ICONOS

Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

MÍSTICA CINEMATOGRÁFICA: FILOSOFÍA Y HERMENÉUTICA ONTOLÓGICA DEL *ROAD MOVIE*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO AL DOCTORADO EN ESTUDIOS TRANSDISCIPLINARIOS DE COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA:

MTRA. ILEANA DÍAZ RAMÍREZ

ASESOR: DR. RAFAEL MAULEÓN RODRÍGUEZ

MÉXICO, CDMX. JUNIO, 2018

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO No. 20090139 DE FECHA 27 DE MARZO DE 2009 CLAVE 2015

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1. Filosofía, hermenéutica y mística en el cine
1.1 Filosofía ontológica
1.2 La exégesis de la mística
1.3 La imagen cinematográfica: ontología mística
    1.3.1 El cine ontológico
    1.3.2 El cine místico

Capítulo 2. *Road movie*: la imagen ambulante
2.1 Género *y road movie*
2.2 Características del *road movie*
    2.2.1 Huida: vivencia profunda
    2.2.2 Ruptura: adiós a la ciudad
    2.2.3 El viaje: la importancia de la búsqueda
    2.2.4 Transformación
2.3 Historiografía y momentos clave del *road movie*

Capítulo 3. Metodología
3.1 Sobre el objeto empírico
3.2 El *road movie*: mística sobre ruedas
    3.2.1 Toma / Necesidad-Huida
    3.2.2 Encuadre / Desapego-Ruptura
    3.2.3 Plano / Intimidad-Viaje
    3.2.4 Montaje / Transformación-Metamorfosis
3.3 Modelo místico del *road movie* y sus preguntas ontológicas

Capítulo 4. Develamiento místico
4.1 *Sucedió una noche*: el romance en autobús
4.2 *Hacia rutas salvajes*: la rebeldía de un asceta
4.3 *Thelma & Louise*: el viaje femenino
4.4 Los tres discursos: resultados

Conclusiones

Fuentes de consulta

Anexos

INTRODUCCIÓN

La mística es un camino que lleva a fundirse o encontrarse con lo Sagrado y que fundamenta su principio en una profunda religiosidad (entendida ésta como la unión de lo humano y lo divino). La práctica mística es primordial para el espíritu que busca un camino inefable y aunque invisible y etérea, otorga al ser humano una característica superlativa que está más cerca de la idea que se tiene de lo Sagrado: enorme, abrumador y misterioso.

Este trabajo es consecuencia de una extrañeza anterior: la hermenéutica del silencio en la mística de Santa Teresa de Jesús, a partir del análisis de una cinta española nombrada *Teresa, Cuerpo de Cristo* (2007). Ahora la inquietud primordial está en la cinematografía como discurso místico en el *road movie*.

La compleja trama cinematográfica es abordada por la hermenéutica de la vida fáctica que proponía Martin Heidegger, ya que la ontología (la esencia del ser), puede ser develada en la imagen. Es por ello que se usa ampliamente la propuesta filosófica de este maestro de Alemania. La experiencia, el asombro, el pensar: fundamentaciones básicas de Heidegger. Para él, no existía ente sin ser, no había pensar sin asombro ni conocimiento sin experiencia. Las categorizaciones no eran su terreno, el origen de su filosofía residía en la "limpieza" de los nombres. Su mística radicaba en la elipsis, es decir, la eliminación de "tiempos" muertos. Su obra habla del ser y del tiempo, como una unidad verdadera de experiencia asombrosa.

Las exigencias de la modernidad tienden a categorizarlo todo, a teorizar y encajar en un cuadro de realidad cualquier experiencia. Heidegger

retoma la esencia del pensar como un respiro, un eterno suspender. Cero definiciones, vida en cambio. Y esto hace la mística: desoculta la verdad ocultándola. Es un doble movimiento que implica asombro y un pensar desde adentro, desde sí; de ahí la inquietud de relacionar la mística con su pensar y desde ese sitio, encontrar el fino pero poderoso hilo, que une todo ello con la imagen cinematográfica.

En este abordaje, se acota al cine de género, que agrupa las cintas de acuerdo con su estilo, narrativa y estética, facilitando su entendimiento e inclusive su acceso al público. Se ha seleccionado el *road movie,* porque tiene un complejo contenido y en su interior, tiene una narración que se presume puede interpretarse como mística. Es el heredero del *western*, con la diferencia de nutrirse de la soledad, decepción y tristeza de la posguerra. Tiene su auge en la década de los 60 del siglo pasado con el movimiento *hippie* y la literatura *Beat*. Aleja la figura heroica del *cowboy* para dar paso al vacío emocional del protagonista; cambia el caballo por el automóvil y las pistolas por el volante.

Considerando lo anterior, el objeto empírico está formado por: *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *Hacia rutas salvajes* (Sean Penn, 2007) y *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). Su selección se realizó con base en 10 listas de las mejores películas de *road movie* de la historia; hechas por críticos y cinéfilos. De cada una, se eligieron las primeras 10, según el orden de importancia. Después, se agregó una columna de valoración, donde la cinta que ocupó el primer lugar, se le atribuyó una calificación de 10 y así sucesivamente. Se ordenaron las cintas y de acuerdo a la valoración total de las 10 listas, quedaron en primer lugar, las películas ya mencionadas.

Sucedió una noche (Frank Capra, 1934), es una cinta considerada también en el género de comedia romántica y cuenta las aventuras de Ellie Andrews, una chica de clase alta que conoce a Peter Warne, periodista desempleado que ofrece ayudarla en una situación difícil. El viaje que hacen los une de manera que ellos no habían buscado. Cabe destacar, que es calificada como la precursora del *road movie*.

Hacia rutas salvajes es una película dirigida por Sean Penn y se basa en el libro del mismo título del escritor John Krakauer, que a su vez tiene referencia en hechos reales. Narra la historia de Christopher McCandless, alias Alexander Supertramp, joven estadounidense de clase media que decide dejar a su familia para recorrer el norte del continente americano en automóvil. El camino es sólo el pretexto para un viaje que lo transformará espiritualmente.

Thelma & Louise, largometraje realizado por Ridley Scott, cuenta la historia de un par de amigas que salen de su cotidianeidad por un fin de semana. El inicio de la aventura da un giro inesperado, por lo que deben salir huyendo. El recorrido frenético cambiará para siempre su percepción sobre la vida, el amor y la amistad. En estas tres cintas, se observan características narrativas que serán expuestas a lo largo del trabajo.

Por lo dicho, el objetivo general es revelar la mística cinematográfica del *road movie* dentro de la filosofía a partir de un análisis hermenéutico ontológico, gracias a una matriz de estudio. Pero, ¿cómo develar una mística cinematográfica a partir de la hermenéutica ontológica dentro de la filosofía? Así, la hipótesis es que la dimensión ontológica del *road movie*, se manifiesta en la filosofía gracias a su relación con las fases místicas, a saber: necesidad, desapego, intimidad y transformación.

Dichas aseveraciones, comienzan a enarbolarse desde el capítulo uno, que tiene como finalidad, dar a conocer la construcción teórica bajo la cual está sostenida la tesis. Por eso, el objetivo de esta sección, es determinar la relación de la imagen cinematográfica con la mística a partir de la filosofía y hermenéutica ontológicas.

Todo esto parte de la pregunta: ¿cuál es la relación de la imagen cinematográfica con la mística a partir de la filosofía y hermenéutica ontológicas? A lo cual se responde que la imagen cinematográfica se relaciona con la mística gracias a la manifestación del *ereignis* (la edificación del ser) y la *alétheia* (el desocultamiento verdadero del ser), que se develan por medio de una lectura filosófica y hermenéutica ontológicas.

Para lograr tal propósito, el apartado uno, se divide en tres temas: la filosofía ontológica, la exégesis de la mística y la imagen cinematográfica como ontología mística. El fin de fraccionarlo así, es describir cada concepto, para después hilvanar cada uno en un retículo hermenéutico.

Con esa intención, el subcapítulo 1, describe la filosofía primera (también llamada metafísica), la cual plantea el problema esencial de lo humano, el ser. Se hace un recorrido por dicha línea de pensamiento, que inicia con Aristóteles, pasando por Santo Tomás, Descartes, Kant, Hegel y Husserl (por mencionar algunos) y termina con la ontología de Martin Heidegger; todo ello con la intención de identificar los elementos claves en la filosofía heideggeriana, que son los pilares teóricos del presente documento.

En el segundo subcapítulo, referente a la exégesis de la mística, se supone que hay una relación entre el fenómeno ascético y la ontología. Después de haber escuchado las voces del pensamiento filosófico en el primer subapartado, se procede a preguntarse sobre la mística, su conexión con lo Sagrado, la religión, la filosofía y la hermenéutica.

En ese tenor, se sostiene que la mística es una búsqueda de lo absoluto. El humano requiere conectarse con lo Sagrado, entendido éste como la potencia, el exceso de ser. La esencia del asceta se erige cuando se encuentra con la divinidad; el sentido del ser se vuelve experiencia. Y así, la vinculación entre la ontología heideggeriana y la mística, se vuelve obligada. ¿Cuál es entonces el concepto ideal para definir ese encuentro? Por un lado, *ereignis*, que significa, erigir, acontecer. Y por otro, *alétheia*, que es develar, hacer ver la verdad. Todo ello se desarrolla a lo largo de dicho apartado, no sin antes conocer las fases que caracterizan el camino místico: necesidad, desapego, intimidad y transformación.

Seguido, se menciona a Sankara, Meister Eckhart, Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz como ejemplos de místicos. Los tres últimos, pertenecen a la tradición judeocristiana, mientras que el primero forma parte de la cultura hindú. Todos ellos, pasan por las fases arriba mencionadas.

Más adelante, se vincula la mística con la hermenéutica y se afirma que un camino posible para interpretar este fenómeno espiritual, es la interpretación ontológica heideggeriana. Es decir, la precomprensión, la experiencia y la intuición; son posibilidades para acercarse a la inefabilidad del asceta.

Ya en el último apartado de este capítulo se dedica a la reflexión sobre el papel de la imagen cinematográfica en el mundo ontológico; se devela al cine como un discurso que dialoga con la presencia y la ausencia para tejer una narrativa; es decir, el filme es un material que recoge la presencia de personas que develan una actuación o testimonio, pero que a la hora de proyectarse en salas de cine o en cualquier soporte material, ya no están en ese momento frente a público. Son fantasmas de un pasado cercano o distante; son el brillo de estrellas que deambulan en el cielo del séptimo arte. En ese juego, se encuentra la ontología, la esencia del ser, ya que una verdad es revelada en la historia. Hasta ese momento, se presenta la relación entre filosofía, mística, hermenéutica y cine; todo con base en el pensador alemán, Martin Heidegger.

El capítulo dos, es un recorrido por el género *road movie*, su objetivo es establecer su historia y características a partir de una línea de tiempo para establecer una definición propia. Se inicia afirmando que el género apoya al discurso en su formación, desarrollo e inclusive, su distribución. Después, se plantean las condiciones que constituyen al *road movie*; entre las que destacan: la posguerra, las tensiones constantes en la juventud de la época, la presencia del *buddy* (o acompañante de viaje) y la complejidad narrativa. A continuación se establecen las características del género, que son: la huida, la ruptura, el viaje y la transformación.

Luego, en ese mismo apartado, se describe la historia de la cinematografía occidental y se da paso a una definición propia del *road movie*, el cual, se declara, es un género que narra la historia de personajes que viajan por carretera en un medio de transporte terrestre

y que se ven transformados por su entorno y por sus propias motivaciones personales.

El capítulo tres tiene como objetivo, dar a conocer la metodología con la que se trabaja el análisis. En principio, se explica con detalle cómo se llegó a seleccionar el objeto empírico y se presenta la lista completa de todas las películas consideradas.

Posteriormente, se revela la analogía entre las fases místicas y las características del *road movie*, para plantear un modelo que incluye, además, las posturas filosóficas ontológicas establecidas en el primer capítulo. Así, se relacionan las fases místicas y las características del género para, finalmente, develar el modelo de análisis y una serie de preguntas místicas para afrontar dicha interpretación desde un sitio hermenéutico ontológico.

El capítulo cuatro, da lugar al análisis de las tres cintas del objeto empírico. Se inicia con el resumen por escena de cada una, para después, aplicar el modelo y responder a las preguntas establecidas. Se exhiben los resultados; donde se establece si efectivamente se puede hallar una mística ontológica en el discurso cinematográfico.

Como se puede identificar, la importancia del presente trabajo doctoral, radica en la construcción de una matriz hermenéutica que dialogue con la filosofía y el cine. Se sostiene que el séptimo arte es un fenómeno que pone de manifiesto, lo que Raimon Panikkar definía como mística: plenitud de vida. Además, se ofrece la posibilidad de abrir campos de investigación que se antojen más holísticos y transdisciplinarios. Construir a partir de la complejidad, una red rizomática con puntos de

encuentro en preguntas de corte ontológico y que permitan mirar más allá de lo visible.

Finalmente, el conocimiento es una construcción compleja con infinidad de conexiones y caminos. Este trabajo busca ser una urdimbre de significaciones hermenéuticas, que lleven a tejer otros puentes y no genere solo una respuesta. La interpretación que se propone en esta tesis, desea ser una guía que lleve a otras rutas del saber. Ahora, sin más preámbulos, se procede a comenzar el recorrido.

CAPÍTULO 01
FILOSOFÍA, HERMENÉUTICA Y MÍSTICA EN EL CINE

En la presente sección, se reflexiona en torno al campo teórico; de tal suerte que el objetivo del capítulo, es determinar la relación de la imagen cinematográfica con la mística a partir de la filosofía y hermenéutica ontológicas.

Todo esto parte de la pregunta: ¿cuál es la relación de la imagen cinematográfica con la mística a partir de la filosofía y hermenéutica ontológicas? A lo cual se responde que la imagen cinematográfica se relaciona con la mística gracias a la manifestación del *ereignis* (la edificación del ser) y la *alétheia* (el desocultamiento verdadero del ser) que se develan por medio de una lectura filosófica y hermenéutica ontológicas.

Para lograr el cometido, primero se hace un recorrido por la filosofía ontológica: se reconoce la existencia de la filosofía primera o metafísica, la cual plantea el problema esencial de lo humano, el ser. Se hace un seguimiento por dicha línea de pensamiento, empezando por Aristóteles para finalmente, presentar la propuesta ontológica de Martin Heidegger; todo ello con el propósito de reconocer en la filosofía una ruta para el pensar místico.

En el subcapítulo dos, se define qué es mística para comprender cuál es su relación con la filosofía y porqué se podría suponer que es parte de un pensar ontológico; también se subraya el concepto de lo Sagrado como componente primordial de la mística. En el mismo apartado, se revisa la hermenéutica y las relaciones entre ambas para así, develar al pensar místico como una acción ontológica.

Posteriormente, se reflexiona en torno al cine y sus teorías para comprender de qué manera se relacionan lo místico y el *road movie*. En este subcapítulo, se presume que la imagen cinematográfica puede develar una acción ontológica e inclusive, mística.

1.1 Filosofía ontológica

La filosofía es una rama del conocimiento caracterizada por su compleja estructura y estudia los grandes problemas de la existencia, tales como la moral, la belleza, el lenguaje, la verdad; entre otros. Uno de sus rasgos distintivos, es la presentación de argumentos razonados que inician y/o desembocan en preguntas poderosas, las cuales abren camino a nuevas formas de sapiencia pues tiene un fuerte compromiso con la verdad.

La práctica filosófica es muy antigua y las maneras de estudiarla también son variadas[1]. En este apartado, se busca conocer la línea de pensamiento que Martin Heidegger heredó para la construcción de su propuesta. En las presentes líneas, se hace un cierto recorrido por la tradición aristotélica, pasando por Santo Tomás, Descartes, Kant, Hegel y Husserl; entre otros. Todo ello con la intención de identificar cuáles son los elementos claves en la filosofía heideggeriana y así entender, a lo largo del capítulo, algunas de las rutas teóricas que forman parte de esta tesis; así como la noción sobre el pensar filosófico de Heidegger.

[1] La filosofía a considerar en este trabajo, es occidental.

Pero, ¿se podrá decir que el pensar filosófico es también una acción? Si así fuera, se tendría que revisar las reflexiones ontológicas del ser en cuanto ser; puesto que se presume que es al mismo tiempo una posibilidad, una experiencia y un acercamiento a la verdad. Esto es, la filosofía ontológica de la línea heideggeriana[2], es un acercamiento a la acción del ser, lo que podrá permitir develar en los siguientes subcapítulos, la imagen cinematográfica como un *ereignis*[3] místico.

Pero ¿cómo se llega a este principio? ¿Cuáles son las proposiciones anteriores al alemán en términos de pensamiento ontológico? El inicio de este recorrido, se puede llamar Aristóteles y se explica a continuación qué otros autores son influencia de Heidegger.

Aristóteles, en su texto de *Metafísica,* define la filosofía como sabiduría y como la ciencia que estudia las causas originales del ser en cuanto ser; así, le llama filosofía primera. También habla de cómo la comprensión es una amalgama de experiencias unidas a las teorías, pues ambas generan preguntas para trazar caminos de discernimiento.

El pensador griego, padre también de la lógica formal y discípulo de Platón (de quien se separa intelectualmente en su concepción de las ideas), esbozó la siguiente definición de dicha disciplina:

[2] Es importante aclarar, que en la línea de pensamiento de Heidegger, se pueden revelar dos grandes conceptos: primero, reflexiona sobre la ontología y en un segundo momento, sobre el *ereignis*. Todo ello, tiene origen en varias preguntas, la más relevante (para este trabajo, por lo menos) es la relacionada con la metafísica y la ontología. Los autores a revisar (Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Kant, Hegel y Husserl) se concentran más en el concepto de metafísica. Será Heidegger quien ponga más atención en la precomprensión, la hermenéutica y la ontología como tal. Recordar que su obra cumbre, basa su fundamentación en la pregunta por el sentido del ser.

[3] El *ereignis* heideggeriano es el acontecimiento develador del ser, una vivencia profunda.

> … la llamada Sabiduría versa, en opinión de todos, sobre las primeras causas y sobre los principios […] esta disciplina comenzó a buscarse cuando ya existían casi todas las cosas necesarias y las relativas al descanso y al ornato de la vida. Es, pues, evidente que no la buscamos por ninguna utilidad, sino que, así como llamamos hombre libre al que es para sí mismo y no para otro, así consideramos a ésta como la única ciencia libre, pues ésta sola es para sí misma. (Aristóteles 5-7)

Aristóteles concibió una sabiduría instaurada cuando ya todo lo que el hombre necesitaba para vivir, estaba a la mano; es decir, la utilidad de la filosofía tiene que ver con la libertad y el develamiento de la verdad. Es la única ciencia que se desdobla a sí misma, lo cual genera preguntas de corte esencial.

