

# Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie

---

Santiago García Ochoa  
*IES La Besana (Corral de Almaguer, Toledo)*

## RESUMEN

El presente artículo propone una aproximación crítica al término "Road Movie". El autor parte de tres preguntas clave: ¿es la Road Movie un género cinematográfico?, ¿desde cuándo existe?, ¿aparece fuera de los Estados Unidos?. Si se admite una definición amplia de género cinematográfico, es decir, que abarque tanto los textos (las películas y sus peculiaridades) como el contexto (los que las producen, la audiencia y los condicionantes socio-históricos) es posible aplicar esta categoría a la Road Movie, aunque su naturaleza provenga más del ámbito académico que de la industria o del público. La Road Movie nace a finales de los 60 con un título emblemático: *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, Dennis Hopper, 1969). El estudio de la Road Movie fuera de Estados Unidos es una tarea problemática que requiere una profunda reflexión metodológica.

## PALABRAS CLAVE:

Cine, Estados Unidos, Europa, género cinematográfico, Road Movie.

## ABSTRACT

This article proposes a critical approximation to the term "Road Movie". The author departs from three key questions: is the Road Movie a cinematographic genre?, how long has it been existing?, does it appear out of the cinema of the US? He propounds that cinematographic genres cover such the texts (films and its peculiarities) as the context (producers, audience and socio-historical conditions). This definition enables him to give to the Road Movie the category of genre, though this one particularly comes from academic context. Road Movies emerge in the late sixties with a fundamental film: *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). The study of the Road Movie out of the cinema of the United States is a problematic matter that requires a precise approach.

## KEYWORDS:

Cinema, US, Europe, cinematographic genre, Road Movie.

\* \* \* \*

## 1. Planteamiento

Road Movie (“película de carretera”) es una etiqueta empleada con relativa frecuencia por historiadores y críticos sin un criterio uniforme que ha suscitado multitud de incertidumbres. Esta situación nos obliga a plantearnos tres grandes preguntas: ¿se trata de un género?, ¿desde cuándo existe?, ¿aparece fuera del cine norteamericano?

El objetivo de este artículo es enfrentarse a las cuestiones propuestas con la firme intención de aportar algunas respuestas concisas, aunque, obviamente, éstas no puedan considerarse fuera de debate.

## 2. Una definición de género

Antes de nada estamos obligados responder a la siguiente cuestión: ¿qué entendemos por género cinematográfico?, porque nos acercamos a un término tan socorrido como impreciso (ha sido definido desde múltiples metodologías e intereses).

Entendemos que el género cinematográfico es, ante todo, un modelo teórico. Sánchez-Biosca define “modelo teórico” como una estructura abstracta que sirve al historiador para estudiar un corpus determinado de filmes, pero que no se encarna jamás de modo exacto en ellos:

“¿Qué son entonces las películas sino los lugares de conflicto de estos modelos teóricos? O, por decirlo con más exactitud, las expresiones singulares a partir de las cuales puede inferirse lo que no es singular, lo generalizable, las estructuras abstractas, es decir, los modelos”<sup>1</sup>.

Entre los textos concretos y los modelos abstractos, Sánchez-Biosca interpone un tercer elemento: la historia. La dimensión diacrónica afecta a los intercambios, préstamos, retrocesos y avances de los filmes; pero también a los modelos en su transformación, desaparición y definición<sup>2</sup>.

Pero el género no debe contemplarse como una construcción de origen exclusivamente

teórico o científico, sería un error. En el caso del cine, la clasificación en géneros respondió inicialmente a una exigencia del “studio system” norteamericano, como respuesta a las peculiaridades y demandas del mercado, en paralelo al triunfo del modelo clásico. Por ello la base para la elaboración de cualquier modelo/género hay que buscarla en los condicionantes socio-históricos, la definición de la industria y el reconocimiento del público. No en vano el género cinematográfico ha de servir para enlazar los tres eslabones de la cadena filmica: productores de las películas (director, guionista, productor, actores...) – películas – espectadores de las películas (público, críticos, historiadores)<sup>3</sup>.

