador de esa extensión de su cuerpo –fundamental para el género–, artefacto que pudo dar muerte a una mujer tiempo atrás. O la reconstrucción de estructuras óseas de ballenas –cual pasaje de Jonás que es devorado por un monstruo marino y vomitado a su destino– dentro de la cual pasa una tarde el protagonista quedando en un tiempo y espacio suspendido, que habla tanto de un estado natural o del pasado arcano y mítico como de ese encuentro del presente con el espacio y sus habitantes del México profundo.

Asimismo recurre a cronotopos pequeños que sí funcionan para la cadencia narrativa y que afectan el trayecto de los personajes en la macroestructura –ya decía M. Bajtín que lo importante no son los puntos, sino el transcurso entre ellos. Además de los *flash backs* del accidente que va perturbando en distintas partes del relato, se cuentan los insertos de su esposa embarazada frente a lo que parecería una cámara colocada en ángulos insólitos, pero cuya aparición sugiere más un sueño intermitente durante toda la narración.

De peculiar interés resulta el recurso expresivo de la grabación en la cinta con la que arranca la historia y que acompaña el trayecto del *free way* previo al cruce fronterizo. La voz de su esposa grabada en un *cassette* funciona como otra instancia narrativa –a través de soportes tecnológicos particulares del *road movie*, muchas veces explotados para el *sound track* con ritmos y sonidos que marcan el camino. Se trata de una grabación que, en este caso, informa al espectador y le reitera al personaje sobre el pasado que arrastra, reafirmando la culpa y la necesaria purificación que deberá encontrar al final del camino.

### 3.

Finalmente hablamos del *Cronotopo del encuentro*, regido por la dimensión arquetípica y que deriva –como mencionamos– del *Cronotopo del camino* y el *de los eventos paralelos*, donde en previo itinerario, ya se ha propuesto el punto de llegada, una ruta definida por la dimensión denotativa y por el tiempo empleado para alcanzar el espacio arquetípico: San Francisco de la Sierra, que acuna las pinturas rupestres y la tumba de la abuela; o la playa virgen llamada Boca del cielo, donde se cortarán los frutos del hedonismo.

El *Cronotopo del encuentro* es una unidad movable entre los cronotopos del pasado y del futuro que –reitero– se presenta en distintos momentos de la estructura dramática, aunque evidentemente se concretice al final de la trama. En *Bajo California*

el encuentro se va anunciando desde el inicio a través de pequeños eventos derivados del pasado lleno de la culpa, pero mirando siempre hacia el futuro, hacia un camino de purificación donde se confirmará la identidad de Damián Ojeda, luego del encuentro y el enfrentamiento con la muerte.

Aunque el narrador omnisciente haga constantes reminiscencias del pasado, a su crisis familiar y condición social en aras de construir e informar sobre los personajes, con Tenoch y Julio mantenemos la mirada hacia el futuro, hacia atisbos inciertos de un juego sexual. En el camino hacia el hedonismo –inmersos en la movilidad y distinción social, racial y de género– está el encuentro con la aventura, pero estos personajes lo alcanzan una vez avanzada la trama; y al final de la carretera, justamente donde sorpresivamente se ubica –la que pensaban inexistente– Boca del cielo, llegan al encuentro con la culpa por poner a prueba su masculinidad.

El *road movie* –como algunos estudiosos han sugerido al encontrar una actual proliferación de éstas películas en las principales industrias– se convierte en un síntoma de la ansiedad y el descontento posmoderno. De ahí que, si Damián Ojeda en su aventura hacia el interior confirma su identidad, Tenoch y Julio la descubren desde el exterior. Damián busca en el pasado un tiempo mítico, en el que encuentra la muerte: la muerte paulatina de las pinturas rupestres que irán desapareciendo como sus mismos creadores, y metafóricamente la muerte de él mismo durante el trance por la mordedura de serpiente. Por tanto enfrenta la muerte para así reafirmar la vida, como la vida de su hija que nace, y en consecuencia la familia que renace. Tenoch y Julio, sin intención de esa recuperación familiar, con distinta escala de valores, buscan la vida a través del *Eros*, pero encuentran metafóricamente al *Tanatos*, la muerte de la amistad, del “otro yo” que coincidía con su propia identidad, al madurar repentina y vertiginosamente, como se madura sobre todo con eventos cruciales tan determinantes en la vida adolescente.

#### **4. Palabras finales**

Hasta aquí hemos presentado esbozos que plantean la utilidad del cronotopo para analizar el *road movie*. Un instrumento que define los eventos, los personajes y sus transformaciones a partir de la lógica del espacio-tiempo, el tiempo definido como la cuarta dimensión del espacio. Y que funciona para examinar la flexibilidad e hibridez que caracteriza las leyes del género y lo define como concepto cinematográfico al materializar las ideas y los significados del camino, que en el fondo simbolizan los avatares del destino o simplemente los caminos de la vida.

Entendemos el cronotopo como una herramienta teórico metodológica de la que se desprenden tres categorías; en principio el *cronotopo del camino* que es la columna vertebral de las imágenes y los acontecimientos del trayecto, mientras amalgama otros cronotopos esenciales que labran el género.