Como se lee en la cita, la sabiduría trata sobre las primeras causas. Ese señalamiento es fundamental, pues ahí deriva su descripción de filosofía primera, que, en un futuro, el compilador Andrónico de Rodas bautizó como Metafísica, para referirse a la obra aristotélica versada sobre el conocimiento que superaba la física. Por lo tanto, la metafísica, habla de lo ontológico (el ser en cuanto ser); es decir, estudia los universales, condición retomada por varios autores en la posteridad (Santo Tomás, Descartes, Hegel, Husserl, hasta llegar a Martin Heidegger), para referirse a la ontología como la característica fundamental de cualquier filosofía.

La problemática del ser es primordial en la filosofía ontológica de Aristóteles, acompañada de la verdad. La aportación principal del pensador (por lo menos en el presente trabajo) es la comprensión de lo ininteligible como manifestación del ser, el cual, para explicarlo,

manifiesta que hay cuatro principios que lo integran: la forma, la materia, el movimiento y el fin. La forma es la primera generadora, es decir, la esencia de lo que es. La materia es la realidad concreta de cada existente. El movimiento es lo que da dinamismo al mundo, para Aristóteles, éste es el que permite la transición de algo a otra cosa (una especie de paso de la potencia a la acción). Y por último, el fin es aquello por lo que algo sucede.

Dichos principios, son un tejido, una trama de sentido que explica al ser, lo define y lo "lanza" al mundo. La esfera de lo vivo es una materia que tiene una forma, se mueve hacia ciertos fines; pero también existe para sí mismo. Ello, lo denomina entelequia, es decir, el fin está dado en el momento de venir a ser. Esa entelequia existe más allá de la vida (metafísica) y sólo puede tener origen en Dios:

> Dios es el ser, la realidad, la substancia sin más; todo lo demás es sólo "algo que es", es decir, que ha recibido ser, tiene participación en el ser mismo, lo reproduce, lo despliega, pero siempre sólo fragmentariamente y limitado en formas singulares. Dios, en cambio, es el ser de lo que es, la realidad de lo real, la forma de las formas. (Aristóteles 50)

Como puede observarse, Aristóteles entiende la divinidad como la sustancia suprema, de la que deriva todo lo demás. Las "formas singulares" son los entes del mundo que se mueven y llegan a ciertos fines gracias a su despliegue. Su metafísica conduce, invariablemente, a la concepción de lo divino.

Por lo dicho, la ontología es una rama de la filosofía que estudia al ser, a lo que hay existente y la relación de los entes con los aconteceres del

mundo inteligible e ininteligible. La ontología en sí misma no cuenta con ramas o subdivisiones, sin embargo, se encarga de reflexionar acerca de las esencias divinas. El seguimiento de este camino, lo hará Santo Tomás de Aquino (1224-1274), teólogo católico y filósofo italiano que reconcilia la fe con el intelecto. Su época es profundamente platónica y explica las teorías aristotélicas a sus contemporáneos, y fundamenta su propuesta en el principio del movimiento, argumentando que Dios es el motor inmóvil por excelencia: si cada ente se mueve, es porque algo anterior lo desplazó, por lo tanto, es Dios la base de todo dinamismo, en él está el origen. Su ontología se basa en el ser.

Aquino propone tres propiedades: la unidad, la verdad y la bondad. La primera quiere decir que un ente es una realidad. La verdad[4] es el principio del conocimiento, como él mismo afirma: "Conformidad del entendimiento con su principio, las cosas." (Suma Teológica 639) Por último, la bondad como elemento irreductible y axiomático porque para el teólogo, no hay maldad. Así, la ontología del italiano, no es una metafísica de herencia platónica (esencias como ideales separadas de la materia), sino del ser en cuanto ser. Gracias al santo, la filosofía "desempolva" esa corriente de pensamiento, que después usará el mismo René Descartes.

Al respecto, mientras para Santo Tomás, la individualidad está dada por la materia; para Descartes, se constituye por una subjetividad marcada por tiempo y espacio, una historicidad. Su gran aportación es la división entre objeto y sujeto: hay entes que estudian, otros que son estudiados. El conocimiento es marcado con una frontera que la modernidad ocupará, para encuadrar todo lo generado en un espacio ordenado.

[4] El concepto de verdad, se tratará de manera más profunda, pues es uno de los principios a exaltar en este trabajo, cuando se le revele como *alétheia*.

Dicho filósofo, basa todo su conocimiento en la matemática. Así, la lógica aristotélica será superada por la postura mecanicista de Descartes. Su idea clave es el orden y el lenguaje común a todo conocimiento, es el método (pero no como vía, sino como operación mental).[5] Cada descubrimiento, debe pasar por un proceso de rigurosa organización, de tal manera que el mundo material entero puede ser catalogado.

La metafísica[6] cartesiana se plantea como una posibilidad del conocimiento antes de convertirse en ciencia. Pone énfasis en la explicación del mundo, mas no de las causas (pues para él es prácticamente imposible explicarlas). Esto quiere decir que, independientemente de las causas, el conocimiento se encuentra ahí, sólo se debe poner orden en ese pensamiento para estructurarlo de manera lógica y con un seguimiento metódico que no dé lugar a dudas. Con Descartes, la metafísica deja de ser la ciencia del ser en cuanto ser, para convertirse en el fundamento de toda física: eso es esencial para comprender la filosofía posterior y cómo su influencia es marco de referencia para la modernidad. Esta metafísica, es mucho más utilitaria que ontológica y responde más a la pregunta del para qué, no tanto del qué. Su objetivo primordial es encontrar la verdad científica, para así llegar a una certeza; es decir, ir más allá del consenso; aunque para éll, Dios es la máxima representación de la verdad:

> … aunque yo no comprenda lo infinito, o aunque haya en Dios innumerables cosas que no pueda yo entender, y ni siquiera

[5] Pierre de la Rameé, humanista francés que fue una fuerte influencia para Descartes, por su definición de método, muy distinta a como se entendía hasta ese momento (era una vía).
[6] Cabe decir que el primer autor en usar ontología como sinónimo de metafísica (e inclusive es la primera vez que aparece la palabra como digna de estudiarse) es Jacob Lorhard en su famoso *Ogdoas Scholastica*, en la Europa protestante de principios del siglo XVII.

> alcanzar con mi pensamiento: pues es propio de la naturaleza de lo infinito que yo, siendo finito, no pueda comprenderlo. Y basta con que entienda esto bien, y juzgue que todas las cosas que concibo claramente, y en las que sé que hay alguna perfección, así como acaso también infinidad de otras que ignoro, están en Dios formalmente o eminentemente, para que la idea que tengo de Dios sea la más verdadera, clara y distinta de todas. (Descartes 24)

La gran verdad es Dios, aunque el ser humano en su finitud, no pueda comprenderlo. Sólo basta con tener la intuición, para saberlo. Esta trascendencia del sujeto, Descartes la plasma en sus meditaciones; y aunque su estructura intelectual lleva la metafísica a una división entre sujeto y objeto; reconoce en la divinidad al ente verdadero por antonomasia.

Uno de los más importantes pensadores alemanes del siglo XVII, Gottfried Leibniz se le conoce por ser en excelencia, idealista pues posee una fuerte tendencia hacia la unidad y la armonía. Leibniz es partidario de la avenencia. Su vasto trabajo se caracteriza incluir la metafísica y la ontología en sus aportaciones. Más allá de sus teorías de las mónadas y la teodicea, Leibniz es un pensador provocador de grandes controversias por sus ideas de ser y espíritu, y deja un legado importante que otros autores usaron más adelante para seguir explorando estos conceptos.[7] Para él, Dios es el ser creador de esa armonía y por lo tanto, es perfecto. Su idea de metafísica es subjetiva, trascendental (va más allá

[7] De hecho, un discípulo suyo, Christian Wolff, populariza el término de ontología, ampliando su estudio como la ciencia del ente en general en su libro *Philosophia prima sive Ontologia*.

de lo físico y material); además de aportar la idea de mónada, lo cual es su mayor contribución a la filosofía de su tiempo:

> I. La mónada de que aquí hablaremos, no es otra cosa que una sustancia simple, que entra en los compuestos; simple, es decir, sin partes.
> II. Y es preciso que haya sustancias simples, puesto que las hay compuestas; porque todo compuesto no es más que un conjunto o *agregatum* de simples.
> III. Así, como allí donde no hay partes, no hay extensión, forma ni divisibilidad posible, estas mónadas son los verdaderos átomos de la naturaleza, y en una palabra, los elementos de las cosas. (Leibniz 9)

La sustancia simple a la que se refiere el autor, se debe a su naturaleza: no tienen ni comienzo, ni fin (son creadas y aniquiladas). No hay huecos ni accidentes, son inamovibles, cerradas, perfectas. En ese sentido, las mónadas son una opción de unidad, con gran fuerza idealista. Al ser unidades irreductibles, se convierten en una especie de espejo, de fractal divino. Van más allá de lo físico y son el alma o el espíritu de todo lo existente. Son la razón de ser, el halo invisible de vida; ontológicas de origen. La visión de Leibniz, si bien deja más preguntas que respuestas a sus contemporáneos, marca un camino de filosofía existencial idealista para las siguientes generaciones, que lo reconocen como una figura fundamental de la Alemania de su época.

En contraposición está Immanuel Kant, quien no cree en metafísica alguna pues según su visión, no es una ciencia de lo objetivo. Las experiencias, la subjetividad y la imagen de Dios no son asuntos

comprobables, por lo tanto, es imposible enunciar todo ello, sin embargo, sí ve en ella, una posibilidad:

> Es tan poco de esperarse que el espíritu del hombre alguna vez renuncie completamente a las investigaciones metafísicas como que nosotros, para no aspirar siempre aire impuro, mejor dejáramos de respirar completamente alguna vez. Así pues, siempre habrá metafísica en el mundo, y más aún, en todo hombre, preferentemente en el que reflexiona; y a falta de una medida pública, cada quien se la cortará según su carácter. Ahora bien, que hasta ahora se ha llamado metafísica no puede satisfacer a ninguna cabeza crítica; pero renunciar a ella completamente es también imposible; así pues, hay que intentar por fin una crítica de la razón pura misma o, si existe una, hay que examinarla y someterla a una prueba general, porque de otra manera no hay ningún medio para satisfacer esta necesidad urgente que es algo más que pura curiosidad. (Kant 93)

Para él, no hay en la historia de la metafísica, algo que la "honre", es decir, que la aleje de las suposiciones y simples experiencias del ser. De ese modo, la objetividad y cientificidad son columnas indiscutibles de toda su construcción filosófica. Por lo tanto, es el conocimiento la única salida, la llave de la iluminación. El entendimiento debe ser el controlador de las normas naturales.

Hegel, es otro pensador alemán que desafía el sistema filosófico, porque no tenía preocupación alguna por las leyes tradicionales. Él busca la verdad por medio de la visión total de los fenómenos y es por naturaleza, insurrecto. Él desea llegar al conocimiento puro, encuentra

en las leyes del hombre, un estorbo; por ello, se entrega a la reflexión del aquí y el ahora, argumentando que en el momento de hablar sobre el presente, éste se convierte en pasado. Se le critica por sus contradicciones y su estilo provocador, sin embargo, también desempeña un papel fundamental en la ontología. Para Hegel, el ser se ve reflejado en la lógica, es decir, no existe un método de investigación estricto, sino una descripción empírica de lo vivido, ahí descansa la verdad; pues para él, no existe una separación contundente entre el objeto y el sujeto; por lo tanto, el percibe como unidad a la naturaleza y la historia.

Otro autor referencia de esta forma de pensamiento, es Edmund Husserl, quien se convierte en maestro de Martin Heidegger; y desarrolla una fenomenología trascendental, de la cual, explica, hay una doble acción: "… por un lado el sujeto cognoscente y (las acciones subjetivas de conocimiento) y lo aprehendido (el fenómeno que se muestra)." (Szilasi 27) Vivencia y objeto puro: Husserl pretende develarlos en su totalidad, eso es la esencia de la fenomenología para él. Además, el concepto de intuición es clave para entender su propuesta, ya que la entiende como el depositario final del conocimiento, es decir, intuir no es algo "adivinatorio", sino puente entre la experiencia y la verdad. Lo que se intuye es algo que se remonta a lo vivido.

Su trabajo se convierte en fuente de inspiración para otros pensadores de la talla de Von Hildebrand o Scheler y como ya se señaló, de Martin Heidegger quién da un giro importante y retoma las propuestas de su maestro Husserl sobre la fenomenología, para llevar la ontología a la posibilidad del ser en apertura y separándola de la metafísica. Heidegger en su obra cumbre, *Ser y Tiempo*, se pregunta por el ser desde la

extrañeza, afirmando que la inefabilidad y la experiencia no se pueden enseñar y que por lo tanto, se debe caminar, se debe vivir desde el ser-ahí (o *Dasein*) para ir encontrándose con el Ser.

La demolición de la ontología clásica que propone Heidegger, consiste en separar al ser de una metafísica que más se pregunta por la relación sujeto/objeto que en el proceso del pensar. Para el filósofo, no existe ese sujeto:

> Mientras no se piense la verdad del ser, queda toda Ontología sin fundamento. Por ello denomino Ontología *fundamental* al pensar que, con *Sein und Zeit*, ha tratado de avanzar pensando hasta la verdad del ser. La Ontología *fundamental* trata de regresar al fundamento esencial desde el cual viene el pensar la verdad del ser. (Heidegger 115)

Por ello, la ontología fundamental se trata de ver a la existencia humana como morada del ser, no como parte separada o superior de la misma. Es en ese tenor, que Heidegger contempla la ontología como filosofía, no como una rama de ella. El pensamiento y la experiencia van unidos en un solo ejercicio fenomenológico; por lo tanto, no hay una separación entre la teoría y la práctica pues para el autor, la experiencia de la vida fáctica da el sentido a la existencia:

> La experiencia de la vida es algo más que una mera experiencia que toma nota, ya que constituye la posición total activa y pasiva del hombre frente al mundo […] "Mundo" es algo dentro de lo cual se puede vivir. Al mundo se le puede llamar formalmente circundante (medio), esto es, lo que nos sale al encuentro […] En este mundo circundante está también

> el mundo acompañado con los otros, es decir, los otros hombres según una caracterización fáctica concreta […] también está en la experiencia fáctica de la vida el yo mismo, el mundo propio. (Heidegger 2012 42)

La experiencia es un texto del fenómeno porque, como menciona el filósofo, tiene que ver con una posición activa y pasiva. Así, la condición de la vida fáctica tiene que ver con tres esferas vivenciales: por un lado, el estar consigo mismo (rítmica personal que no es sujeto); en segundo lugar, el sitio que se ocupa frente a los demás (el mundo compartido); y por último, el ser en el mundo (la naturaleza). Las tres dimensiones se entretejen en una experiencia que no necesariamente se deben a un conocimiento previo (forman eso que Heidegger denomina la vida fáctica). Y son esos puentes construidos a partir de la experiencia, que llevan al Ser; eso es ontología para el filósofo.

Por lo tanto, la vida fáctica no contempla el problema dual de la metafísica del objeto/sujeto (como se menciona anteriormente), sino el espacio significativo que da lugar en cualquier experiencia. En ese punto, encuentra sentido su ontología: esencias que se asombran, que se viven, no que se miden o catalogan. Una de las preguntas fundamentales del intelectual de Maburgo, es: ¿cuál es el sentido del ser?

En sus textos, se dedica a acentuar el papel del ser, concentrando sus esfuerzos en el pensar como una acción: "*…* el pensar es un actuar. Pero un actuar que supera toda práctica*…"* (Heidegger 2000 121) Es decir, el pensar es una posibilidad, una experiencia y una verdad.

Pero de todo lo dicho habría que descubrir cuáles son entonces los elementos clave en la filosofía heideggeriana para saber más sobre la noción de su pensar filosófico, lo cual es objetivo del presente apartado. Para ello, es pertinente hilvanar el texto del alemán con sus predecesores.

Uno de los pensadores que Heidegger toma como base para su ontología, es Aristóteles, el cual, como ya se mencionó, usa el término de filosofía primera para definir las causas originales del ser. Ambos autores, aunque lejanos en tiempo, son cercanos gracias a que Heidegger lo lee a profundidad para comprender, cómo el pensar filosófico es estar en el ser. Por lo tanto se podría inferir que el pensar y preguntar llevan a la acción, no sólo a cuestionarse sobre el origen de la esencia, pues es un ejercicio profundo que va más allá de la contemplación y que inevitablemente se relaciona con el conocimiento en general. Preguntarse por el sentido del ser, es filosofar y filosofar es ser.

Santo Tomás, por su parte, considera a Dios como la base de todo dinamismo -o movimiento, para Aristóteles- y al individuo como resultado de la materia. Su teología fue altamente valorada y aunque no usa regularmente el término ontología, se refiere a la metafísica como la ciencia que estudia esos fenómenos. Igualmente, Descartes usa dicho vocablo pero para definirla como la ciencia fundamental de toda física. Tanto de él como de Santo Tomás de Aquino, Heidegger nutre sus teorías respecto al objeto y sujeto: simbiosis de la modernidad que marca el conocimiento de varias generaciones. La ruptura de esa relación es clave para entender su propuesta, pues al entender el objeto como una "ilusión" del sujeto, se concentra más en estudiar la intuición del ser, es decir, la experiencia como forma de conocimiento.

A su vez, Leibniz estudia la metafísica como una ciencia subjetiva y trascendental, se podría decir que es más existencial que materialista. Ello tiene resonancia en Heidegger desde el aspecto vivencial de la metafísica: la experiencia es del *Dasein*, del cotidiano que todos los días construye su mundo en el mundo mismo, aunque no lo sepa teóricamente, hay un conocimiento empírico anterior o un pre-saber, lo cual lo condiciona al vivir: sin eso no existe construcción de ciencia. El contraste se percibe con Kant que ve la metafísica como una ciencia no comprobable y por lo tanto, no es digna de estudiarse.

Todo ello hace más provocador el ejercicio del pensar filosófico de Heidegger, que al igual que sus dos antecesores más inmediatos (Hegel y Husserl), rompen con el tradicional esquema ya dicho de la dualidad del conocedor y lo conocido como la fórmula de la construcción del saber.