A modo de resumen podríamos decir que los géneros proporcionan a los emisores unas pautas o patrones de producción discursiva y a los destinatarios cánones para hacer los textos más legibles. Estos patrones y cánones han sido codificados por la tradición a lo largo de la historia, interviniendo de manera decisiva el factor antropológico (a partir de antecedentes literarios e incluso míticos)<sup>4</sup>. Cada género posee una poética característica que se manifiesta a través de la repetición de personajes, ambientes, situaciones, estructuras narrativas y otros rasgos representativos que afectan tanto a la sintaxis como al sentido de los textos (una misma temática presentada siempre de una misma forma).

## 3. Un poco de historia

La primera obra que aborda el estudio de la Road Movie como género de una forma coherente, tomándola como reflejo de un contexto cultural determinado es *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (New Brunswick, Rutgers University, 1991), del profesor norteamericano Timothy Corrigan<sup>5</sup>, que

<sup>1</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid, Verdoux, 1990, p. 29.

<sup>2</sup> Cfr. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar...*, op. cit., p. 30.

<sup>3</sup> Resulta interesante repasar el camino seguido por Rick Altman para llegar a esta conclusión, desde la aproximación semántica/sintáctica (“A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”, *Cinema Journal*, vol. 23, nº 3, Spring 1984, pp. 6-18) a la semántica/sintáctica/pragmática (*Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999).

<sup>4</sup> Cfr. GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 66.

<sup>5</sup> Cabría añadir: aunque partiendo de unas premisas metodológicas tomadas de la deconstrucción y, sobre todo, de los estudios culturales, que tanto daño han hecho a la exégesis filmica. De todas maneras, no es

le dedica el capítulo 5: "Genre, Gender and Hysteria: The Road movie in Outer Space" (pp. 137-60)<sup>6</sup>.

En su libro, Corrigan estudia el cine norteamericano del periodo que va de 1967 al inicio de la década de los 90, prestando especial atención a la influencia que los cambios sociales y tecnológicos han ejercido sobre la recepción de las películas. Sostiene que el concepto de género cinematográfico se ha visto inevitablemente alterado por la diversificación del público, imposible de reducir a un modelo unitario, y que, además, el punto de vista de cada espectador se encuentra distorsionado por la constante repetición en la pantalla de las mismas convenciones genéricas. Corrigan bautiza este fenómeno como "generic hysteria" (toma el sentido del término "histeria" de Derrida), y considera a la Road Movie como ejemplo paradigmático por dos razones: nace dentro del periodo mismo en el que observamos la alteración del concepto de género (crisis del género cinematográfico)<sup>7</sup>; se centra en los protago-

nistas masculinos y su punto de vista, con lo que pone en escena la reciente fractura del sujeto masculino (crisis del género sexual).

Para Corrigan, la Road Movie es un género que empieza a configurarse tras la II Guerra Mundial<sup>8</sup>, pero que no emerge como tal hasta finales de los 60, con un título clave: *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, Arthur Penn, 1967). Si bien el autor insiste en la importancia simbólica del coche durante este periodo de gestación del género, no menciona los impulsos en la construcción de autopistas (destaca sobremanera el desarrollo del sistema interestatal con Eisenhower desde 1956), aspecto esencial que explica el espíritu eufórico de la posguerra<sup>9</sup>. Más afortunada resulta la consideración de la Road Movie como un género profundamente autorreflexivo: porque la cámara, situada en un vehículo en movimiento, consigue la plena identificación entre espacio y tiempo ("time on the road becomes figurative space"<sup>10</sup>); porque reflexiona sobre los mecanismos que constru-

fácil encontrar estudios sobre el cine comercial norteamericano de las últimas décadas realizados en EE UU que rehuyan por completo el "agujero negro" de los "Cultural Studies".