Entre ellos, acudimos al *cronotopo de los eventos paralelos*, constructor de subtramas que permiten desplazar los acontecimientos a otros espacios y momentos de la

trama; a veces al tiempo muerto del relato que apela a la exploración de las subjetividades del personaje; pero también forman parte del proceso de los acontecimientos que saltan del pasado al presente, siempre proyectados hacia el futuro. Este cronotopo cobra en buena medida relevancia simbólica tanto en el mundo de la diégesis como en el mundo del sujeto social.

En tercera instancia hablamos de los *cronotopos del encuentro*, decíamos, el espacio arquetípico que surge del primer itinerario y conjuga en el argumento el tiempo de la historia y el tiempo del mito que se va gestando desde un inicio de la trama y en toda interacción del espacio con los personajes, con sus deseos o temores. Es el cronotopo que se insinúa y parte de la proyección de acontecimientos futuros detenidos en el tiempo de cada día y de cada noche, nace de cada paraje, de cada tramo de carretera perdida, de cada sendero que lleva a lo desconocido y al choque identitario; en consecuencia al temor y a la fascinación, a la muerte de algo en el protagonista que da pie al renacimiento de otra cosa en él, justamente en aras de reconstruir su identidad.

Si bien el triángulo cronotópico y sus relaciones básicas fueron aplicadas a dos casos particulares del cine nacional, como decíamos, bien puede funcionar en un grupo de cintas más amplias como el *videohome*, donde realmente se han cultivado las narrativas del camino e incluso ha generado su propio *star system*, sus propios modos de producción y de consumo, por tanto, su propio espectador. De cualquier manera las coordenadas del triángulo cronotópico podría dar luz sobre las relaciones intrínsecas de la obra, a saber, sus temas, su iconografía, su narrativa, su retórica, sus formas estructurantes, sus cambios sintácticos y semánticos; pero sobre todo de la posible articulación entre la trama textual y la dimensión sociodiscursiva de la cual se desprende.

En conclusión sólo quedan preguntas o planteamientos de algunas coordenadas teóricas que ayuden a conocer, entre otros aspectos, cómo las distintas instancias narrativas construyen la multiplicidad del espacio-tiempo del *road movie* rigiendo sus eventos, figuras y temas; cómo pequeños cronotopos se articulan y se ligan a la columna vertebral de la historia; cómo determinan la transformación externa e interna de los personajes, el autodescubrimiento del “yo” más profundo, mientras apelan tanto al viaje que transcurre en la pantalla como al viaje del espectador en el mundo histórico.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes Towards a Historical Poetics.” *The Dialogical Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: U of Texas P, 1981. 84-258. Impreso.
- Castellanos, Francisco, y Rodrigo Vera. “Despojo con el aval del presidente.” *Proceso*. num. 1694. México, 19 de abril de 2009. 19-23. Impreso.
- Correa, Jaime. “El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales Artes Escénicas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Abril-Septiembre 2006. 270-301. Impreso.

- Deleuze, Guilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Ganser, Alexandra, Pühringer, Julia, y Markus Rheindorf. "Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970." *Facta Universitatis, Linguistics and literature*. Vol. 4. No 1, 2006. 1-17. Impreso.
- Iglesias, Norma. *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991. Impreso.
- Imbert, Gérard. *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- Laderman, David. *Driving visions. Exploring the road movie*. Austin: U of Texas P, 2002. Impreso.

## Filmografía

- Bolado, Carlos, dir. *Bajo California. El límite del tiempo*. IMCINE, 1998. Film.
- Bolado, Jorge, dir. *Segundo siglo*. Jorge Bolado, J. García y S. Bross, 1999. Film.
- Naranjo, Gerardo, dir. *Voy a explotar*. Canana Films, Cinematografica Revolcadero, 2008. Film.
- Buñuel, Luis, dir. *Subida al cielo*. Producciones Isla, 1952. Film.
- Corona, Alfonso, dir. *Euforia*. Triana Films, 2010. Film.
- Cuarón, Alfonso, dir. *Y tu mamá también*. Anheló Producciones, Besame Mucho Pictures, 2001. Film.
- de Llaca, Juan Carlos, dir. *Por la libre*. Altavista Films, 2000. Film.
- Estrada, Luis, dir. *El camino largo a Tijuana*. IMCINE, 1991. Film.
- Fernández, Raúl, dir. *Lola la trailera*. A.D. Vision, 1983. Film.
- Fukunaga, Cary Juji, dir. *Sin nombre*. Canana Films, Creando Films, Primary Productions, 2009. Film.
- Martín, Juan Carlos, dir. *40 días*. Catatonia Films, 2008. Film.
- Novaro, María, dir. *Sin dejar huella*. Tabasco Films, Altavista Films, Tornasol Films, 2001. Film.
- Scott, Ridley, dir. *Thelma y Louise*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1991. Film.
- Villaseñor, Juan Pablo, dir. *Por si no te vuelvo a ver*. CCC, IMCINE, 1997. Film.
- Villaseñor, Rafael, dir. *Bien venido paisano*. Galactica Films S.A., 2006. Film.