En resumen, a partir de los acercamientos y/o contrastes con estos pensadores, se devela cómo es el pensamiento filosófico de Heidegger:

- Preguntarse por el sentido del ser, es filosofar y filosofar es ser: este silogismo es piedra angular para comprender el peso de la propuesta heideggeriana. La estructura del pensamiento occidental tradicional se relaciona con la explicación, la lógica y la comprobación de datos e información. El ser también fue llevado a ese modelo y entonces se preguntaba ¿qué es el ser? Lo que fundaba una serie de definiciones que daban razón de lo humano en ese ser. Heidegger se preguntó entonces ¿cuál es el sentido? Más allá de la simplificación de una descripción, el sentido evoca una noción mucho más ontológica que dificulta la categorización -

lo cual era muy afortunado para Heidegger- pero que beneficia al pensar. Por lo tanto, el sentido del ser se relaciona con el pensar filosófico, porque eso trae implícito una acción de ser, de vivir, de trascender.

- La intuición del ser, es decir, la experiencia como forma de conocimiento: vinculado al punto anterior, esa acción de ser está condicionada en el *Dasein* que lo hace, sin necesariamente estar consciente de ello, aunque eso no implica que no conoce. La validez del conocimiento que le da Heidegger a la intuición es apreciable en términos de ontología, pues hace resaltar lo inefable de la esencia, rescata el misterio del conocimiento. El asombro es parte del ser, lo envuelve y es el *Dasein* que lo descubre sorprendido. Y aunque parezca un círculo, no lo es, porque finalmente, el *Dasein* es arrojado al mundo para vivir el ser y el ser es abrazado por el *Dasein* en la intuición.

- El aspecto vivencial de la metafísica: evidentemente, en esta lógica heideggeriana el ser acontece en el *Dasein* porque piensa en el ser desde la vivencia y la intuición. Estos tres elementos en realidad se entretejen para generar una malla ontológica de experiencias, que se piensan desde la acción.

De todo lo anterior, se manifiesta que la filosofía heideggeriana es un acercamiento a la acción del ser y por ello, se habla en términos ontológicos del pensar. Y ese pensar, también se traduce, se interpreta, como manifestaciones de esa acción de ser, lo cual implica a la mística y la hermenéutica, temas que a continuación se revisan.

1.2 La exégesis de la mística

La mística es una experiencia que enlaza lo humano con lo divino y es de naturaleza ontológica porque se dirige a la esencia, como se manifiesta en el presente apartad, donde se identifica la mística y su relación con lo Sagrado y la religión y cómo es que se puede presumir que ésta, es un fenómeno transversal; es decir, ha habido místicos antes de la religión, en ella y en sus fronteras. Por ello, se escuchan las voces de los místicos Sankara, Meister Eckhart, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, pues eso permite conocer de mejor manera, el lado místico de Martin Heidegger. Después se vincula dicho pensamiento con la hermenéutica, para ello, se genera un diálogo con Raimon Panikkar, pensador español de fin de siglo XX que construyó un puente entre la ontología del pensamiento y la mística. Todo ello, con el objetivo de igual la mística con el *ereignis* y la *alétheia*: aconteceres ontológicos que unen la filosofía ontológica, mística y hermenéutica.

Pero ¿qué es mística y cuál es su relación con lo Sagrado y la religión? La mística evoca, según el contexto bajo el cual se analiza, diferentes formas de entenderla, abordarla y hasta experimentarla. Pero para comprenderla, es necesario ubicar una de las condiciones de su existencia, que es la concepción de lo Sagrado como elemento unificador de intuiciones universales, es decir:

> Lo *sagrado* equivale a la *potencia y,* en definitiva, a la *realidad* por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad *y* eficacia. La oposición sacroprofano se traduce a menudo como una oposición entre *real* e *irreal* o pseudoreal.

> Entendámonos: no *hay* que esperar reencontrar en las lenguas arcaicas esta terminología filosófica: real, irreal, etc.; pero *la cosa* está ahí. Es, pues, natural que el hombre religioso desee profundamente *ser,* participar en la *realidad,* saturarse de poder. (Eliade 10)

Lo Sagrado sobrepasa lo real, porque no está por encima de ningún fenómeno; no es mejor, ni peor que otra manifestación humana: hay hechos que pasan de largo, son horizontales o verticales. Pero cuando se sucede lo Sagrado es transversal y unifica los estratos humanos, desde lo físico hasta lo espiritual. Y en este sentido, nombrarlo potencialidad es un recurso de Eliade para referirse a él, como un detonador de experiencias. Además, el ser humano abraza lo Sagrado desde tiempos inmemoriales, por ello es un concepto primordial que antecede religión, como se verá a continuación.

Los primeros representantes de la divinidad sagrada en la tierra, fueron (dependiendo de su cultura y jerarquización) los chamanes, hechiceros, magos, sacerdotes, reyes y militares. Así, los ritos fueron regulándose, volviéndose ley, institucionalizándose. Las religiones nacieron en el seno de lo Sagrado:

> Una religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas, es decir separadas, interdictas; creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que se adhieren a ellas. El segundo elemento que se introduce así en nuestra definición no es menos esencial que el primero. Pues, al mostrar que la idea de la religión es inseparable de la idea de

> Iglesia, prefigura que la religión debe ser algo eminentemente colectivo. (Durkheim 42)

Émile Durkheim[8] da su propia explicación sobre la religión en la que se encuentra una relación con lo Sagrado y la colectividad: muestra perenne de la condición gregaria de la especie humana. La religión, desde su base, es unificadora de sentimientos, ideas y pensamientos. La primera magia y los ritos paganos son huellas del compartir.

Así, lo Sagrado no es casual. La esencia de cualquier religión será el "religare", es decir, la conexión de lo humano con lo divino. Y en este sentido, la mística se pronuncia como el unificador entre la materia y lo ininteligible. Religar al hombre con su dios, lo cósmico, la última verdad: lo que pretende la mística es unir al ser humano con lo innombrable y en este caso, se le llamará Sagrado. Y dicho acercamiento, trasciende la creencia religiosa que se tenga, es decir, tanto las religiones occidentales como orientales, poseen tradiciones místicas y siguen estructuras muy similares de "apropiarse" de ese ente divino, llámese como se llame en cada religión.

La mística además de tener características muy peculiares, es una forma de llegar a un tipo de conocimiento donde el alma se unifica con lo Sagrado y que resulta en un pensamiento complejo que merece un lugar en los estudios de la religión, pues el fenómeno místico no puede limitarse a las reglas o condiciones de lo cotidiano.

[8]El famoso sociólogo, Émile Durkheim dedicó parte de su trabajo en definir las actividades religiosas, y es base para varios filósofos y escritores que desarrollan esta misma línea de investigación. Se recomienda consultar su obra *Las formas elementales de la vida religiosa* donde se encontrarán sus teorías sobre ello.

Si se analiza su origen, se dará cuenta que encierra ya la característica del ocultamiento, es decir, del desconectarse de cierto nivel de conciencia para pasar a otro estado que requiere alejarse de ciertos estímulos del exterior. Y si además de indagar sobre su etimología se pasa a la interpretación de qué es mística, la cuestión se complica aún más. Ya Isabel Cabrera Villoro[9] lo señala:

> La mística es la búsqueda de un encuentro con el absoluto y este absoluto no siempre nos remite a la idea de un ser supremo; de hecho, la mayoría de los místicos se refieren a él como una realidad o valor últimos, que poco parece tener que ver con el concepto de dios sobre el que reflexionan los teólogos. Los místicos suelen emprender un camino introspectivo, hacer uso de un lenguaje indirecto y muchas veces poético, y apuntar a verdades elusivas que parecerían contradecir la ortodoxia de la religión que los alberga. La mística es un fenómeno presente en todas las grandes religiones, aunque no de la misma forma: en ciertas tradiciones la búsqueda de lo absoluto se traduce en una sutil sabiduría vital; en otras en una comprensión silente; en algunas más en un intenso encuentro amoroso; en otras en un oscuro conocimiento de la verdad cifrada en los textos revelados. (Cabrera 5)

Sin duda cuando se habla de mística, se refiere a la vida espiritual que un ser humano elige tomar y que además lo lleva por un camino ininteligible. En estas definiciones está claro que el místico en algunos

[9]Isabel Cabrera Villoro, es Doctora en Filosofía. Uno de los temas recurrentes en sus investigaciones es el lenguaje y la mística. Para más información, visitar página: http://www.filosoficas.unam.mx/~misabel/home.html

casos, sí tiene un referente religioso[10] pues es una práctica la cual aspira tener más de cerca al dios deseado. Y es posible que su búsqueda mística lo guíe a lugares más profundos o misteriosos los cuales no sabrá cómo nombrar. Isabel Cabrera supone que no necesariamente es Dios, pero sí es un valor último al que es difícil encontrarle un nombre y por ello es fundamental entender de nuevo lo Sagrado como elemento clave:

> … entendemos por mística la búsqueda de la unión con (o disolución en) lo sagrado […] lo sagrado es el presunto objeto al que remite la experiencia religiosa y queda vagamente descrito con la expresión "misterio liberador o salvífico". Así […] la mística es antes que nada una búsqueda o, como prefieren expresarlo los propios místicos, una vía o un camino incierto. (Cabrera 10)

Por lo tanto, la práctica mística es primordial para el espíritu que busca un camino inefable y aunque invisible y etérea, otorga al ser humano una característica superlativa que está más cerca de la idea que se tiene de lo Sagrado: enorme, abrumador y misterioso. Entonces a partir de esa experiencia, la mística cobra sentido como conocimiento y queda completado el recorrido interior emprendido por el místico.

Al ser una experiencia espiritual, la mística sigue un proceso que puede modificarse según la religión o el místico, pero que sí exige un comportamiento especial. La elección de este caminar interior requiere

[10]Es importante mencionar que aunque la religión abraza la mística, muchas veces ésta no necesariamente se encuentra "adscrita" a una religión (como se verá más adelante) pues existen místicas laicas como la charvaka (ver http://books.google.com.mx/books?id=Yptd9gfvRAEC&pg=PA226&dq=m%C3%ADstica+charvaka&hl=en&sa=X&ei=VOvgT6fMDaa-2AWI-diqCw&ved=0CD8Q6AEwAw#v=onepage&q&f=false) Pero el objetivo de este trabajo es centrarse en la mística cristiana.

cierta disciplina espiritual, un rigor congruente con la idea del conocimiento. Alcanzar o dimensionar lo Sagrado resulta de una serie de pasos que Isabel Cabrera resume en cuatro fases en la mística en general:

> a) Los inicios: suele iniciarse *(sic)* con una experiencia profundamente conmovedora [...]
> b) La fase negativa: se trata del periodo en el que reinan la duda y las tentaciones [...]
> c) La fase positiva: es esencialmente inefable y la idea no es describirlo, sino vivirlo y, en todo caso, enseñar a otros el sendero que podría llevarlos a experimentarlo de manera personal [...]
> d) El después: el sujeto ha sido ya transformado, y si ha de regresar al mundo lo hará transfigurado por su experiencia y, por así decirlo, con una doble perspectiva del antes y la del después, de lo verdaderamente real y lo meramente aparente. (Cabrera 12-19)

En la primera etapa denominada los inicios, la persona tiene la necesidad de un encuentro con lo Sagrado, siente una voz que lo invita a seguir un camino espiritual. Es una especie de anagnórisis[11] interior donde se descubre, mediante una fuerte experiencia, que el destino que lo espera es distinto a lo ordinario y debe responder a ese llamado.

En la fase negativa ya se alcanza cierto conocimiento y se conquista el desapego, es decir, se puede fomentar al espíritu a renunciar a lo

[11]El término "anagnórisis" es un helenismo cuyo significado es "revelación", "reconocimiento" o "descubrimiento"**.** Este concepto fue mencionado por primera vez por Aristóteles en su 'Poética'. Describe el instante de revelación en que la ignorancia da paso al conocimiento. Para más información: http://www.papelenblanco.com/diccionario-literario/diccionario-literario-anagnorisis

material. Las necesidades del cuerpo, su relación con este mundo y su historia física comienzan a perder sentido ante la exigencia del alma de aprovechar cualquier recurso para entrar en contacto con lo Sagrado. Aunque es importante mencionar que el místico no se pierde en lo inefable, es consciente de su físico y tampoco lo niega, más bien lo trasciende.

La fase positiva por otro lado, es fundamentalmente silente, es decir, se experimenta una íntima libertad donde pareciera que lo Sagrado comienza a hacer su aparición ante el místico, y éste, con su cuerpo, manifiesta la experiencia. Dicho fenómeno es conocido como éxtasis o transverberación, clímax del recorrido espiritual.

Finalmente se encuentra el después, donde "… el místico se siente testigo de una verdad última y de un valor intrínseco, y en adelante la referencia al ámbito sagrado orientará tanto su conocimiento como su conducta. Por ello, a veces la mística desemboca en una nueva moral, como diría Bergson." (Cabrera 19) La transformación del místico es inminente, su relación con lo Sagrado ha quedado sellada y por lo tanto, el conocimiento inefable toca, más que a la razón, al espíritu abrumado de Divinidad. Así, se resumen las fases de la siguiente manera:

Fase	Descripción	Nombre
1 Inicios	Experiencia conmovedora que empuja al sujeto hacia otro camino	Necesidad
2 Negativa	Dudas y tentaciones, decide cambiar lo material por lo espiritual	Desapego
3 Positiva	Etapa inefable y silente. El sujeto vive el éxtasis místico	Intimidad
4 Después	Cambio a vida espiritual total	Transformación

Figura 01/Capítulo 01. Fases místicas. Ileana Díaz

A lo largo de la historia, han existido místicos que han pasado por estos estadios y se nombran algunos de ellos, por ser influencia en el pensamiento de Heidegger y además, su camino místico es similar. El primero en citar, es Sankara, pensador hindú que alcanzó su florecimiento hacia los años 800 y quien es "… el maestro y representante clásico del *advaita* en su forma más pura y nítida. *Advaita* quiere decir 'adualidad' o 'no dualidad'." (Otto 2014 25) Su pensamiento principal, radica en observar el mundo como un todo y la sensación mística como una de las formas de razón más elevadas. Para él, las experiencias o arrebatos místicos se relacionan más con el sentimiento. Es un defensor de la mística como forma de conocimiento racional.

En segundo lugar, está Meister Eckhart, teólogo y filósofo alemán del siglo XIV, quien promoviera (al igual que el pensador hindú), una mística de la unidad. Inclusive, Rudolf Otto realiza un ensayo donde resalta que ambas tradiciones tan lejanas en tiempo y espacio, son hermanadas bajo el cobijo de la unidad trascendental:

> … lo más extraordinario es que ambas místicas visten los ropajes de una metafísica que es esencialmente ontología, es decir, una especulación acerca del "ser", siguiendo un método sorprendentemente parecido y utilizando unos términos cuya semejanza es aún más sorprendente. (Otto 2014 26)

En dos religiones tan aparentemente opuestas, hay un punto de encuentro: la ontología en la percepción de lo Sagrado. El misticismo de ambos eruditos, concilia los términos y comparte, más allá de su existencia, la idea del ser Sagrado.

Existen también dos místicos más que representan la espiritualidad cristiana, que igualmente son referencia de Heidegger y otros autores citados en este trabajo. San Juan de la Cruz, religioso español del siglo XVI, es conocido por sus poemas y reflexiones sobre el arrobamiento místico, una de sus aportaciones es la famosa noche espiritual oscura, que representa la etapa previa a la entrega total a lo Sagrado; es decir, la angustia abrumadora de estar despojado, desnudo y vacío ante la inmensidad del espíritu. En su obra, se cristaliza la descripción de Cabrera, sobre las fases místicas.

Su contemporánea y compañera clave para la fundación de los Carmelitas descalzos, fue Santa Teresa de Ávila, poetiza del Siglo de Oro español y que también es ejemplo de cómo se manifiesta la transverberación o éxtasis místico en la vida de un ser humano. Ella escribió *Las moradas*, libro donde explica las etapas que una persona sigue para encontrarse con lo Sagrado, para ella, Cristo y lo divide en siete partes. La primer morada se refiere a la liberación del alma de las tentaciones del entorno. La segunda es la espera del llamado de Cristo. La tercera es cuando las almas ya están más cerca de Dios. La cuarta hace una reflexión sobre la quietud en la que ya está el espíritu. La quinta es la unión incipiente entre la persona y Dios. La sexta es "el casamiento" inevitable. La séptima es por fin vivir en Cristo. Estas moradas o pasos para llegar a la divinidad, se relacionan profundamente con las fases a referidas por Isabel Cabrera.

Un pensador contemporáneo que define bien todo lo ya explicado hasta el momento, es Peter Sloterdijk, quien describe la mística como un estado fluido del alma y que puede resumir lo vivido por todos los personajes arriba mencionados:

> La mística es la forma más intensa de "realismo". Los místicos construyen la institución de la realidad de tal modo que, del mundo concebido, no queda nada restante salvo un fluido que todo lo abarca y que, al tiempo, es una película de superficialidad maravillosamente homogénea. Mística es la manera de ser de lo psíquico en el estado del día fetal. Éste no es existencial ni inexistencial, a causa de su falta de tendencias. Su estado es oscuro en tanto no sabe de ningún objeto o meta, y claro en tanto no evita su propia claridad. Quien se encuentra en él está ahogado en el aire y respira bajo el agua. Lo que desde él habla es el océano que tiene la palabra. Cuando se calla es el mar -que sigue presente sin tesis alguna-. (Sloterdijk 198)

La experiencia mística es entonces, uno de los fenómenos más realistas porque como menciona este autor, no hay presencias ni ausencias, o como él expresa, no hay tendencias. Es por ello que se traduce en un conocimiento oscuro y fluido: no hay tonalidades que distingan la existencia de sombras (que serían las reminiscencias de la conciencia del mundo material), y cuando esta experiencia se manifiesta, fluye natural. En este sentido, el místico se convierte en una especie de buzo espiritual que navega por las aguas de lo Sagrado y cuando regresa a tierra firme, su humedad divina salpica al mundo pero que a la vista de los demás, puede evaporarse. Es por ello que el místico recurre al lenguaje indirecto como la poesía, o al arte visual (como el cine, que se tratará en el siguiente apartado) para tratar de atrapar la experiencia. El mismo Peter Sloterdijk se da licencias poéticas cuando se refiere a la mística: "ahogado en aire, respira bajo el agua".