<sup>6</sup> Entre los trabajos anteriores destacamos, por su carácter monográfico, el libro de WILLIAMS, Mark: *Road movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels*, New York, Proteus, 1982. Williams considera la Road Movie como un producto característico de la sociedad norteamericana ("Big country = big people = big cars", p. 7) al cual aplica el estatus de género a la ligera, sin justificación alguna. Eso sí, se trata de un "género" tremendamente heterogéneo: "And like the western, there are a number of clearly defined sub-genres which merit individual scrutiny such as bike movies, racing movies, truck movies and the road movie as science fiction" (p. 13). La revisión del catálogo de películas que ocupa la práctica totalidad del volumen confirma la escasa rigurosidad e indefinición de esta obra.

<sup>7</sup> Corrigan opina que la escasa antigüedad del género Road Movie explica su ocasional omisión en los trabajos de analistas e historiadores. Un buen ejemplo de ello es la enciclopédica *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990-2000, editada por Charles Harpole en diez tomos, que cubre toda la historia del cine norteamericano hasta 1989. Ni el volumen ocho (a cargo de Paul Monaco): *The Sixties: 1960-1969*, ni el nueve (de David A. Cook): *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979* dedican una sola línea al estudio del género Road Movie. La única justificación posible radica en el interés de los autores por analizar los cambios operados en los géneros históricos (como el Western o el Musical); no obstante, creemos necesario destacar que en el libro de Cook se estudia un género de nueva creación (nacido después que la Road Movie): el Disaster Film.

<sup>8</sup> Llama la atención que de los dos ejemplos que cita como emblemáticos: *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945) y *Le salaire de la peur* (*El salario del miedo*, Henri-Georges Clouzot, 1953), sólo el primero sea norteamericano. Previamente el autor había mencionado dos prototipos anteriores al final de la II Guerra Mundial: *You Only Live Once* (*Sólo se vive una vez*, Fritz Lang, 1937) y *They Drive by Night* (*La pasión ciega*, Raoul Walsh, 1940). Creemos que existen muchos más títulos norteamericanos que prefiguran el género Road Movie, *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, Frank Capra, 1934) y *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, John Ford, 1940) entre los más conocidos, y que a partir de la década de los 50 la lista se hace interminable. Es por ello que resulta más operativo agruparlos por géneros o subgéneros, entre los que destacaríamos al menos cuatro: el Western, la comedia sofisticada, el Noir y la Biker Movie.

<sup>9</sup> Éste se refleja muy bien en la frase que Thomas McDonald, Jefe del Departamento de Carreteras Públicas, pronunció ante el Congreso en 1944: "everybody in the United States is waiting for the close of the war to get in a car to go some place". DIMENBERG, Edward. "The Will to Motorization: Cinema, Highways, and Modernity", *October*, nº 73, Summer 1995, p. 128.

<sup>10</sup> CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University, 1991, p. 146. No en vano algunos investigadores han recurrido al cronotopo de Bakhtin para explicar este fenómeno. Puede verse: GANSER, Alexandra; PÜHRINGER, Julia; RHEINDORF, Markus. "Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s", *Linguistics and Literature*, vol. 4, nº 1, 2006, pp. 1-17. En línea: <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2006/lal2006-01.pdf>

yen el punto de vista en un medio (el cine) históricamente patriarcal<sup>11</sup>.

El texto de Corrigan resulta insuficiente en muchos aspectos (no hay que olvidar que se trata simplemente de un capítulo), pero ha servido de punto de partida a trabajos posteriores, como las obras colectivas Steven Cohan e Ina Rae Hark (eds.), *The Road movie Book* (New York, Routledge, 1997) y Jack Sargeant y Stephanie Watson (eds.), *Lost Highways. An Illustrated History of Road movies* (New York, Creation, 1999). No obstante, consideramos más homogéneas y coherentes las aportaciones de Giampiero Frasca, *ROAD MOVIE. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road* (Torino, UTET, 2001) y David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road movie* (Austin, University of Texas, 2002). El primero destaca por su capacidad para definir de forma clara y precisa los rasgos identificativos del género, es por ello que lo citaremos con frecuencia en el apartado siguiente. El segundo realiza importantes matizaciones sobre el contexto en el que surge la Road Movie, así como sobre su evolución.