A partir de lo antes mencionado, es posible afirmar que este fluido devenir es un camino que genera una conexión entre lo humano y lo Sagrado. El místico es un puente que al principio de su recorrido habita un mundo sólido (tal vez el primer extremo del puente) y se dirige hacia el flujo espiritual para encontrarse con lo Sagrado (el otro extremo). En esa trayectoria se convierte en un ser capaz de redirigirse a lo mundano y explicar de una manera poética cómo ha vivido la experiencia Sagrada. Por ello, "… el hombre se define, pues, como más que mero hombre: como vínculo o síntesis entre el tiempo o el mundo y la eternidad o Dios." (García 56) En este texto, Miguel García Baró[12] se refiere a que el místico puede traspasar los límites del tiempo y espacio terrenal para formar parte de lo innombrable y construir así, una especie de humanidad sagrada.

Según lo visto hasta ahora, se podría resumir el camino místico como una espiral que toca continuamente lo Sagrado, pasando por los rituales e inclusive la religión y lleva a una transformación:

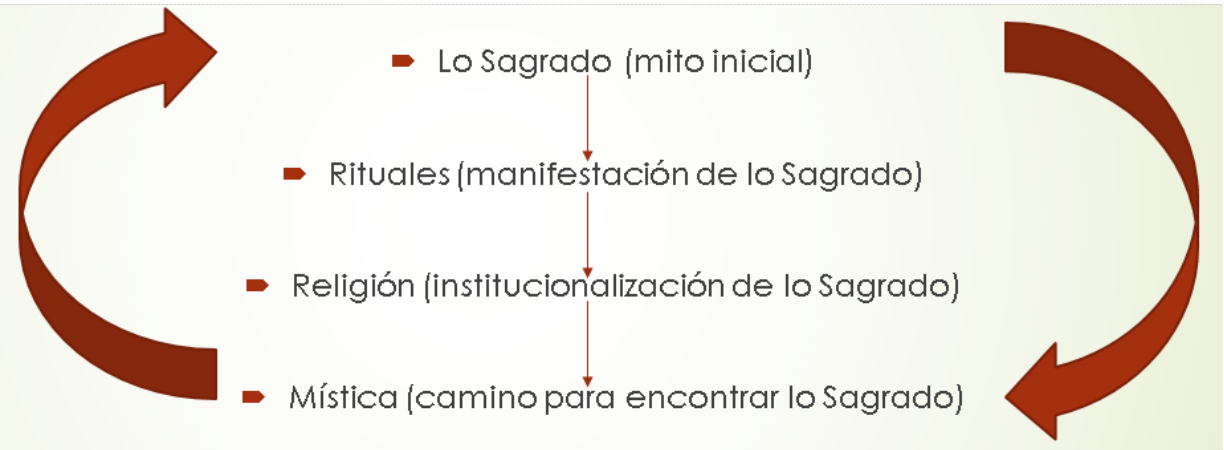


Figura 02/Capítulo 01. Lo sagrado y la mística. Ileana Díaz

[12] El profesor Miguel García-Baró López estudió filosofía, filología clásica y teología en la Universidad Complutense de Madrid. Una de sus principales áreas de investigación es la filosofía de la religión. Para mayor información, consultar http://www.upcomillas.es/profesores/mgbaro/

Así, la mística es una experiencia de vida que alcanza la plenitud y que se manifiesta en actividades sagradas o poéticas del ser humano. Pero ¿cómo se vincula todo ello con la hermenéutica ontológica de Martin Heidegger? ¿Es la mística un camino para el pensar, para ir hacia un viaje profundo, filosófico, que lleve a un desocultamiento esencial?

Cabe recordar que la mística es en sí misma una experiencia ontológica, pues atraviesa la cualidad óntica o cotidiana del estar en el mundo para llegar a la profundidad del ser. Importante acotar que esa profundidad no está "dentro" ni "fuera" de la persona, sino que es una condición "transvivencial", es decir, desde su cotidiano hasta su espiritualidad, el místico vive su esencia. La ontología radica en el misterio, en el complejo mar del silencio místico. Ahí la pertinencia de Heidegger y su negación por etiquetar la existencia o definirla en un concepto.

Como antes se dijo, acceder al Ser ontológico se hace desde el *Dasein* o vida fáctica cotidiana. Es en el acontecer diario que se revela la esencia. Desde ese lugar, la hermenéutica resulta una herramienta factible, pues la interpretación no es un ejercicio teórico, sino una navegación continua por el inconmensurable mar de la vida, empapado de sentido. Así, el paso de lo óntico a lo ontológico, es materia de la hermenéutica pues en ese ocultamiento, se aloja la *alétheia*: el doble movimiento que ocurre al mismo tiempo que se esconde. Es en ese instante cuando se hace presente el Ser, al mismo tiempo que se aleja. Asimismo, está el fenómeno del *ereignis*, es decir, el acontecer, instante cuando se erige o se instaura el ser, en el caso de la mística, de lo Sagrado. El éxtasis místico es una *alétheia*, un desocultamiento del ser porque hay un *ereignis*, es decir, acaece lo Sagrado.

Por ello, se toma como herramienta, la hermenéutica heideggeriana porque supone una cualidad fenomenológica, es decir, busca el sentido del mundo antes de filosofar, por ello es tan importante la condición de experiencia. La hermenéutica no es una disciplina árida, muerta, teórica; sino una red de sentido, una conexión infinita a modo de rizoma que enlaza la experiencia con el lenguaje, el conocimiento, la vida y la muerte.

> … sólo hay filosofía si hay interrogación por el ser. Interrogación por el ser no debe de querer significar una nueva forma de hacer metafísica, sino de disolverla y abrir(se) al *acontecimiento*. Sólo se puede pensar el *ser* si se le piensa en vínculo inseparable con la existencia humana (Dasein) […] El modo de des-ocultarse del Ser pertenece a la vida de la existencia humana, del Dasein mismo, de modo que acceder al Ser (ontológicamente constituyente) sólo puede ocurrir en la vida fáctica (ónticamente constituida). Dicho de otro modo, únicamente hay acceso al Ser desde la vida óntica, pero, irremediablemente, éste se le oculta a la existencia, justo en el modo de las vivencias cotidianas que, no obstante, serán el paso hacia el *acontecimiento* o acaecimiento de transpropiación (*ereignis*) ontológico. (Millán 34)

Marco Antonio Millán[13] explica cuál es el sentido del ser en cuanto ser, es decir, de la condición ontológica de la existencia. Ésta se enfrenta a una aparente paradoja: no es hasta que no atraviesa la cotidianeidad

[13]Marco Antonio Millán es profesor e investigador titular del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa. Su línea de investigación gira en torno a la filosofía y la hermenéutica. Cabe destacar que es un estudioso experto en Martin Heidegger.

del *Dasein*. Por ello, la cuestión fundamental de la filosofía, debe ser ella: cómo caminar el Ser, el cual se abre al acontecimiento.

Otro autor que hereda el pensamiento heideggeriano es Gianni Vattimo, quien retoma la idea de trascender el plano metafísico de la hermenéutica y la lleva más allá de la lectura de textos, sin llegar tampoco al extremo de interpretar de forma difusa (cabe decir que la hermenéutica ha sufrido esa consideración).

> Vattimo considera que la hermenéutica es la *koiné* (lenguaje común) de la filosofía. Por decirlo esquemáticamente, esto significa que si en los demás decenios pasados se dio una hegemonía del marxismo (durante los años cincuenta y sesenta) y del estructuralismo (en los años setenta), del mismo modo hoy, si hubiera un idioma común dentro de la filosofía y la cultura, éste habría de localizarse en la hermenéutica.
>
> Hoy la hermenéutica no es una disciplina ligada exclusivamente a la interpretación de textos. Ha adquirido una popularidad tal, que sale de las fronteras de la filosofía. (Polo 76)

Vattimo refuerza la idea de Heidegger de incluir la hermenéutica al fenómeno vívido de la experiencia humana, es decir, la interpretación como parte del cotidiano. Así, la naturaleza hermenéutica es doble: además de cumplir con una meta académica rigurosa y científica, la hermenéutica es vivencia que lleva hacia el *ereignis* y a la *alétheia*, justamente gracias a la experiencia de lo cotidiana. Sin embargo, se debe ser cuidadoso al momento de interpretar, pues aunque cualquier

vivencia puede ser hermenéutica, no cualquier explicación es válida para enmarcarla.

Por eso es clave la precomprensión, concepto que retoma Vattimo de Heidegger y que se relaciona con la vivencia y cómo se le entiende. Importante acatar que dicho fenómeno, se le considera el "círculo hermenéutico", término usado por Hans Gadamer en su libro *Verdad y método*. Es decir, toda experiencia está ligada a su contexto, por ello, el horizonte de interpretación está formado por su historia.

> La interpretación no es ninguna descripción por parte de un observador "neutral", sino un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos dentro de un horizonte tercero, del cual no disponen, sino en el cual y por el cual son dispuestos […] el pensamiento hermenéutico pone el acento en la pertenencia de observante y observado a un horizonte común, y en la verdad como evento que, en el diálogo entre los dos interlocutores, "pone en obra" y modifica, a la vez, tal horizonte. (Vattimo 61-62)

Interesante la observación de la hermenéutica como evento, lo cual reafirma la idea que previamente se había mencionado: la fundamentación de interpretar se relaciona estrechamente con lo vivido, ahí su importancia como arte, ciencia y disciplina académica. El hecho que la hermenéutica se mueva constantemente, la hace atravesar a su vez, más disciplinas, más eventos, más vida; lo cual impulsa su complejidad. Además, la hermenéutica es un diálogo que modifica a

quien lo interviene, es un horizonte de acción que facilita la comprensión vivencial de la *alétheia* gracias al *ereignis*.

Y la idea de diálogo la retoma el pensador Raimon Panikkar, experto en religiones y en hermenéutica. Su característica primordial, es la apertura en todos sus conceptos. Es un autor de puentes y caminos que invariablemente, llevan a la otredad como forma de ser uno mismo. Sus teorías están formuladas desde lo Sagrado, el mito y la consciencia universal. Para él, la hermenéutica es una acción de constante comunicación:

> En el diálogo dialógico somos conscientes de que los conceptos que utilizamos brotan de una fuente más profunda. No solo permito que el otro me conozca sino que llego a conocer mejor mi propio *mythos* mediante las críticas y descubrimientos de mi interlocutor. El diálogo dialógico no tiende ni a la victoria en el contexto de las ideas ni a un acuerdo que suprima una auténtica diversidad de opiniones. El diálogo dialógico busca, si acaso, expandir el campo de comprensión, con la profundización por parte de cada interlocutor de su propio campo de comprensión y la apertura de un posible lugar para lo (¿todavía?) no comprendido. (Panikkar 67)

El diálogo dialógico que propone Panikkar en el marco hermenéutico del conocimiento, se relaciona con las acciones transversales: la cualidad de textos, intercambios e interpretaciones, debe estar presente en todos los niveles de comprensión, para tejer cada acción una con otra y llevar el entendimiento a un lugar de significación propia, que sea al mismo tiempo, intelectual, espiritual, física y emocional. El fenómeno ontológico mantiene un diálogo con la hermenéutica cuando se incluye la

experiencia como fenómeno interpretativo, cabe señalar, que la vivencia es anterior a cualquier hermenéutica, por ello da la vuelta y le da el carácter de ontológico o esencial, como se puede observar:

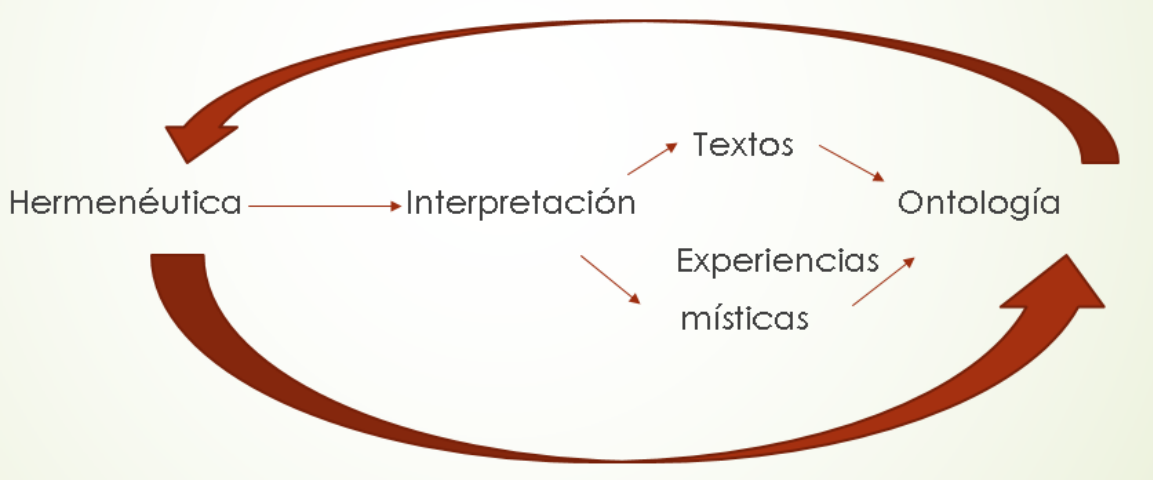


Figura 03/Capítulo 01. Hermenéutica ontológica. Ileana Díaz

Así, a manera de síntesis, se puede concluir en este apartado, que la mística es un *ereignis*, un acontecimiento que une la filosofía ontológica y la hermenéutica. Por lo tanto, como se ha observado a lo largo de estos dos subtemas, la filosofía y la exégesis mística se encuentran en el plano del pensamiento ontológico.

Recordar que al inicio de este apartado, se mencionó que la mística es ontología porque se dirige a la esencia y se ha develado dicha relación a lo largo del mismo. Uno de los objetivos era identificar la mística a partir de su relación con lo Sagrado y la religión, lo cual también se fue revelando ya que se pudo leer que lo Sagrado es un fenómeno que sobrepasa lo real, es una potencia, o en palabras de Heidegger, es una intuición. Igualmente, la religión en su sentido de *re-ligare*, es una acción unificadora; por lo tanto, la mística es un fenómeno sagrado y religioso, inclusive los sobrepasa, es decir, es transversal.

Otro objetivo primordial de este apartado, fue vincular la mística con la interpretación y se planteó la premisa de relacionar la mística con el concepto de *ereignis*, es decir, la mística como un acontecer que unía la filosofía ontológica y la hermenéutica. Para lograrlo, se mencionó a varios autores que relacionaban los conceptos mencionados con la mística.

Sankara y su no dualidad o Advaita, planteó la posibilidad de ver a la mística como la forma de razón más elevada. En este caso, concuerda con la visión de Heidegger sobre la ontología: pensar sobre el sentido del ser. Si la mística es razón y el ser es pensamiento ontológico, podría decirse que la mística es pensar en el ser, lo cual, automáticamente, la hace ontológica.

De manera similar, Meister Eckart fortaleció la idea de la mística como unidad, es decir, el misterio del ser está en todo y lo es todo; de ello se infiere que la mística es transversal: fenómeno que sobrepasa y permea lo que toca o mejor dicho, a quien toca. El místico es divinamente humano, y ese adverbio le viene justo por su condición transversal.

De igual manera, se subrayó el concepto de noche espiritual oscura de San Juan de la Cruz como un ejemplo de la vivencia de lo místico: la angustia que antecede el arrobamiento, sólo se compara con el desgarre emocional de una experiencia transformadora. Lo mismo entendía Santa Teresa de Jesús, contemporánea de San Juan y quien hablaba de Dios como si fuera su esposo: más allá de las barreras de lo físico, se encuentra el amor abrumador de lo Sagrado.

Con esos dos ejemplos, se constata que la mística es un camino que sugiere las siguientes rutas o pasos: necesidad, desapego, intimidad y transformación. Necesidad porque al inicio, existe una pulsión del místico a encontrar lo divino. Desapego porque la vida material deja de cobrar sentido y por lo tanto, se experimenta una intimidad con el espíritu y ahí, toparse de lleno con lo Sagrado y así, transformarse para siempre.

Un pensador contemporáneo, Raimon Panikkar, sostuvo que la mística es plenitud de vida, lo cual es una afirmación que conjunta todo lo dicho anteriormente: al ser una experiencia que atraviesa al ser y se manifiesta en todos los ámbitos de la existencia, se convierte en plenitud. Se puede decir entonces, que la mística es un camino ontológico transformador.

Asimismo, Peter Sloterdijk menciona que la mística es un fenómeno realista, es decir, es una experiencia súper real: lo experimentado en este camino ontológico, realza al ser, lo honra, lo magnifica, lo erige (es un *ereignis*). Y es así porque la mística es un puente en espiral, como ya se dijo en párrafos anteriores: toca lo Sagrado, pasando por el ritual y la religión.

De igual manera, se habló sobre hermenéutica y cómo podría entenderse como una disciplina relacionada con la ontología. Para ello, hubo un acercamiento con autores como: Gadamer, Vattimo y el mismo Panikkar y la idea primordial es considerar la hermenéutica como un evento. No sólo se interpretan textos, sino también vivencias.

Por lo tanto, la exégesis es un instrumento para develar la mística como manifestación del pensar ontológico, pues como se declaró en párrafos

anteriores, la mística es pensar en el ser, pero ese pensar lleva a la acción. El fenómeno de la mística es un camino, que sigue el *Dasein* hacia la verdad ontológica (*alétheia*), no sólo es contemplación, por lo que es un *ereignis* hacia el ser. Ahora, es prudente analizar si eso llega también a la imagen. A continuación, se hace una reflexión en torno a la posible ontología en el cine.

1.3 La imagen cinematográfica: ontología mística

El cine,[14] aquí se propone que es una industria, un lenguaje y un arte. Industria, porque se necesita producir a gran escala y con un equipo técnico y humano de grandes proporciones, aunque sea una filmación modesta. Sugiere, en cada caso, presencia de estudios cinematográficos, de ser posible, un sistema de estrellas (actores y actrices de gran renombre que sean reconocibles rápidamente) y la creación de géneros.[15] Es lenguaje porque tiene sus propias formas, es un código que posee una significación particular y se "lee" como texto, pero con sus propias especificaciones. Es un arte, porque así ha sido considerado, pues ha de requerir de la literatura, la pintura, la fotografía, la música, la escultura y hasta la arquitectura. Amén de todas estas características, para fines de este trabajo doctoral, se ve el cine desde el punto de vista filosófico pues ha sido el interés primordial de la presente investigación. Aquí, se observa cómo se relaciona el llamado séptimo arte con la ontología.

[14] Importante mencionar que el cine que se tratará a lo largo de la investigación, es el de ficción, no el documental.

[15] La explicación sobre género cinematográfico se encuentra en el capítulo 02

El supuesto de este apartado por lo tanto, es expresar que el cine erige (*ereignis*) una verdad ontológica (*alétheia*) y para llegar a ello, es necesario encontrar la relación entre filosofía ontológica-mística y cine. La herramienta para lograrlo, es la hermenéutica, como ya se leyó en apartados anteriores.