Laderman sitúa la contracultura como el condicionante socio-histórico que explica el desarrollo de la Road Movie, por eso considera *On the Road* (Jack Kerouac, 1957)<sup>12</sup> como el modelo literario del género (“a ‘master narrative’ for the road movie, especially the distinctive modernist/rebel version that emerges in the late 1960s”<sup>13</sup>) y valora la importancia fundacional de una película como *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, Dennis Hopper, 1969) (incomprensiblemente menospreciada por Corrigan), incluso por encima de *Bonnie and Clyde*:

“*Easy Rider* articulates more literally the 1960s countercultural political critique that

*Bonnie and Clyde* allegorizes. (...) The film dynamically affirms transience as an alternative lifestyle and a critical weapon against conservative America. (...) The ideological containment of rebellion built into both *Bonnie and Clyde* and *Easy Rider* converges with the end of each film’s road: reactionary rednecks crucify both pairs of outlaws”<sup>14</sup>.

A modo de balance, y para dar una respuesta directa a la pregunta que encabeza este apartado, diremos que la Road Movie puede contemplarse como un género cinematográfico independiente, aunque creemos que no conviene concederle el mismo estatus que a los géneros tradicionales (Western, Comedia, Musical...). El término “Road Movie” comienza a ser utilizado por los críticos norteamericanos para describir una serie de películas realizadas entre finales de los 60 y principios de los 70, sin haber conocido antes el reconocimiento de la industria y el público. No en vano, estos primeros ejemplos aparecen vinculados a otras muchas etiquetas: contracultura, Youth Culture o Youth-Cult, New Hollywood Cinema, Noir (Gangster Film) para el caso de *Bonnie and Clyde*, etc.. En la década de los 80 prolifera la incorporación de valores propios del cine comercial: sirva de ejemplo la trilogía de *Smokey and the Bandit*<sup>15</sup>. Finalmente, como se ha visto, su constitución como género se produce en la década de los noventa, y procede del ámbito académico.

Dos son, por tanto, los aspectos que consideramos esenciales para la construcción de un modelo/género Road Movie: los condicionantes socio-históricos y las peculiaridades de los textos.

<sup>11</sup> Sobre el estudio de la Road Movie como género autorreflexivo interesa especialmente MORRIS, Christopher. “The reflexivity of the road film”, *Film Criticism*, vol. 28, nº 1, Fall 2003, pp. 24-52.

<sup>12</sup> Una primera versión de la novela fue mecanografiada por Kerouac en 1951 a espacio sencillo y sin corte de párrafo sobre tiras de papel de calco pegadas entre sí formando un rollo de 36 metros: “A long roll of paper like the remembered road that he could write fast on and not stop. So that the paper joined together became an endless page”. CUNNELL, Howard. “Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*” en KEROUAC, Jack. *On the Road: The Original Scroll*, New York, Viking, 2007, p. 24.

<sup>13</sup> LADERMAN, David. *Driving Visions. Exploring the Road movie*, Austin, University of Texas, 2002, p. 10.

<sup>14</sup> LADERMAN, David. *Driving Visions...*, op. cit., p. 43. El autor también presta atención a la “Highway Culture” de los 50 como condicionante socio-histórico que precede el desarrollo de la Road Movie (pp. 37-42), fenómeno que, como ya comentamos, también eludió Corrigan.

<sup>15</sup> A saber: *Smokey and the Bandit* (*Los caraduras*, Hal Needham, 1977), *Smokey and the Bandit II* (*Vuelven los caraduras*, Hal Needham, 1980) y *Smokey and the Bandit Part 3* (*Los caraduras 3*, Dick Lowry, 1983). No obstante, en los 90 recuperan el protagonismo los personajes marginados, como la pareja de mujeres de *Thelma and Louise* (*Thelma y Louise*, Ridley Scott, 1991), los dos homosexuales enfermos de Sida de *The Living End* (*Vivir hasta el fin*, Gregg Araki, 1992) o el anciano de *The Straight Story* (*Una historia verdadera*, David Lynch, 1999). Sobre el tema interesa consultar INDURÁIN ERASO, Carmen. *A Culture on the Move: Contemporary Representations of the U.S. in Road Movies of the Nineteen Nineties* (Tesis doctoral), Universidad de Zaragoza, 2005.

#### 4. Características definitorias del modelo/género Road Movie

##### 4.1. Estructura narrativa

Tomando como fuente la literatura norteamericana desarrollada a partir del espíritu renovador de la extensión de la Frontera (Mark Twain o Jack London), y como antecedente lejano la novela picaresca del Siglo de Oro, la Road Movie asume la siguiente estructura:

- a) Breve presentación del entorno del protagonista regido por un aparente equilibrio, ya que en realidad resulta opresivo.
- b) El protagonista inicia su viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas.
- c) El personaje va conociendo lugares y personas extrañas (ajenos a su entorno de origen). De todo extrae enseñanzas.
- d) El protagonista ha adquirido una nueva conciencia, que le permite contemplar el mundo de manera distinta: el balance puede ser positivo (ha obtenido el objetivo inicial y concluye el viaje), negativo (no lo ha obtenido y prosigue el viaje), o incluso nulo (ha descubierto la imposibilidad de conseguirlo)<sup>16</sup>.

En el cine norteamericano, la estructura narrativa en torno al desplazamiento tiene un primer desarrollo en el Western, género histórico consagrado a poner en imágenes el proceso de colonización del país. Un ejemplo muy citado es *Stagecoach (La diligencia)*, John Ford, 1939<sup>17</sup>. En la Road Movie la narración queda inevitablemente unida al contexto espacial de la carretera, es decir, el relato progresa en paralelo al desplazamiento de los protagonistas en sus vehículos: coche, camión o moto; aunque, siguiendo a Corrigan, es mejor añadir: “or some other motoring self-descendant of the nineteenth-century train”<sup>18</sup>.

##### 4.2. Los personajes y el espacio

Los protagonistas de las Road Movies se sienten oprimidos dentro de la sociedad establecida, plagada de valores con los que no se identifican; viajan en busca de la libertad, representada simbólicamente en la carretera. La familia funciona como una metonimia de esa sociedad, representa la estabilidad, lo colectivo y los límites al desarrollo individual; es el mayor enemigo de unos personajes que sólo se encuentran realizados cuando viajan (como en la novela de Kerouac). Es quizás por ello que, hasta fechas recientes, con *Thelma and Louise (Thelma y Louise)*, Ridley Scott, 1991) como bisagra, puede hablarse de un protagonismo casi exclusivamente masculino. Eso sí, con la excepción de las películas de “pareja en fuga”: *Bonnie and Clyde*, *The Getaway (La huida)*, Sam Peckinpah, 1972) o *Wild at Heart (Corazón salvaje)*, David Lynch, 1990), que tienen su origen en el Noir (por ejemplo: *Gun Crazy, El demonio de las armas*, Joseph H. Lewis, 1949).

Hemos visto que en la Road Movie la narración aparece inevitablemente unida al contexto espacial de la carretera. Los acontecimientos y las acciones de los personajes resultan casi siempre intrascendentes, diluyéndose las relaciones de causalidad características del cine clásico. Un ejemplo extremo de este fenómeno es *Two-Lane Blacktop (Carretera asfaltada en dos direcciones)*, Monte Hellman, 1971). Como ha escrito Corrigan:

“Cars and motorcycles represent a mechanized extension of the body, through which that body could move farther and faster than ever before and quite literally evade the trajectory of classical narrative and twentieth-century history”<sup>19</sup>.