El camino de este subcapítulo, está marcado por cinco autores que fueron (o son, en el caso de uno de ellos) estudiosos del cine y su ontología, a saber: Stanley Cavell (2008), Jacques Derrida (2001), Gilles Deleuze (1994), Maurice Merleau-Ponty y André Bazin (2017). Cada uno, desde su trinchera, fue (o es) capaz de hacer puentes entre filosofía, hermenéutica y cine; además es de interés en este apartado, encontrar si existe un valor místico en dichas formulaciones.

1.3.1 El cine ontológico

Así, la primera pregunta es: ¿el cine se puede filosofar? Si en párrafos anteriores se ha mencionado que preguntarse por el sentido del ser es filosofar y filosofar es ser (de hecho, es uno de los pilares del pensamiento heideggeriano que se adopta en esta investigación), entonces se podría interpretar que el cine es un camino filosófico, un paso al ser, un velo -en forma de pantalla- que muestra la esencia.

Un autor que hace reflexiones sobre ontología fílmica, es el norteamericano Stanley Cavell, filósofo peculiar que ha declarado en un sinfín de ocasiones, que su pasión es preguntarse por el cine filosofando e incorporando en su pensar autores de la talla de Ludwig Wittgenstein y Martin Heidegger. Su origen y tradición epistemológica, lo han llevado a explorar el campo de la industria fílmica del entretenimiento, desde la

filosofía de los autores mencionados. Doctorado en la Universidad de Harvard, Cavell se ha convertido en un referente obligado cuando se consulta sobre cine y filosofía, pues ha sido de los pioneros en dichos estudios en los Estados Unidos. Algo de llamar la atención de su *corpus* ensayístico, es que tiene sendas obras sobre la comedia de Hollywood de los años 30 del siglo anterior.

Para Cavell, una de las palabras clave para pensar la vinculación entre cine y filosofía, es la experiencia: la ontología en la imagen cinematográfica radica en la vivencia, no sólo de quien la percibe o quien la hace, sino del propio producto. Y no es que dicho producto "viva" en sí mismo la experiencia, sino que es experiencia arrojada al mundo icónico. Explica: "… ningún acontecimiento dentro de una película [por ejemplo un gesto de encuadre o de montaje] es tan importante [es tan 'cinemático'] como el acontecimiento de la película en sí." (Cavell 213)

Y haciendo un ejercicio hermenéutico, se podría sugerir que el filme es pues, materia expuesta, potencia de ser, ya que permite una vivencia que se desarrolla continuamente al contarse la historia. Desde el proceso de levantamiento de imagen, el montaje y la exhibición, la película es la cosa que revela su propia "cosidad", como acuñó Heidegger en *Arte y Poesía*, cuando se refería a la esencia de lo puesto en escena -o en el mundo-. De ese modo, la ontología cinematográfica en particular se relaciona con la filosofía porque recurre a la acción para poder ser pensada, es decir, una película tiene que hacerse, no puede sólo reflexionarse o quedarse en la parte de planeación, porque entonces no habría cinta. En el ejercicio de realización, se vive una experiencia.

Pero la historia que se filma es una experiencia también. Y a su vez, el público recrea, proyecta o introyecta una experiencia pasada, una situación que vive en la actualidad o una evocación al futuro. Ya sea documental o ficción, el cine extiende un tejido ontológico de experiencias dentro de una pantalla:

> Nos enfrentamos aquí con algo que concierne a la capacidad humana de visión o, de manera más general, de conciencia sensible: la idea según la cual en cierto modo estamos condenados a proyectar, a habitar un mundo que excede esencialmente los datos de nuestros sentidos. (Cavell 71)

Aquí cabe introducir una idea que podría vincular el cine con la cotidianeidad del ser (el *Dasein*): la proyección. En el primer subapartado, se revisó la concepción heideggeriana de ser en el mundo, ser con otros y ser con uno mismo. Dicha estructura tiene su símil en la cinematografía; esto es: el cine es un ser en el mundo que proyecta al *Dasein* consigo mismo, sin que esto signifique la individualidad de alguien en particular; más bien es la posibilidad de que surja el ser en la experiencia de la proyección. La proyección es una suerte de puente entre ese mundo, ese *Dasein* con el ser, inclusive, una especie de *ereignis* que permite emerger al ser. En ese diálogo, está la filosofía, esa acción de pensar ontológico. Se puede presumir entonces, que el cine es filosofía cuando surge ese puente, cuando esa proyección lleva a la *alétheia* del *Dasein* que lo vive y de quien lo crea. Y así, la película, cuando obra de arte, habla por sí misma y se arroja al mundo del ser, comunicándose.

Por lo tanto, se puede establecer que el cine es digno de estudio, pues además genera otro problema filosófico: el del doble. Es decir, es

nostalgia de un objeto, sueño, experiencia o idea; porque no es en sí el objeto, sueño, experiencia o idea. ¿Será el cine una sombra? Más bien es un espectro, porque sí existe pero no por él mismo, significa algo más. Un autor que ayuda a entender estas concepciones, es Jacques Derrida.

> La experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad, que yo relaciono con todo lo que se puede decir del espectro en psicoanálisis –o con la naturaleza misma de la huella. El espectro, ni vivo ni muerto, está en el centro de algunos de mis escritos, y es ello lo que –para mí– hace quizás posible un pensamiento del cine. Por otra parte, los lazos entre espectralidad y cinematografía son el tema de numerosos escritos hoy en día. El cine puede poner en escena la fantasmalidad, casi frontalmente, por cierto, como una tradición del cine fantástico, las películas de vampiros, o de aparecidos, algunas obras de Hitchcock… Hay que distinguir todo esto de la estructura de cabo a cabo espectral de la imagen cinematográfica. (Derrida 2)

Este filósofo francés conocido por su pensamiento de la deconstrucción[16], percibe la imagen cinematográfica como doble, pues no se puede tocar "por dentro", ya que no se tiene al objeto, sólo su "fantasma". Así se habla de las imágenes que no representan objetos, sino conceptos, aspecto todavía más paradójico porque lo personificado no está ahí como tal, pero sí está capturado como fantasma, es decir, ese espectro se presenta como existencia real por lo que se podría confundir si es existente o construido: si se hace una exhibición sobre la

[16] La deconstrucción forma parte de la teoría postestructuralista de la que el autor forma parte y que será también, herencia de Martin Heidegger.

cultura egipcia, se imitan las esfinges, pero no son reales, son una imitación, sin embargo, la persona podría presumir que las ha conocido. La imagen, ese doble ausente, se hace presente en el conocimiento.

Por otro lado, surge la idea de intencionalidad, esto es, cómo el sujeto creador de la imagen cinematográfica es capaz de provocar un conocer gracias a ella. Entonces, la imagen es generadora de cierto tipo de conocimiento, inclusive puede ser que la relación que se establezca con la realidad sea puramente por medio de la imagen. Por lo tanto, la película revela a la persona cierta realidad y por ende, la cultura, que por mucho, se ve permeada por la iconicidad del cine.

Ahí radica el problema filosófico del doble del cine, porque parece que se confunde lo real con su imagen. Por ello, el cine es un espectro fantasmal y con él se está frente al doble. Y el ejemplo que podría resultar clarificador es el de la estrella y su brillo. Cuando se voltea al cielo estrellado, se verá no la estrella, sino su brillo porque es posible que la estrella haya muerto ya. Sin embargo, su luz viaja hasta llegar a la Tierra. Entonces se observa como si estuviera ahí, pero en realidad sólo se ve la ausencia. Entonces, el cine es como el brillo de algo que no está y que inclusive es algo que podría estar muerto.

En ese tenor, la imagen cinematográfica es un tiempo-espacio permanente, pero no un tiempo-espacio lineal, más bien espiral, fractal. Y la condición para que sea así, es la ausencia de la presencia. Esto es así porque "… los signos icónicos se articulan sobre el espacio y no requieren someterse a la linealidad, operan en el dominio de la simultaneidad." (Lizarazo 58) Y también se habla de un espacio distinto, donde "… la imagen no es sino el espacio abierto de la posibilidad extrema que somos cada uno de nosotros. El resultado no puede ser

sino la identificación con el hecho y el reconocimiento de que tal espacio […] es nuestro propio espacio vivencial." (Romero 174) Su espacio se abre a otros y es posible entender el concepto de imaginación, como una especie de imagen en constante movimiento en el espacio y tiempos propios de ese lenguaje específico.

Y en cuanto al tiempo, "… la indescirnibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza." (Deleuze 99) También en la cronología de la imagen, se infiere esta característica espectral y que provoca en el espectador un conocimiento en específico. El tiempo pasa en la cinta, como dice el autor, no es algo imaginario, pero su reproducción posterior, crea un puente entre el discurso y quien la ve. Esa categoría de doble, se hace presente de nuevo, pero ahora en el tiempo. Por un lado, la película transcurre. Por el otro, el espectador fija su atención en un tiempo de su propia vida para introducirse en otro.

Todas estas razones, pueden develar que: i) el cine como arte es una ausencia-presencia icónica que nutre al ser y por eso, una experiencia ontológica, lo cual se relaciona con las propuestas de Heidegger ya vistas a lo largo del presente capítulo; y ii) esa condición espectral de la que habla Derrida, también sirve como pretexto para poder "filosofar" el cine y convertirse en una intuición, que erige (*ereignis*) una posibilidad de *alétheia* al tener un sentido de verdad. De ese modo, el mundo cinematográfico es también uno filosófico y en este sentido, "… el propio cine se transforma así en una especie de laboratorio ontológico donde el universo se hace visible a través de la imagen, y la propia imagen deviene universo". (Álvarez 104) Dicho de otra manera, la ontología de

la imagen cinematográfica como arte transforma su "cosidad" (cotidianeidad) en una esencia que se mueve entre lo real y su doble. Y en ese sentido, la cosidad se relaciona con la experiencia cinematográfica.

El filme emerge hacia la *alétheia*, se vuelve un *ereignis* que se comunica con el ser y hace preguntarse de nuevo -aunque pareciera obvio- ¿qué es el cine? André Bazin, teórico y crítico cinematográfico francés del siglo XX, lo intentó responder toda su vida y decía que:

> … el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio. (Bazin 29)

El movimiento, la transformación, el montaje: palabras clave –y sinónimas- que definen al cine y lo acercan a su esencia: el despliegue de acciones que mientras se suceden, perecen. Estrellas de las cuales se ve el brillo, aunque estén extintas, como ya se dijo. Por eso, su interpretación depende también de esa duración, de esa convulsión a la que se refiere Bazin.

En síntesis, se puede interpretar que el *Dasein* cinematográfico, se ve envuelto en el misterio del aparecer de lo desaparecido, en un diálogo doble: el encuadre que convoca lo que hay fuera de campo y que el plano recuerda a los personajes que hay una acción, otorgándole conciencia (la cual era muy importante para Bazin quien era defensor

del realismo cinematográfico). Esto es, que los planos fueran tal cual se habían filmado, sin trucos de edición. Este cine "puro", transparente, era la esencia del cine para dicho teórico.

En contraste, para Maurice Merleau-Ponty, fenomenólogo influido por Edmund Husserl, el cine es ontológico y su interpretación parte de la percepción como experiencia. Dicho filósofo considera que la dimensión activa del ser, es realmente la percepción, no sólo la condición fisiológica de recibir estímulos del ambiente. Así, el cine es una especie de caleidoscopio en movimiento que se avista como una apertura al mundo:

> Cuando en una película la cámara apunta hacia un objeto y éste se acerca hacia nosotros apareciendo en primer plano, podemos recordar que se trata del cenicero o de la mano de un personaje, [pero] no lo identificamos efectivamente. Es que la pantalla no tiene horizonte. Al contrario, en la visión, yo apoyo mi mirada sobre un fragmento de paisaje, él se anima y se despliega, los otros objetos se alejan al margen y entran en sueño, pero ellos no dejan de estar allí. […] El horizonte es, entonces, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración. (Merleau-Ponty 81)

Una vez más, se reafirma la interpretación de cine como doble, del plano que va más allá de lo que se encuadra en la cámara. El movimiento natural de la vida también está en el cine, lo cual genera un horizonte de entendimiento, como lo señala Merleau-Ponty; además de la exploración, que será elemento cinematográfico e invita a "filosofar" el cine desde una hermenéutica ontológica. Si bien es menester

mencionar que estas reflexiones no se agotan aquí, sí es un acercamiento a partir de los argumentos establecidos.

Dicho todo lo anterior, se infiere que el *Dasein* del cine, es la ausencia presente en un tiempo-espacio constante. La ausencia presente está en la condición fenoménica que plantea Merlau-Ponty, lo cual resulta ser una paradoja y por lo mismo un misterio. Y este hecho implica reflexionarlo a continuación, con la categoría de lo místico en la imagen.

1.3.2 El cine místico

Como se ha dicho, el tema del misterio pertenece al campo de la mística; y la imagen puede ocupar un lugar en esta materia, ya que desde la antigüedad, se encuentra la presencia de imágenes sagradas, que son representaciones de la divinidad y que ocupan un lugar importante en la cultura de cualquier pueblo. Para Lizarazo, la imagen sagrada:

> Requiere y exige entonces un trabajo místico, una ruta ascética e iniciática. Para esta actitud la significación profunda de la imagen sagrada nunca será agotada, no se bebe de un solo trago, no se reduce a una función, a una denotación o a un argumento. La imagen sagrada no da explicaciones, no presenta objetos ni hace recomendaciones. Sólo revela lo sagrado. Entonces lo hace todo, invita y obliga a regresar incansablemente, está ahí, reposando, espléndida y abierta, pero también asombrosa y reveladora, no fácilmente accesible, no del todo, nunca abordable con plenitud. La imagen sagrada es tanto una revelación como un ocultamiento, tan pronto se

> muestra saturada de sentido se revela oscura y enigmática, produce a la vez la vivencia de la lucidez, pero también de la sombra. (Lizarazo 182)

Como se lee, la imagen sagrada va más allá de una representación, pues su creación ya conlleva lo místico, es decir, el misterio que la envuelve, que no permite que se pueda reducir a una representación, pues como menciona Lizarazo, nunca será agotada. La significación de lo Sagrado en la imagen se vive, pues, más allá de representar: se presenta a la vez que se revela y se oculta, lo cual conduce a la *alétheia*.

Aquí se vuelve a encontrar el principio de la presencia ausente: una vez instaurada la imagen sagrada, se revela el misterio en un doble movimiento pues mientras se presenta, se ausenta. La imagen sagrada resustancializa el espacio y el tiempo (como se pudo apreciar en el subcapítulo anterior): quien presencia la imagen está frente al rastro Sagrado y por lo tanto el tiempo se magnifica, el espacio se abre y el sentido de la imagen sagrada revela su importancia: la de ser catalizador de lo divino.

Pero ese mostrar y ocultar de la imagen sagrada, ¿se puede presentar también en el cine? Cabría la reflexión de Fernando Zamora en torno a la divinidad cuando afirma que:

> … en el éxtasis, el alma no es "imagen" de Dios, sino que Dios está presente en ella y ella está presente a Dios: la luz interior y la luz exterior se funden en una "visión" mística. El artista, por su parte, es como un sacerdote de esa especie de religión:

> toda obra de arte hace que lo divino penetre en la imagen. (Zamora 197)

Para Zamora, existe un paralelismo entre el éxtasis místico y la visión de Dios. El místico se pone en contacto con la divinidad cuando entra en éxtasis, se funde con lo Sagrado. Esa visión la comunica por medio de palabras (ya sea en forma de poesía o narración). Se forma una imagen de ese contacto, se hace presencia ausente. Y precisamente esa analogía la usa el autor para referirse al arte: la obra infunde divinidad en la imagen y por ello es misteriosa. Reafirma: "La mística es lo que no se puede decir, sino que sólo se muestra." (Zamora 343) Así, el místico sigue un ritual para llegar al éxtasis, igualmente que el artista que erige obra (*ereignis*), sigue un proceder ontológico que lo conduce al Ser.

De ese modo, lo divino penetra en la imagen, pero como se ha visto, no en cualquier imagen, sino en aquella permeada de filosofía o de arte. Ya lo decía Heidegger cuando decía que "… se habita en poeta…" (Heidegger 2014 5), es decir, el arte inaugura la *alétheia*, el misterio del ser. Esa ontología es mística por la posibilidad de entrar en contacto con lo divino.

Dicho lo anterior, se vincula el cine con la mística, ya que al ser una intuición y conducir a la *alétheia*, es vulnerable de incluir el misterio místico en sus imágenes. Por lo tanto, haciendo una analogía con lo visto en todos estos subtemas, la concepción de ese todo cinematográfico implicaría una mística, donde lo Sagrado y lo humano se tocan, pues "… el espectro es un enigma, y los fantasmas que desfilan por las imágenes, constituyen misterios." (Derrida 4)

Como se revisó, lo espectral o fantasmal del cine, constituye un misterio. Ya se señaló que se necesita de un ritual para llegar al éxtasis y entonces se podría pensar que el cineasta es una especie de sacerdote de la imagen. Por lo tanto, ¿qué elementos del cine podrían vincularse con la mística y sus fases ya vistas en párrafos anteriores (necesidad, apego, intimidad y transformación)? Para Gilles Deleuze, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX), explica que los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico son el encuadre, el plano y el montaje. A él, habría que sumar el concepto de toma, que es la selección del director para posicionar la cámara; es decir, es la posibilidad, la apertura del discurso.

Al encuadre se le entiende como un fragmento de espacio que capta la cámara y es el inicio del lenguaje visual. La colocación y el ángulo que se hagan, serán fundamental para comenzar a dar una significación a la imagen y al mensaje que se desea comunicar. Este aspecto narrativo es para Deleuze el puente que une lo visible y lo no visible. Hay sólo un espacio retratado en imagen, pero lo que está fuera de campo también comunica, pues el personaje retratado tiene una relación con el entorno que está fuera del alcance de la cámara. El encuadre "avisa" que existe algo más allá de sus fronteras y que también dice algo. Es en este juego entre la presencia y la ausencia, donde comienza a develarse la mística fílmica:

> Según Deleuze, nunca hay encuadre sin fuera de campo, puesto que este reenvía la presencia necesaria de "lo que no se oye ni se ve". Y así, la imagen que se ve tiene lugar en un conjunto más amplio, recordado y evocado, y se abre, más allá de sus propios límites al propio Todo no visible. (Álvarez 105)

Como se lee, el encuadre se convierte en una posibilidad, en un juego entre lo visible y lo invisible, el personaje y/o lo encuadrado, recorre lo presente y lo ausente. El espectro, el fantasma y el misterio se erigen en el encuadre.