El inicio del viaje puede responder a diferentes causas que, según Frasca, engloban tres motivaciones: deliberada (la salida responde a la voluntad de los personajes, para dirigirse a algún lugar o acontecimiento), externa (existe una razón que los obliga a escapar, como la huida de la policía o de la mafia) y existencial (es el rechazo de un entorno opresivo lo que hace partir a los personajes)<sup>20</sup>. No obstante, aunque exista una causa definida para el inicio del viaje, ésta suele diluirse pronto. Los

<sup>16</sup> Cfr. FRASCA, Giampiero. *ROAD MOVIE. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, UTET, 2001, pp. 54-8.

<sup>17</sup> A finales de los 60 las similitudes entre el Western y la Road movie se acentúan, sirvan de ejemplo *Butch Cassidy and the Sundance Kid (Dos hombres y un destino)*, George Roy Hill, 1969) y *The Wild Bunch (Grupo salvaje)*, Sam Peckinpah, 1969).

<sup>18</sup> CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without...*, cit., p. 144. Más que nada para no omitir casos extremos como *The Straight Story*, en la que el vehículo es una segadora.

<sup>19</sup> CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without...*, op. cit., p. 146.

<sup>20</sup> FRASCA, Giampiero. *ROAD MOVIE...*, op. cit., pp. 142-5.



Figura 1. Final trágico de *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, Dennis Hopper, 1969): Wyatt parte en busca de ayuda tras socorrer a Billy (pronto hallará la muerte). El fotograma es de elaboración propia a partir del DVD de *Easy Rider* (Sony Pictures, 2002).

personajes evolucionan hacia la anulación o la nada, se identifican con el devenir sin destino. En algunos casos el viaje concluye con su muerte, como *Bonnie and Clyde*, *Easy Rider* (Fig. 1), *Vanishing Point* (*Punto límite: cero*, Richard C. Sarafian, 1971) o *Thelma and Louise*. Atkinson lo resume a la perfección: “they [Road Movies] express the fury and suffering at the extremities of civilised life, and give their restless protagonists the false hope of a one-way ticket to nowhere”<sup>21</sup>.

El espacio que recorren los personajes se carga de sentido metafórico, influye de manera decisiva en su viaje interior, cobrando especial relevancia las diferentes paradas, los lugares, el paisaje y los encuentros. Espacios característicos de la Road Movie son, además de la propia carretera y el interior de los vehículos, todos los que han sido codificados por la generalización del uso del coche (“sistema del automóvil”): moteles, gasolineras, campings, bares y restaurantes...<sup>22</sup> La ciudad puede aparecer como punto de partida, paso o llegada. Estos espacios

representan el entorno mecanizado propio de una sociedad industrial avanzada, en clara oposición a los paisajes salvajes y la sociedad naciente del Western; y el viaje funciona como una alegoría de la evolución de los EE UU, casi siempre como un retrato de una sociedad degradada que oprime al protagonista.

#### 4.3. Peculiaridades estilísticas y enunciativas

Las películas del género Road Movie despliegan una serie de recursos técnicos y estéticos comunes. Atendiendo a la planificación podemos hablar del predominio de cuatro tipos de plano<sup>23</sup>:

- a) Planos generales (objetivos) del vehículo por la carretera. Equivalen al “establishing shot” del cine clásico. Suelen presentar tres modalidades diferentes: panorámica desde el margen de la carretera, plano aéreo y camera-car. Pueden llegar a adquirir un sentido profundamente metafórico (Fig. 2).
- b) Planos del paisaje (objetivos). Suelen ser de corta duración, aligeran la tensión narrativa y completan la información espacial del espectador: carretera, fauna, diferentes formaciones del paisaje natural, gasolineras... (Fig. 3).

<sup>21</sup> ATKINSON, Michael. “Crossing the Frontiers”, *Sight and Sound*, vol. 4, nº 1, January 1994, p. 16.

<sup>22</sup> Como ha escrito Dupuy: “Maintenant le système automobile, avec quelques autres réseaux de transport, d’énergie et de télécommunications, fournit une sorte d’espace de base à la vie sociale, à l’instar de l’agora, du forum ou de la rue du Moyen-Age, mais avec une structure et à une échelle totalement inusitées”. DUPUY, Gabriel. *Les territoires de l’automobile*, Paris, Anthropos, 1995, p. 185.