En tercer lugar está el plano, la unidad narrativa más pequeña. Para Deleuze ahí se encuentra la imagen-movimiento, pues es la puesta en escena donde la cámara es la extensión del ojo que sigue la acción y se hace cómplice de lo que sucede en ese campo: "… el plano, es decir, la conciencia cinematográfica, traza entonces un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas." (Álvarez 106) Dicha conciencia –o dicho *Dasein*- es capaz de extender el encuadre más allá de lo visible y moverse en la acción -el plano- para comprender la unidad. Esa comprensión es una experiencia, una intuición que lo puede llevar a encontrar la *alétheia*.

En cuarto lugar está el montaje, proceso mediante el cua, se unen los encuadres, planos y secuencias para dar una estructura lógica al discurso y hacerlo historia; todo cobra sentido narrativo en el montaje. La disposición que supone el montaje, es un recorrido, un camino fílmico que acompaña al espectador a vivir una experiencia. Pero, como se mencionó en párrafos anteriores, también el cine es una experiencia en sí. Para Deleuze, "… el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo." (Deleuze 52) Esto es, el discurso que uno ve proyectado en pantalla, es una sucesión de imágenes como un todo, un universo, aunque no sea un recorrido de tiempo real.

Ese montaje o puesta en escena es un movimiento que lleva a un fin (proposición bastante aristotélica). En un sentido místico, se sugiere que es la verdad o *alétheia* de quien persigue, del *Dasein* que quiere ser descubierto por el ojo cinematográfico que lo invita a la intimidad mística. Mientras que el encuadre es entendido como una necesidad/desapego, podría tratarse de una experiencia fílmica ontológica mística, es decir, la primera pulsión del *Dasein* que es visto, es encuadrado.

Así, el montaje hace que cobre sentido tanto el encuadre como el plano. El encuadre en sí, es un juego entre lo visible y lo no visible, entre la necesidad de ser contado y el desapego del fuera de campo, o en otras palabras, entre lo tangible y lo ininteligible. El plano es una intimidad, ya que la acción se desnuda frente a la cámara y se hace consciente de ese develamiento.

Entonces, el montaje dispone todos esos planos, toda esa intimidad y la transforma en lenguaje, en unidad narrativa, le da sentido a los encuadres, necesidades, desapegos y planos. Es gracias a la edición, que la película existe, no ya como imágenes sueltas, sino como un discurso. En el sentido cinematográfico y filosófico, la fe en un mundo ha sido creada, su mística ha sido puesta en escena:

> El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. (Deleuze 229)

El cine es una creencia, una experiencia que parte de la vida, por lo tanto, devela lo místico. No sólo se relaciona con la filosofía y la mística como ya se anotó en los párrafos anteriores, sino también es un texto icónico interpretable.

Así, se presume que la naturaleza fílmica es en el mundo -como decía Heidegger-, devela la verdad ontológica, lo cual le otorga una característica mística. Entonces, el cine es filosófico y místico cuando tiene las siguientes características:

- Ontología fílmica: el cine es un camino filosófico, un paso al ser, un velo en forma de pantalla que muestra la esencia. El filme es materia expuesta, potencia de ser; un tejido ontológico dentro de una pantalla. Así, es una acción pensada. Stanley Cavell hace filosofía a partir del cine y con ello, lo vincula con el pensamiento ontológico: es una experiencia introyectada en 24 cuadros por segundo.

- Diálogo entre la presencia y la ausencia: el juego entre lo mostrado y lo oculto es parte de la narrativa cinematográfica. Cuando el cine pone de manifiesto su interés en la ausencia a partir de lo presente, entonces es una narración intuitiva, ya que se pone de manifiesto la nostalgia del objeto o del personaje que está pero que no está. Esa espectralidad de la que hablaba Derrida, se convierte en acción ontológica.

- Analogía entre los elementos narrativos del cine y el camino místico: cuando un encuadre es al mismo tiempo presencia/ausencia y existe una necesidad y desapego de revelar y esconder, se infiere como el inicio de un camino místico en el

> cine. Si después de ello, el plano -conciencia cinematográfica- es una declaración de intimidad entre la cámara y lo filmado, entonces se devela la experiencia del filme que sigue su camino misterioso. Por lo tanto, el montaje se convertirá en una transformación del levantamiento de imagen y ese camino habrá cumplido su ciclo de plenitud, de realización.

Se infiere, gracias a todos los puntos anteriores, que el discurso cinematográfico es parte de una exégesis mística de corte ontológico, pues lo importante es revelar la esencia del filme: la naturaleza cinematográfica es un ser en el mundo, que se revela ante sí misma y ante el ojo del espectador, formando un círculo de transformación que alcanza la mística, recordando que ésta es entendida como una plenitud de vida para autores de la talla de Raimon Pannikar, quien además hace un ejercicio hermenéutico de la misma, como ya se revisó en párrafos anteriores. Esto quiere decir que la cinematografía (vista desde el lado filosófico), además de ser un lenguaje, es también un fenómeno, como lo mencionó Stanley Cavell.

Ante la pregunta inicial de si el cine se puede filosofar, y al presentar la postura de estos últimos autores expertos en imagen cinematográfica, se presume que el cine es una verdad ontológica, ya que el *Dasein* de la película como producto, se erige (*ereignis*) en la experiencia mística gracias a elementos narrativos básicos (toma, encuadre, plano y montaje), de los cuales hace referencia Gilles Deleuze y que la transforman en una *alétheia*, una verdad ontológica develada en la pantalla grande.

Finalmente, la ontología y la mística se relacionan con el cine, pues como se revisó en estas líneas, es una disciplina que comunica por

medio de imágenes y éstas, al ser un juego de presencia y ausencia (como lo menciona Jacques Derrida), tienen en su interior un discurso ontológico. Para conocer a profundidad este camino, posteriormente se hace un análisis hermenéutico de tres cintas del *road movie* para develar esas relaciones; no sin antes hacer un recorrido puntual por dicho género.

CAPÍTULO 02
ROAD MOVIE: LA IMAGEN AMBULANTE

El *road movie* es un género cinematográfico que se distingue porque la trama principal de la historia es el viaje exterior e interior del protagonista y esa travesía le cambiará radicalmente su vida. El objetivo de este capítulo es establecer su historia y características, para identificarlo mediante una descripción de línea de tiempo. La pregunta es ¿cuáles son las características del *road movie* y los momentos históricos claves del género?

Y la hipótesis sostenida es que es un género cinematográfico cuyas particularidades son: la huida, la crisis o ruptura, el viaje en carretera y la transformación de los personajes principales. Su momento histórico clave es la década de los 60 del siglo pasado, por el auge del movimiento *hippie* y el surgimiento de la cinta *Easy rider* (Dennis Hopper 1969).

Así, se inicia con la descripción de género, la importancia de su existencia para la creación cinematográfica y sus particularidades. Posteriormente, se da cuenta de los componentes del *road movie*, así como sus características. En tercer lugar, se hace un recorrido histórico del cine y su relación con el *road movie*, para entender las condiciones de su aparición en los años 60 y cómo influyó en las décadas posteriores. Y así, finalmente, con todos esos elementos, se procede a dar una definición propia de las películas del camino[17].

[17] Cabe destacar, que el presente apartado, pretende ser solo un capítulo de contextualización y descripción del *road movie*, con la finalidad de entender sus condiciones históricas y espaciales. La intervención hermenéutica y de análisis, se tratan en capítulos posteriores.

2.1 Género y *road movie*

Para alcanzar una definición del *road movie*, primero se debe identificar qué es un género cinematográfico, entendido como una categorización que agrupa las cintas de acuerdo con su estilo, narrativa y estética, con el fin de facilitar su comprensión y acceso al público. Para Rick Altman[18], implica considerar que:

> El término género no es, al parecer, un término (*sic*) descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:
>
> - el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
> - el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen la películas;
> - el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
> - el género como *contrato* o posición espectatorial que toda película de género exige a su público. (Altman 35)

Si el género es un concepto como afirma Rick Altman, quiere decir entonces que es una unidad de conocimiento o contenido mental, que se

[18] Rick Altman es catedrático de la Universidad de Iowa y su especialidad es el cine y la literatura comparada.

forma por medio de experiencias que surgen de nuestra relación con el entorno. Este autor también reconoce la influencia de los géneros literarios en la formación de los cinematográficos; por lo tanto, su conceptualización tiene referencia directa en el teatro y la literatura.

Para precisar el género, el autor lo divide en varias definiciones. La primera se relaciona con el esquema o la fórmula, quiere decir que la categoría de las cintas, facilita su producción. Cuando la historia es de cierto género, su realización, montaje y hasta selección de actores, se basa, por mucho, en su categoría dramática.

Cuando habla de la estructura, Altman se refiere a la repetición de una narrativa específica en varias películas de cierta temática en particular, lo cual permite la categorización y hasta el estudio de las cintas, pues al saber las características especiales de cada género, su análisis se torna más sencillo.

El género como etiqueta simplifica la distribución en las salas de cine y su promoción en el mercado. Y finalmente, cuando habla de contrato, se refiere directamente a cómo afecta la categorización al público, quien se hace una idea mental de la historia sólo por saber el género, es decir, recrea expectativas y llega con cierta disposición afectiva al cine: si es terror, su ánimo al entrar es muy distinto a que si elige comedia romántica.

También existen otras consideraciones importantes para entender el peso del género en lo cinematográfico y que:

> 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 o incluso míticos). 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). (García 188)

Un hecho que marca la formación del género cinematográfico es la industria del entretenimiento, que nace con el auge de los grandes estudios de producción sobre todo en los Estados Unidos. El famoso *star system*, requería una categorización: las historias debían ser catalogadas para su consumo y los protagonistas eran etiquetados dependiendo el tipo de película que hacían: Charles Chaplin fue el símbolo de la comedia, John Ford del *western*, Fred Astaire del musical, entre otros.

El cine es industria, lenguaje y arte (como ya se mencionó en el capítulo anterior): no puede ser entendido sin estos elementos, por lo tanto, el género es el encargado de compactar el discurso en un producto de consumo y le otorga categorías específicas para su entendimiento. Estas divisiones son útiles para entender la complejidad de la narración, pero también, se descubre que es una amalgama de todas las características enlistadas anteriormente. De lo dicho se infiere que todo género se relaciona y al mismo tiempo es: una etiqueta, una fórmula, un contrato y hasta un producto histórico (es decir, un complejo sistema con

características similares que perdura en el tiempo y se le reconoce como una categoría).

Eso mismo sucede con el *road movie*, su definición es compleja, por las características que lo componen y las variables que deben ser tomadas en cuenta para su definición. Steven Cohan en la introducción de su libro *The road movie book*, explica que para definirlo, hay que tomar en cuenta primero, varias condiciones que lo constituyen: la posguerra, las tensiones constantes, la presencia del *buddy* y la complejidad narrativa. A continuación se presentan estas categorías para después describir sus características y posteriormente, esbozar una definición propia del género:

La posguerra

El contexto histórico y social de cualquier fenómeno es fundamental para comprender sus características y acercarse a una definición más detallada. Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos queda en una situación de crisis y:

> Sin duda la situación no era fácil en Norteamérica, pues a la vuelta de muchos veteranos de la guerra a los que había que reintegrar, había que sumarle los conflictos laborales que se habían mantenido latentes durante la guerra. El país debía de pasar de una economía de guerra a una de tiempos de paz. (Bravo 203)

La sociedad de ese tiempo comenzó a configurar la cultura que conocemos actualmente. El concepto de familia tradicional se vio sensiblemente afectado, pues como menciona David Bravo, muchos veteranos reintegrados habían regresado en condiciones deplorables:

amputados, adictos, enloquecidos. Las mujeres tomaron el control de sus vástagos, salieron a trabajar y educaron a sus hijos para ser más independientes, y autónomos. El público que consumía cine, por lo tanto, dejó de ver los tradicionales géneros, en ese entonces en Europa y Estados Unidos, se popularizaba el cinema *verité*, el neorrealismo italiano y posteriormente en la década de los 50, la nueva ola francesa.

Todos esos movimientos cinematográficos, se caracterizaron por romper con el cine de género: las películas eran ya de quien las realizaba, no de quien las producía, es decir, los directores dejaron de hacer películas por encargo y daban sus propias propuestas dramáticas, subjetivas y personales en la narrativa. Ejemplo de ello, es la cinta *Gun crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), que cuenta la historia de una pareja amante de las armas y que caen el mundo criminal. Considerada cine negro, esta película no es el retrato de la familia perfecta, sino de una juventud desilusionada y depresiva.

Tensiones constantes

La llegada de la posmodernidad[19] era inminente: el cambio de paradigma se presentaba en el mundo y la sociedad se hizo solitaria, depresiva y desconfiada:

> Se les han llamado filósofos light, a aquellos filósofos, apóstatas del proyecto moderno, que aceptan que la modernidad ya no tiene razón de ser, que no se cumplió su objetivo, ni lo cumplirá; por lo tanto, es tiempo de pasar a otra

[19] Se recuerda que la posmodernidad es un proceso cultural que se caracteriza por hacer una crítica al pensamiento racional y positivista de los siglos XVII a XX y que, después de la Segunda Guerra Mundial, queda evidenciada la desolación y el vacío de una sociedad temerosa a un nuevo enfrentamiento armado global. Es una era depresiva, individualista, que tiende al consumo. Se sugiere revisar el texto de Gilles Lipovetsky, *La era del vacío* para comprender a profundidad dicho concepto.

> época más realista. Entre estos podemos señalar a Jean-Francois Lyotard, J. Derrida, Walter Benjamin, Gianni Vattimo, por citar algunos de los más importantes. La posmodernidad supone la extinción de todo esfuerzo de fundamentación o transformación social. (Jaime 125)

El cine era quien enmarcaba en imagen todo este fenómeno. Y aunque seguía habiendo cine de género, los discursos cambiaron a favor de una cultura agresiva y de consumo. Es en este contexto, que nace el *road movie*:

> A pesar de estos marcadores básicos, el *road movie* es un objeto de estudio particularmente complejo debido sobre todo a su carácter híbrido. El que su consolidación como género "independiente" tuviera lugar a finales de los años sesenta y a través del *New American Cinema* (o *New Hollywood*), hizo que esta tradición vehiculara desde un principio una cierta "sensibilidad antigenérica" y una "rebeldía contracultural". Paradójicamente, esta "sensibilidad antigenérica" se manifiesta en los "primeros" *road movies* a través de una exacerbación de los marcadores de algunos géneros clásicos de Hollywood, en especial (pero no exclusivamente) de la película de *gánsters* (*Bonnie & Clyde*) y el *western* (*Easy Rider*). (Correa 273)

Este autor menciona el carácter antigénerico del *road movie*, es decir, que aunque seguía reglas y fórmulas, éstas eran desde un lado más personal, agresivo e intimista del cineasta. Un género que refleja la desilusión y la violencia de una sociedad con depresión de posguerra. Como el mismo autor cita, *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) es una película icónica que narra la historia de una pareja criminal (como se vio

también más arriba con la cinta Gun crazy). Los jóvenes que el cine describía en esa época, eran los típicos rebeldes que buscaban su propio escape.

La presencia del *buddy*

Es de llamar la atención la presencia de un compañero en las cintas de este género, como el caso de *Boonie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hooper, 1969), *Paris-Texas* (Wim Wenders, 1984), *Wild at heart* (David Lynch, 1990), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Estación central* (Walter Salles, 1998), *Y tu mamá también* (Carlos Cuarón, 2001), *On the road* (Walter Salles, 2012), entre otras. Aunque no es una característica primordial, sí predomina la compañía en este género. Las razones son muchas y más adelante, en la historiografía, se verá cómo ese acompañamiento ha evolucionado también.

> La pareja es una configuración dominante en las *road movies*, igual que en las películas de Hollywood en general. Una *road movie* depende de la pareja, ya sea por razones prácticas o por la narrativa en sí misma. Dos personas en los asientos delanteros de un vehículo facilitan el encuadre clásico y la fluidez del diálogo. El confinado espacio de un carro, los hospedajes compartidos, los restaurantes de paso, y frecuentemente las privaciones y la desesperación, construyen rápidamente intimidad y conflicto. (Cohan 8)[20]

[20] Traducción hecha por la tesista. Cita original:
The couple is a dominant configuration in road movies just as it is in Hollywood movies in general. A road movie relies upon the couple for rather practical reasons of story-telling. Two people in the front seat of a vehicle make for easy classical framing and keep the dialogue going. The confined space of the car, the shared lodgings, booths in diners, and often hardship and desperation build intimacy and plot conflict quickly. (Cohan 8)

A nivel cinematográfico, el *buddy* representa una ventaja pues se observan de manera cercana, las reacciones de ambos personajes, favorece el diálogo, las miradas de reto o complicidad, la cámara puede hacer más intercambio y se enriquecen los planos, las angulaciones y los acercamientos. La narrativa también se ve incrementada, pues la tensión dramática permite el intercambio entre los personajes, se conoce, gracias al diálogo, la profundidad de la compleja (o sencilla) historia. Inclusive, se podría distinguir un alter ego del protagonista cuando se enfrente a ese acompañante.

El *buddy*, es un amigo que en la cinta puede convertirse en hermano del protagonista, pues el viaje los unirá a ese punto. Aunque generalmente en las historias, estos dos compañeros son diametralmente opuestos, los hechos compartidos los hará estrechar lazos. Y si a eso se suman acciones violentas, esos *buddies* hasta serán cómplices de crímenes como más adelante se ejemplificará.

Cabe destacar, que la presencia del *buddy* ha sido tan influyente en el cine, que no sólo el *road movie* lo utiliza como recurso narrativo, sino que a mediados de los años 80, con la proliferación de cintas de parejas de policías logró que se le denominara como género en sí mismo. Entre algunas cintas se encuentran: *Partners* (James Burrows, 1982), *48 hours* (Walter Hill, 1982), *Lethal weapon* (Richard Donner, 1987), *Tango & Cash* (Andréi Konchalovski, 1989), entre otras.

Así que las *buddy movies,* tienen sus características propias que imperan en el discurso, más allá si son comedias, dramas, *road movies* o musicales y que además, han sido un éxito de taquilla, pues promueve la participación por igual de dos estrellas.

Complejidad narrativa

Al ser películas que suceden en carretera, hay un par de factores que determinan la historia: la frontera y el deseo de viaje. El primer concepto se refiere a los límites, el personaje se encuentra en una situación extrema, que lo obliga a huir, sale de su comodidad y se dirige a una aventura. A nivel interno, está en el confín de sus propias emociones. Y a nivel externo, debe salir físicamente, por lo que también se dirige hacia alguna frontera (generalmente, la de ciudad / carretera). Esto se verá a continuación, como una característica del género.

El segundo concepto, es el deseo de viajar; el cual, dicho sea de paso, es internacional. La gente quiere conocer otras tierras, otras culturas, otras ciudades. En el *road movie*, la narración gira en torno a ese deseo, que muchas veces, es una necesidad. Más adelante, se verá con más profundidad dicha pulsión; por lo pronto, se debe saber que forma parte de la estructura narrativa de la historia.

Esa complejidad en la estructura de las cintas del *road movie*, se ve trazada con maestría, en la cinta *Malas tierras* (Terrence Malick, 1973), que cuenta la historia de una pareja (otra vez) que huye por el asesinato del padre de la protagonista. Quien lo ha matado, es el amante de ella. Las escenas están cargadas de elementos de naturaleza, largos parajes, diálogos pausados e interacción constante entre la voz off y los silencios. Los personajes son muy jóvenes y cabe destacar, que el *road movie* es un género dirigido preponderantemente para jóvenes por su propuesta contracultural, ya que nace en plena efervescencia *hippie*. La generación *beatnik* es quien bautiza el viaje como un proceso iniciático y rebelde, temáticas que el *road movie* hará suyas. Además de estos factores constituyentes, hay ciertas

características que definen al género como tal. A continuación se revisan.

2.2 Características del *road movie*

Una de las posibles rutas para definir las características del *road movie*, es la consideración del género dentro del territorio norteamericano, como se deja ver en el subcapítulo anterior. Más adelante se verá con detalle, cuando se revise la historiografía y los momentos clave, que le pertenecen en su mayoría a los Estados Unidos:

> Generalmente, este género en los Estados Unidos, implica movimiento desde la ciudad hacia el campo o hacia las áreas rurales (normalmente al oeste del país) y hay una idealización pastoral. Además, se puede decir que el *road movie* permite la contestación de normas hegemónicas nacionales y un redescubrimiento o redefinición de identidad nacional. (Hopkins 10)

Esto quiere decir que aunque existan *road movies* en otros países, es en los Estados Unidos donde nace y se consolida; el paradigma de conquista y libertad es una constante también en el género que refleja la forma de vida de un pueblo. Los elementos tales como la carretera, la errancia, la aventura y el viaje, aparecen en las *road movies* y además, los norteamericanos se identifican con ellos. Las ideas de emancipación, de la victoria del sueño americano y la abundancia; se ven reflejadas en los caminos construidos por los humanos, donde la salvaje naturaleza ha sucumbido ante las personas. Sumado a todo ello, como se mencionó

anteriormente, existen características que definen al género, a saber: la huida, la ruptura, el viaje y la transformación.

2.2.1 Huida: vivencia profunda

La primera condición es la huida, que se relaciona con una honda experiencia emocional. Se reflexionó ya sobre la posguerra y cómo el tejido social queda dolido, desintegrado. Eso merma familias, juventudes y esperanzas. En las cintas del *road movie*, eso mismo se denuncia. A diferencia del *western*, donde se narra la brillantez heroica del *cowboy*; en las cintas de carretera, el joven rechaza su marco social, generalmente es un paria, un rebelde que no acepta las normas brutalmente cuestionadas.

La violencia familiar, el acoso, las prohibiciones, los estigmas, las diferencias económicas y la pobreza; son sólo algunos ejemplos de condiciones que se convierten en caldo de cultivo para jóvenes perdidos y desesperanzados. Cuando en la ciudad no encuentran respuesta y su rebeldía ya es cotidiana, su escape es inminente.

La huida, va antecedida de una vivencia aún más violenta: un atraco que sale mal, un asesinato, una violación. Algo casi trágico sucede y el personaje se va y decide hacerlo en un medio de transporte terrestre. En las primeras cintas de los años sesenta y setenta del *road movie*, es muy común este tipo de tramas descarnadas (*Easy rider* o *Bonnie & Clyde*). Como se verá en la línea de tiempo, las razones para huir van cambiando y evolucionan; pero en general, el escape es una característica repetitiva y constante.

2.2.2 Ruptura: adiós a la ciudad

Un elemento a considerar es la ruptura (que muchas veces, resulta de corte familiar), porque como se ha mencionado anteriormente, la posguerra genera un cambio en el paradigma de la sociedad europea y norteamericana. La configuración de la familia tradicional se modifica por un modelo de individuos que viven en un mismo lugar pero que no necesariamente entablan lazos amorosos. Esta desilusión es plasmada en la pantalla grande, donde "los hijos de la guerra" huyen de su casa para encontrar respuestas que no obtuvieron en el seno familiar.

Los jóvenes rebeldes se vuelven protagonistas en las películas y enseñan una nueva forma de libertad que va hacia sitios oscuros y violentos. Es por ello que el *buddy* se vuelve figura fundamental, pues en varias ocasiones, es la única familia para el protagonista; además el vehículo se vuelve su hogar. Su soporte espiritual está en la errancia y la vida es un cúmulo de experiencias embriagantes e instantáneas.

Los ritos iniciáticos tan apegados a la cultura y a la genética del ser humano, se ven muy claros en las *road movies*, sólo que éstos, son dentro del medio de transporte y generalmente, todo el discurso se trata de iniciar al protagonista en su nueva vida, que generalmente, no es esperanzadora ni gloriosa. El dolor, el abuso de sustancias naturales o químicas, el abandono y la desesperación, son parte de esos ritos y al final, la liberación poco tiene que ver con regresar al sistema opresor del cual primeramente huyó.

> Hay dos rasgos fundamentales en este tipo de películas que se desarrollan en mayor o menor medida; la crítica cultural y la desfamiliarización, aunque no en todos los momentos se han dado a la vez. Las road movies, por ser esencialmente

> americanas, han llevado de la mano una ruptura de los convencionalismos en torno a lo cultural que permiten ver a Straigh cruzar América en un cortacésped (The Straigh Story) o a Thelma y Louise abandonar sus hogares a la ligera (Thelma and Louise). Ocurren en momentos de revisionismo de la cultura, en periodos recién cerrados. La desfamiliarización se ve en tono negativo o positivo, varía. El viaje puede implicar la marcha o la ruptura, pero qué duda cabe que también el regreso o el reencuentro (Paris, Texas). Timothy Corrigan las identifica como un fenómeno de posguerra, coincidente con la ruptura de la unidad familiar. (Lucena 3)

Las convenciones no sólo de los asuntos familiares, sino de la cultura en general, son puestas en duda en las *road movies*. Cuando se revisen los momentos clave, se verá con mayor claridad este fenómeno. La autora menciona algo fundamental: la revisión de cultura en momentos de reciente cierre. Las crisis son siempre momentos de oportunidad y apertura. Las *road movies* serán espejo de estas revisiones.

Es por ello que el movimiento es palabra clave del género: cada viaje también representa un cambio de paradigma. Lo viejo es renovado, puesto en cuestión o evadido. El personaje dirige sus pasos hacia lo desconocido porque su mundo anterior ya no le ofrece respuestas satisfactorias.

El cine es un espejo de humanidad y el *road movie* no es excepción. Los fenómenos descritos en estos párrafos se relacionan con los cambios de paradigma de una sociedad en constante movimiento y ebullición. A continuación se presenta otra característica importante del género: el

viaje, absolutamente conectado también con la ruptura y la presencia del *buddy*.

2.2.3 El viaje: la importancia de la búsqueda

La palabra clave del *road movie*, es el viaje, lo cual se debe a que las cintas de este género se caracterizan por la movilidad de sus personajes principales, mismos que realizarán una travesía física, pero que implicará también un redescubrimiento personal o espiritual que los transformará. De tal manera, que cuando regresen a su lugar de origen, lo haga de otra manera y si no vuelven, lo hagan justo por esa transformación. El nombre del género se debe justo a esta condición, al camino, la carretera, el recorrido que hacen los protagonistas:

> Las *road movies* es (*sic*) el género más cinematográfico, al poder abarcar todos los demás. Hay *road movies* de aventuras, pero también de acción, intriga, dramas, musicales, ciencia ficción, *westerns*, e incluso de animación. Son películas de tramas potentes pero a la vez muy descriptivas de lugares, paisajes, ciudades y rutas. Una característica importante es que, en general, son historias iniciáticas, con unos personajes que al final del recorrido tienen ya poco que ver con lo que eran cuando emprendieron la ruta. (Savia 54)

Un aspecto definitorio del género es la búsqueda, la iniciación, el recorrido espiritual que dibujará al personaje. El pretexto es el camino y su *alter ego*, el medio de transporte que ocupe. Si va en moto, camión, automóvil, bicicleta o podadora[21]; será una extensión de su espíritu y

[21] La cinta *Una historia sencilla* (David Lynch, 1999) es una *road movie* que cuenta el viaje de un anciano en podadora, es por ello que se hace mención al término.

por ello es tan importante, se vuelve un cómplice o un testigo que envuelve al protagonista.

El complejo itinerario de la historia se ve fusionada con las rutas físicas, haciéndose un tejido que se va revelando al público con diálogos precisos. El recorrido sirve para conocer la naturaleza y el paisaje reconforta (o confronta) al protagonista. Las rutas se tornan más espesas o más livianas[22], dependiendo el lugar emocional al que se dirige el personaje.

> Un examen de la historia de la carretera y su simbolismo plantea varias contradicciones y dicotomías. Por ejemplo, aunque es representativa de las proezas de la sociedad o de la civilización, también ha llegado a representar la libertad de sus reclusiones y el escape hacia la naturaleza. Existe un gran mito de la carretera como abierta y liberadora –es un espacio que tradicionalmente se caracteriza por la ausencia de la civilización y sus restricciones– la ley y la domesticidad. Por eso, la carretera también se caracteriza por lo masculino, lo activo; es decir que la carretera es una avenida de acción. Además, la carretera facilita y simboliza viajes y búsquedas y permite el cruce de fronteras. Algunas características –literales y metafóricas– que se asocian con la carretera incluyen: la inquietud, la alienación, las fronteras, la liberación, la transición, el movimiento, la desviación, el paisaje, el escape, la exploración y la utopía. Así se ve que la carretera es de primera importancia para una discusión del hombre y su identidad; muy fácilmente se convierte en metáfora para la

[22] Lo ligero o *light* es una característica de la posmodernidad y se ha dedicado todo un estudio en torno a ello Se sugiere, de nuevo, revisar el libro de *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky.

> vida del hombre o para su búsqueda de una identidad. (Hopkins 3)

Esta autora menciona que la carretera es un símbolo doble, es dominio y libertad. La conquista de los caminos se hace por medio de las carreteras, pero también permite el contacto con la naturaleza salvaje. Esta característica dual es explotada en el *road movie,* para expresar la psique de sus personajes, su deseo por huir y por conquistar su alma. También el elemento frontera es fundamental, ya que es un discurso de límites al presentar una narrativa de constante movimiento, cambio y cruce de barreras. De ese modo, los personajes van hacia los confines de la naturaleza y de su propio espíritu; como sucede en *Entre copas* (Alexander Payne, 2004), cinta que cuenta la historia de varios amigos en edad madura, que con nostalgia, buscan recuperar su juventud e inocencia.

Este género es de acción y a la vez conlleva a la reflexión; la velocidad del viaje está relacionada con los cambios emocionales que sufre el protagonista. El camino y el medio de transporte son extensiones que lo llevan a la conquista o a la perdición de sí mismo. El destino le pertenece en tanto que puede configurar el misterio del viaje. Así, la exploración y la utopía, son conclusiones irremediables de este género. La carretera se recorre a sí misma, el personaje es su propio vehículo y la condición humana se sublima en el viaje, aun si los personajes tienen un trágico desenlace, se tratará, generalmente, de una expiación o limpieza de alma.

2.2.4 Transformación

Un concepto muy valorado dentro del marco cultural estadounidense de una forma exacerbada, es la libertad. Cuando se presentan las crisis, como se observó en el subcapítulo anterior, se tiende a buscarla desesperadamente, dando como resultado, la evasión. Ésta se presenta como característica del *road movie* y responde a varias causas:

> 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). No obstante, aunque exista una causa definida para el inicio del viaje, ésta suele diluirse pronto. Los personajes evolucionan hacia la anulación o la nada, se identifican con el devenir sin destino. (García 191)

Hay entonces una especie de tipificación de la libertad en el *road movie* en donde cada categoría va acompañada por su contrario. Por un lado, es deliberada, es decir, los personajes elijen; sin embargo, hay una situación crítica en su entorno que lo expulsa. Esa supuesta voluntad es en realidad la única opción con la que cuentan.

Por otro lado, es externa: la mafia, la policía, la situación sentimental o familiar presionan al protagonista a salir pero también es existencial o interna, pero como se ha mencionado reiteradamente, su viaje se vuelve el pretexto para encontrar en su espíritu algo más poderoso que obliga su transformación.

El protagonista huye y eso causa su autoconocimiento. En el viaje devela la esencia de su espíritu y con ello, el público se percata del sentido verdadero del viaje: era un pretexto para toparse con su propio destino. La causa del recorrido ya no es tan importante como la travesía en sí. El recorrido termina porque el personaje ha sufrido una metamorfosis. Se da cuenta que su vida ya no es la misma, ha ganado y perdido en la carretera. Ejemplos de ello, son *Estación central* (Walter Salles, 1998), *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994) o *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001); que aunque son discursos muy distintos entre sí, comparten esa transformación total de los personajes.

Como se puede observar, estas características definen al género. Es un tipo de narrativa que evoca la reflexión, al mismo tiempo que promueve acciones desbordadas o llevadas al límite. Su carácter doble y cambiante, le otorgan riqueza narrativa. A continuación se presentan los momentos más importantes del género para entender su historia y su lugar en la cinematografía.

2.3 Historiografía y momentos clave del *road movie*

Para entender al género es importante contextualizarlo en la historia del cine para visualizar sus alcances y localizar sus momentos clave. Para ello, se realizó una línea de tiempo que se muestra a continuación y que se irá desarrollando por décadas:

1895-1905	1906-1915	1916-1925	1926-1935	1936-1945	1946-1955	1956-1965
Los inicios	Descubrimiento	Documental	Arribo del sonido	Nacionalismos	Posguerra	Cine de autor

1966-1975	1976-1985	1986-1995	1996-2005	2006-2015
Cine independiente	Arribo del video	Multicinemas	Apocalipsis	Cine ecléctico

Figura 01/Capítulo 02. Línea de tiempo del cine. Ileana Díaz

De 1895 a 1905: los inicios

El cinematógrafo es un invento realizado por los hermanos Lumiére, por su deseo de capturar los instantes en una cápsula de tiempo. La magia del cine, se ve cristalizada en este aparato que le dio la vuelta al mundo. La primera exhibición a público fue el 27 de *diciembre de 1895 en el Salón indien du Grand Café del Boulevard* des Capucines con la cinta *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* y la reacción de la gente fue memorable: al ver la maquinaria acercarse a la pantalla, salieron corriendo pues pensaban que efectivamente había un tren en el café. Ahora es algo que genera gracia o risa, pero fue un parteaguas. La gente que estuvo ahí, fue testigo de un evento que cambiaría la historia del mundo. El cine como fenómeno social había llegado.

> En sus inicios el arte estuvo a servicios de la magia y de la religión, antes de transformarse en una actividad específica creadora de belleza. El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas. (Martin 20)

Cabe mencionar que esta primera década fue de exploración. Las primeras cintas eran meramente documentales de la vida cotidiana, no había nada más que obreros entrando a la fábrica, familias conviviendo,

jardineros regando las plantas. Para varios intelectuales de la época, era una bagatela, un invento ocioso que terminaría por aburrir a las personas, no se imaginaron nunca el alcance que tendría el después denominado séptimo arte:

> Ningún otro medio, desde la prensa a Internet pasando por la radio o los discos de música, ha experimentado un proceso de mundialización como el que protagonizó el cine entre 1895-1905: en esos diez años los operadores de los noticiarios filmados recorrían todo el planeta buscando imágenes que ofrecer a sus ávidos espectadores, los seriales y las comedias circulaban por los cines ambulantes de todos los países (el hecho de ser silentes permitía al cine obviar las barreras idiomáticas) y los fabricantes de máquinas de filmar y proyectar no podían satisfacer la demanda de las mismas. Sin embargo, la mayoría de los intelectuales se mantenían al margen, cuando no declaradamente hostiles al nuevo entretenimiento popular sin darse cuenta de la ventana al mundo que ofrecía el nuevo medio. (Pla Valls 3)

Los primeros diez años del cine son extraordinarios si los medimos en alcance, crecimiento y evolución del lenguaje. Después de las tomas de la vida cotidiana de los hermanos Lumiére, surgieron visionarios aventureros que experimentaron con la cámara. Comenzaron a desplazarla, a acercarla a los personajes, a contar historias de teatro pero con este aparato. En Inglaterra surge la Escuela de Brighton, que se caracterizó por innovar el mundo del cine:

> Sus más insignes representantes son George Albert Smith y James Williamson, que comienzan rodando películas según el

> estilo Lumière, pero que pronto abordan pequeños relatos cómicos, dramáticos o de fantasía, para los que habrán de echar mano a algunos recursos narrativos muy innovadores. El movimiento de los personajes se realiza tanto a lo ancho como en profundidad, interrumpen el plano general de la acción para intercalar un plano más corto, un primer plano, que permita ampliar detalles. Aportaciones como éstas constituyen los pilares sobre los que habrá de construirse el montaje cinematográfico. También utilizan recursos innovadores como la sobreimpresión, la panorámica y el travelling […] Esta fragmentación del acontecimiento, narrado en varias secuencias, empleando el plano/contraplano y un boceto de acciones paralelas, la aplica Williamson a otro de sus hallazgos: la persecución, elemento esencial del cine de acción, de aventuras y del western. Frente a esta opción narrativa, ideada por Williamson, el genio teatral de Méliès se habría limitado a coreografiar la persecución sobre el escenario, en un único plano general y con la cámara inmóvil. (Torrent 2)

Gracias a la herencia de estos cineastas, se puede hablar de otros autores de máxima influencia, como se menciona, Georges Melies. Sin embargo, es en 1903 que nace el primer *western*: *El gran robo al tren* (Edwin S. Porter) que cuenta la historia de unos forajidos que roban un tren y cómo el *sheriff* salva el día. Con esta narración, se funda el género. En estos años todavía no existe el *road movie*, sin embargo, el *western* se considera como padre de éste porque incluye viajes, caminos y transporte; elementos cruciales en el género de carretera.