<sup>23</sup> Hemos reelaborado la clasificación de FRASCA, Giampiero. *ROAD MOVIE...*, op. cit., pp. 169-84.



Figura 2. Plano de situación de *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, Steven Spielberg, 1972): el automóvil de David Mann parece diminuto delante del descomunal camión que lo persigue. Este fotograma y los tres siguientes son de elaboración propia a partir del DVD de *Duel* (Universal, 2004).

c) Planos (objetivos) del interior del vehículo. Aportan información sobre las características de los personajes y su

situación cognitiva con respecto al viaje (un primer plano puede incluso dar lugar a un flashback subjetivo). La



Figura 3. El cementerio de coches de *Duel*: un remanso de paz.



Figura 4. Plano del interior del Plymouth rojo de *Duel*.

cámara se encuentra dentro del vehículo (Fig. 4) o bien toma a los personajes desde fuera, a través de las lunas (la distorsión de sus rostros sirve para subrayar su situación emocional).

- d) Planos de punto de vista (subjetivos). Conectan el interior del vehículo con el contexto espacial circundante a través de la mirada de los personajes presentes en el habitáculo. La modalidad más característica es el punto de vista del conductor, que nos muestra el espacio que falta por recorrer. Es una mirada llena de expectativas que se identifica con la esperanza de un futuro mejor. El plano subjetivo realizado a través de las ventanillas laterales del vehículo representa el presente, la “pausa” que permite disfrutar del paisaje. Por último, la mirada subjetiva desde la luna trasera introduce el recuerdo de la sociedad opresiva que se pretende dejar atrás<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> En *A Perfect World (Un mundo perfecto*, Clint Eastwood, 1993), Butch (Kevin Costner), el convicto fugado que lleva al niño Phillip (T. J. Lowther) como rehén,

reflexiona sobre el coche y el paso del tiempo de forma similar. Reproducimos a continuación la mayor parte de la escena 65 del guión de John Lee Hancock (pp. 42-3) debido al interés que presenta este comentario autorreflexivo para el estudio del género Road Movie:

BUTCH: Then that's the way we'll go. You ever ridden in a time machine before? [Phillip shakes his head].

BUTCH: Sure you have. Whattaya' think this is?

PHILLIP: A car.

BUTCH: Yer' lookin' at this thing bassackwards. This is a 20th Century time machine. I'm the captain and you're the navigator. [Butch points forward through the dash].

BUTCH: Out there... that's the future. [Butch taps on the rearview mirror].

BUTCH: Back there... that's the past. If life's moving too slow and you wanna' project yerself into the future you step here on the gas. See? [He does so and the Impala surges forward].

BUTCH: And if yer' enjoyin' the moment yer' in, well hell, just step on the brake here and you can slow it down. [Butch brings the car to a complete and dusty stop].

BUTCH: This is the present, Phillip. Enjoy it while it lasts. [Then he laughs uproariously and steps on the gas].

La escena aparece sin apenas modificaciones en la película de Eastwood. Hemos recurrido al ejemplar del guión para uso educativo que se puede consultar en *The Daily Script*:

[http://www.dailyscript.com/scripts/A\\_Perfect\\_World.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/A_Perfect_World.pdf)



Figura 5. David Mann contempla a su oponente a través del espejo retrovisor en *Duel*.

En cualquier caso, a través de los planos de punto de vista el espectador se identifica plenamente con los personajes, ya que pasa a ocupar su lugar en el interior del vehículo (Fig. 5).

En cuanto a la banda sonora, los ruidos mecánicos y las emisiones de la radio de los automóviles juegan un papel esencial en la Road Movie. Sobre el protagonismo de la música Laderman ha escrito:

“The distinctive emergence of the road movie in the late 1960s is culturally interwoven with the advent of rock and popular music, and the genre usually deploys the former as another aesthetic expression of the visceral and sensual thrill of driving, of moving at high speed. (...) The car radio and tape deck figure commonly here, providing narrative pretext and synchronous source for an overinvested music track during driving scenes<sup>25</sup>.”

<sup>25</sup> LADERMAN, David. *Driving Visions...*, op. cit., p. 16.

Ejemplarmente ilustrativa de las peculiaridades enunciativas de la Road Movie es *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, Steven Spielberg, 1972), cuya planificación se halla muy emparentada con la pintura hiperrealista norteamericana (los planos de espejos retrovisores potencian además el carácter autorreflexivo propio del género). Su banda sonora alterna las emisiones de la radio con una música extradiegética (compuesta por Billy Goldenberg) que, en los momentos de mayor tensión narrativa, parece fusionarse con los ruidos mecánicos generados por el coche y el camión<sup>26</sup>.

## 5. La Road Movie fuera del contexto norteamericano

Un género sin la ratificación de la industria y el público, que encuentra su definición en

<sup>26</sup> Sobre este tema interesa ver FOLGAR DE LA CALLE, José María. “La banda sonora en una película: *Duel*” en *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Pof. Dr. José López-Calo, S. J., en su 65º cumpleaños*, vol. II, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990, pp. 323-35.

unas coordenadas socioculturales precisas (cultura de la autopista, contracultura) y las peculiaridades textuales de un corpus de filmes, variable según el historiador que se aventure en la construcción de un modelo teórico, aunque centrado en películas norteamericanas, parece de difícil traslación fuera del ámbito estadounidense. Sobre el caso europeo Mazierska y Rascaroli han escrito lo siguiente:

“A widespread impression is that, whereas it is possible to study the American road movie as a compact category obeying a relatively consistent set of rules, European films ‘on the road’ cannot be contained within a coherent genre, and are instead characterised by their extreme richness and diversity. (...) In fact, we argue that the main similarity between European and American travel films is that the directors on both continents use the motif of the journey as a vehicle for investigating metaphysical questions on the meaning and purpose of life. Travel, thus, commonly becomes an opportunity for exploration, discovery and transformation (of landscapes, of situation and of identity)”<sup>27</sup>.

A continuación, las autoras proponen el estudio de la movilidad en Europa a través del cine durante los últimos treinta años, estableciendo la distinción entre dos tipos de filmes: por un lado los que se pueden considerar versiones europeas del “American road movie genre” surgido en los 60; y por otro aquellos que se inscriben dentro de la tradición del “European travel cinema”. Su aportación se divide, a su vez, en dos grandes bloques: el primero (“Authors on the road”) organizado en

torno a la mirada de cuatro directores: Aki Kaurismäki, Eric Rohmer, Patrick Keiller y Werner Herzog; el segundo (“Geographies”) centrado en cuatro núcleos temáticos: el nomadismo, la diáspora post-comunista, la movilidad femenina y el choque de la “identidad Europea” con las diferentes culturas nacionales. En definitiva, Mazierska y Rascaroli persiguen un único objetivo primordial: establecer las peculiaridades de la “Road Movie europea” frente al modelo canónico norteamericano.

Nuestra propuesta se orienta en sentido contrario. Creemos que la forma legítima de enfrentarse al estudio de la Road Movie en Europa consiste en la búsqueda, selección y estudio de películas concretas que desarrollen los elementos del modelo canónico norteamericano (de cara a la constitución de un corpus). Estos textos deben funcionar como un espacio dialéctico que evidencie el nivel de cumplimiento de las características del modelo/género y su desarrollo peculiar en ese filme, es decir, si el modelo/género aparece redefinido como respuesta a la realidad social correspondiente, o bien se trata simplemente de una marca de estilo, para hacer el producto más comercial (es posible que ambas vías se crucen).

Finalmente, consideramos que esta metodología debe orientarse, en una primera fase, hacia el estudio individualizado de las diferentes cinematografías nacionales para, posteriormente, dar paso al análisis comparativo. Parte de nuestras actuales investigaciones están orientadas a rastrear la “huella” de la Road Movie en el cine español.

<sup>27</sup> MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road movie*, London, Wallflower, 2006, p. 4.