El cine como espectáculo tiene como representante a Georges Melies, quien hiciera *El viaje a la luna* (1912). Este cineasta, fanático de la

magia, emulaba los trucos que aprendía sobre ese arte y también lo relacionaba con el teatro, fundó su propio estudio que estaba construido con cristal. Él también fue icónico de los primeros años del cine. *El viaje a la luna*, es la pionera en el cine de ciencia ficción.

De 1906 a 1915: descubrimiento

A partir de estos años, se comienza a formar la industria, es decir, el cine como entretenimiento. Varias personas se dedican al oficio para perfilarlo ya como una profesión. La seriedad del discurso se revela en varias películas que van más allá del simple testigo de la vida cotidiana. Un nombre clave para entender este fenómeno, es David Griffith:

> Griffith no sólo es uno de los cineastas más prolíficos de la historia del séptimo arte, sino que a él se le deben la gran mayoría de los recursos artísticos de los que se vale el cine. Si a Mélies se le atribuye la paternidad de los primeros efectos especiales, al realizador norteamericano se le debe la sistematización del lenguaje cinematográfico. Sus innovaciones técnicas, tales como el primer plano, el flash back, el plano corto y plano largo, el montaje paralelo, continuidad dramática, persiguen crear un lenguaje narrativo plenamente desarrollado. (Narváez 45)

Esta década será fundamental para el cine como lenguaje, se ha visto que la Escuela de Brighton dará pauta para comenzar a experimentar con la cámara más allá de la cotidianeidad. En estos años, se consolida un grande de la cinematografía mundial y es considerado el padre del cine moderno: David W. Griffith, quien en su mayoría, realiza *westerns*, fortaleciendo el género de forma irrefutable. Con su cinta *Nacimiento de*

una nación (1915) se da por inaugurado el lenguaje cinematográfico como tal.

Un hombre representativo también de esta década es el productor Charles Pathé, quien junto con el director Ferdinand Zecca, crean el concepto de noticiario cinematográfico: dramatizaciones de hechos reales que tuvieron mucho éxito. Este productor fue fundamental para entender el cine como industria, pues invirtió su tiempo y dinero en hacer del cine una maquinaria de entretenimiento. Su imperio llegó hasta Estados Unidos e hizo sociedad con Thomas A. Edison.

> Otra de las claves del éxito de Charles Pathé fue, que siempre supo rodearse de personas con mucha visión comercial como es el caso de Ferdinand Zecca (1864-1947). Será una de las personas que más contribuya al éxito de la compañía, en parte porque pudo aportar el punto de vista de alguien que nace y crece en una familia dedicada de lleno al espectáculo. El primer trabajo que realizó para Pathé fue la película 'El melómano mudo' (1899). Ambos crearán juntos, las escenas dramáticas e inventan el concepto de noticiario cinematográfico. Conocidos a partir de 1909 bajo el nombre de 'Pathé Journal'. En estas producciones se trataban hechos importantes que habían ocurrido, aunque tenían un problema añadido: no se llevaban a cabo ni se acudía al lugar de la noticia tal y como se hace actualmente. Tuvieron muy buena acogida por el público, convirtiéndose en un medio de comunicación fundamental para que la gente conociera de primera mano, los hechos bélicos que nublaban el panorama europeo. (Desi 5)

El concepto de noticiario cinematográfico de Pathé le dio al cine, la categoría de medio de comunicación, así que no sólo será industria, lenguaje y arte, sino un canal propagandístico y documental de máxima potencia. A partir de aquí, la influencia del séptimo arte será mayor que en los años anteriores.

En estos años no se tiene registro de *road movies* o narraciones parecidas a éstas. El género que impera sigue siendo el *western* y como se lee, es un periodo de experimentación documental y noticiosa. Sin embargo, sí hay un momento clave en esta década: la incursión del *travelling* (o movimiento transversal de la cámara). Un iniciador de ello, es el español Segundo de Chomón y Ruiz, que en algunos libros de cine, se le considera el inventor de dicho movimiento:

> Se habló siempre de que Chomón inventó el travelling, que aplicó por primera vez en *La Vie et la Passion de N.S. Jésus-Christ.* El historiador y crítico italiano Lino Lionello Ghirardini, en su Storia Generale del Cinema (Milán, 1959), dedica toda una página a la enumeración de los descubrimientos y hallazgos del ilustre turolense. «El gran mérito de Pastrone (Piero Fosco), fue parcialmente compartido -dice Ghirardini- por las invenciones del operador del film, el español Segundo de Chomón, maestro en efectos especiales, con las siguientes innovaciones: El travelling, que ensaya el 5 de agosto de 1912 (ignora Ghirardini que ya había sido utilizado por Chomón anteriormente), y sucesivamente perfecciona; la aplicación estética de la luz artificial, que en *Cabiria* sirve principalmente para «modelar» el rostro de los actores y crear determinado ambiente o ciertos efectos especiales, como el que procede de la iluminación desde la base de un decorado de dimensiones

> normales; el uso funcional de la panorámica; el ritmo continuo de las tomas cinematográficas y la fijeza de la imagen sobre la pantalla». Resulta grato que sea un italiano quien haga justicia a Chomón, cuando tantos intentos hubo de minusvalorar su trabajo o silenciar su colaboración. (Martínez-Salanova 17)

Esta sutileza, es un momento clave para el *road movie*, que basa su lenguaje en los movimientos de cámara, sobre todo el *travelling*, así que dicho invento. Su nacimiento, proyectará el *western* hacia un género de múltiples acciones que implican movimiento, y lo heredará al cine de carretera después.

De 1916 a 1925: documental

Estos años serán de mucho movimiento en el campo cinematográfico y en los géneros, pues la comedia se consolida con la figura de Chaplin quien se convierte en el símbolo de la risa del cine mudo. Sus películas que incluyen crítica social, combinan la comedia con la reflexión. También destacan Harold Lloyd, Buster Keaton y Harry Langdon.

También el documental se hace importante porque gracias a la Primera guerra mundial, los noticiarios en las salas cinematográficas son también parte del consumo de la sociedad, es la forma en que se enteran lo que sucede en Europa. Antes de la película de ficción, se programaban estos noticiarios y así, se consolida el cine como reflejo de la realidad y como espectáculo.

Y en este sentido, los italianos contribuyen con la creación de las divas (Francesca Bertini, Lydia Borelli, Mercedes Brignone, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Stacia Napierkowska, Ida Rubinstein, Eleanora Duse, Carmen Boni y Leda Gys), mujeres de gran belleza que sólo con

su presencia en pantalla, iluminaban el cine y la gente veía las cintas por ellas. Esto contribuyó a la creación del *star system* (o sistema de estrellas), fenómeno fundamental para entender al cine como industria.

Es de destacar que en 1919 el director de cine Vladimir Gárdin funda la primera universidad de cine en el mundo, en la Unión Soviética: la Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía. Este hecho también es importante porque significa el reconocimiento del discurso audiovisual como un lenguaje y que es esencial estudiarlo para poder llevarlo a cabo. Esta seriedad, rompe con el mito de que el cine es sólo un espectáculo. Cabe recordar que para los soviéticos, la esencia del cine está en el montaje, sobre todo para Lev Kulechov (cineasta afamado por haber acuñado este término):

> Un buen banco de pruebas para sus experimentaciones fue el film *Intolerancia* (1916) de Griffith, una de cuyas copias logró burlar en 1919 el bloqueo que sufría la URSS. Con el beneplácito que Lenin había dado a la escena de los huelguistas, la película se convirtió en un texto modélico para ser estudiado y desmenuzado por los estudiantes. Kulechov se sirvió de ella para sistematizar sus principios sobre el montaje basados en la idea de que "la significación en el cine no depende tanto de la realidad fotografiada como de la función que se asigna a sus imágenes". Es decir, un plano tiene valor en sí mismo, pero también lo tiene en función de la sintaxis a que se ve sometido. A esto lo llamó *montaje*, tomando el término del francés. (Rey 4)

Como se puede leer, el montaje para Kulechov, es la esencia del lenguaje cinematográfico porque va más allá de la conjunción de planos,

es el que da sentido y significación al cine. El género del *road movie* sigue sin aparecer, aunque hay películas que tienen como escenario la carretera, todavía no hay elementos narrativos que lo vinculen con el próximo género sesentero.

De 1926 a 1935: arribo del sonido

Esta década se destaca por la consolidación de cuatro géneros: el *western* (que era ya un clásico por ser el primero en nacer), la comedia, el terror y por último, el musical. Con el arribo del sonido en 1927 (la primera película sonora registrada comercialmente es *El cantante de Jazz* de Alan Crosland), el cine dio un giro importante tanto a nivel de industria como narrativo, pues el hecho que las cintas ya fueran habladas, cambió su ritmo y su consumo.

El *star system* de esta época dio un vuelco justo por esta razón: los protagonistas de cine mudo no tenían la voz ni la presencia que el cine sonoro demandaba, muchas de estas estrellas colapsaron y no pudieron dar el paso al siguiente escalón. Ejemplos de ello son Pola Negri, Louise Brooks, Mary Pickford, Clara Bow, Anny Ondra, Agnes Ayres, Harold Lloyd, John Gilbert, entre otros.

En estos años, la ebullición del entretenimiento cinematográfico, da pie a la experimentación de discursos. Aunque los géneros que se mencionaron al principio de este apartado son muy definidos, ya existe lo que se podría denominar *pre road movies*. Una de ellas (además parte del objeto empírico de la presente investigación) es la famosa *It happened one night* (Frank Capra, 1934) que narra la historia de una mujer de clase alta que se escapa en un tren aburrida de su existencia cotidiana. Ahí conoce a un profesor del que se enamora y que la cuestiona por su caro estilo de vida.

Este año es un momento clave en el mentado género porque significa el inicio de este tipo de narrativas. Aunque la cinta pertenece a la comedia, el hecho que sea una pareja, la historia se desarrolle en una carretera y haya una transformación de los personajes, hace que se amalgame la caracterización del género (aunque no haya sido escrito con esa intención).

La película tiene un desenlace feliz, la protagonista vuelve a su mundo cómodo y no hay una reflexión profunda sobre su entorno, pero es interesante cómo además de ser considerada representante del *road movie*, es la favorita por muchos usuarios y expertos en el género. Esta cinta además, se convierte en la favorita de Adolph Hitler, dato curioso que envuelve a la película en un halo de fama y gloria. Ha pasado a la historia justo por todos estos motivos.

De 1936 a 1945: nacionalismos

Estos diez años fueron de producción documental, casi todos los países de Europa y los Estados Unidos hicieron cine nacionalista, defendiendo su ideología. La imagen más importante al respecto es sin duda Leni Riefenstahl que con su *Triunfo de la voluntad* (1935) hizo un soberbio discurso sobre cómo infundir confianza en un pueblo y hacerlo odiar a quien piensa diferente. Ella es importante porque marca la forma de hacer documental moderno.

> Acusado de film propagandístico [*El triunfo de la voluntad*], lo cierto es que rompe esquemas con los documentales de este género producidos tanto en regímenes totalitarios como en las democracias. En primer lugar porque no existe un narrador de lo que sucede ante las cámaras, ya que las propias imágenes

> hablan por sí mismas. En segundo término, la calidad artística de las imágenes son inusuales para cualquier tipo de propaganda […] Al margen del mensaje que subyace en este film, los contemporáneos del mismo supieron apreciar el valor del mismo (*sic*). Tanto que Riefenstahl recibió la Medalla de Oro (1973) otorgada por la cinematografía francesa. (Narváez 74)

La narrativa documental se transforma gracias a la influencia de la alemana. Ambas características, la ausencia de narrador y la belleza narrativa, son elementos que adoptará este tipo de cine para favorecer el discurso y hacerlo más ágil e impactante.

También cabe resaltar que en Hollywood en 1930 se establece el código Hays y comienza a aplicarse en 1934. Éste, era un reglamento de censura muy estricto que prohibía desde los besos en la boca de dos personas no casadas, hasta el uso de faldas cortas en los personajes femeninos.

> Con el propósito de evitar la intervención gubernamental y favorecer la autoregulación, los jefes de los estudios cinematográficos decidieron crear en 1922 la MPPDA, posteriormente denominada MPAA –con la finalización de la Segunda Guerra Mundial– o Asociación Cinematográfica de Estados Unidos. William H. Hays fue nombrado su presidente y se le encomendó la misión de restablecer la buena imagen de Hollywood y, a la vez, dictaminar la moralidad de sus películas. En 1929, con la ayuda del editor católico Martin Quigley y del sacerdote jesuita Daniel A. Lord, se elaboró el código de normas que, después de ser revisado por los dirigentes de los

> estudios, fue finalmente adoptado por la MPPDA en 1930. En primera instancia se le denominó *The Production Code* y más adelante fue nombrado para la posteridad como *The Hays Code*. Además de unos preceptos aleccionadores generales, enfocados en preservar la moral de las películas, se trazó una enorme lista de pautas de vigilancia que tenían en el punto de mira el sexo, especialmente, la violencia o la blasfemia. (Figueras 3)

Más allá de la importancia del código, se encuentra la narrativa: aunque muchas cintas no escaparon de su censura, hubo otras que con ingenio, sacaron avante el discurso y para beneplácito del público, se pudo contar la historia. Esto benefició al lenguaje, porque la prohibición trajo la oportunidad de narrar más allá de las prohibiciones.

En 1939 se estrena *El mago de Oz* (Victor Flemming), musical que narra la historia de Dorothy, la cual cae en un hechizo maligno y viaja a un mundo fantástico para poder regresar a casa. Es un clásico del cine y también será considerada como una *road movie* (aunque no pretendía serlo) por las características de la misma.

La década de los 40 será testigo de la época de oro del *western*, y su líder indiscutible es el mítico John Ford, cineasta de origen irlandés que marcará al género para imponerlo como el número uno en la narrativa audiovisual. Dos de sus cintas, *La diligencia* (1939) y *Las uvas de la ira* (1940) serán icónicas e inclusive la última, es considerada por varios críticos y cinéfilos como un antecedente del *road movie.*[23]

[23] Ver tabla de elección de objeto empírico más adelante.

> Aunque el cine fordiano aborda sobre todo la épica del Oeste -"me llamo John Ford y hago *westerns*"- hay otras obras maestras en su currículo ajenas al *Far West*, ganadoras algunas de ellas, incluso, de la preciada estatuilla de los Oscar, en las que destila fino humor, realismo descomprometido y análisis psicológico de los personajes. Merecen destacarse *Las uvas de la ira* (1940), *La ruta del tabaco* (1941), *¡Qué verde era mi valle!* (1941) y 2 historias de la lejana Irlanda: *El delator* (1935) y *El hombre tranquilo* (1952). (Gil 73)

La evolución del *western* es importante porque aunque en esta década, sigue sin definirse el *road movie* como tal con *Las uvas de la ira*, John Ford haría (sin darse cuenta) una cinta icónica que será definida como película de carretera muchos años después y cuenta la historia de una familia de granjeros que son expulsados de su tierra y deben emigrar a otro estado. Aunque la película está catalogada como drama, tiene elementos de *road movie*: viaje, carretera, transformación.

En 1941 se estrena *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges), comedia que narra las aventuras de John Sullivan, un director de cine de comedia que se disfraza de mendigo con el objetivo de hacer una película de consciencia social. Aunque está catalogada como cinta cómica, también se le considera un antecedente de *road movie* por el viaje que emprende el protagonista con una actriz y que cambiará su visión sobre la vida.

De 1946 a 1955: posguerra

Después de la guerra, Europa queda devastada material y espiritualmente. No había recursos para hacer las súper producciones a las que el público estaba acostumbrado y en Italia se crea el Neorrealismo, movimiento cuya filosofía es regresar al origen del cine:

el de documentar la realidad. La crudeza de la guerra hacía que los escenarios fueran violentos, descarnados. Este movimiento dio la vuelta al mundo e inclusive en México hay una cinta neorrealista: *Raíces* (Benito Alazraki, 1953)

> En 1945 el cine abandona la retórica propagandística y deja de ofrecer esa visión de una Italia perfecta e invencible y dirige su mirada hacia un país que debe sobrevivir a la catástrofe bélica y a sus consecuencias, un país devastado, asolado por la miseria, el hambre y el dolor. La escasez de medios y la nueva situación del país obligan a los autores a reinventar su profesión.
>
> En esta tesitura, algunos cineastas deciden buscar la objetividad en sus historias y, en muchos casos a modo de documental, nos cuentan la realidad más auténtica. Las cintas se mueven en contextos de miseria y precariedad con la sencillez de la exposición sin artificios ni metáforas. Se utiliza en muchos casos a los auténticos protagonistas, no se recurre a actores, los personajes son reales y relatan sus propias experiencias. No hay cabida en este cine para las estrellas, se necesitan personas que narren sus vivencias, que se interpreten a sí mismos. (Velázquez 161)

Este movimiento es fundamental para entender las propuestas de cine independiente, ya que la narrativa le da prioridad a la historia no a los efectos ni a la taquilla. Después de la guerra, la situación precaria es el escenario perfecto para mostrar la miseria del espíritu humano. La desesperanza es el nombre del juego, el cine es su testigo.

Así, se complejizan las tramas y la naturaleza del filme queda "desnuda", es decir, se vuelve a los orígenes: la cámara y el escenario ya no tienen intermediarios, no hay grandes locaciones, efectos, actores famosos. El discurso es minimal, modesto, pero las historias son crudas, como la realidad. Esta catarsis de posguerra traerá en la próxima década el fenómeno del cine de autor y también, el nacimiento del *road movie* como género.

De 1956 a 1965: cine de autor

Esta década es la dedicada al director. Antes de la Nueva ola francesa, el cine pertenecía al productor, la persona que pagaba la realización era quien mandaba a hacer el discurso. A partir de la Nueva ola, la tendencia cambia y la cinta queda en manos del realizador. Los géneros tradicionales se ven trastocados por este movimiento que promueve la profundidad, la visión personalísima y la evocación de los sentimientos del realizador. Dos cineastas que serán bandera del movimiento (y que cabe mencionar, no son franceses), son Alfred Hitchcock y Orson Welles. Ambos comienzan a hacer películas de alto impacto emotivo y maestría narrativa desde los años cuarenta como el caso de *El ciudadano Kane* (Welles, 1941) que se vuelve estandarte para los franceses.

> La Nueva Ola es una nueva generación de realizadores que surge cuando el público se cansa de los directores tradicionales de los años 50. Esta generación se fue preparando durante varios años como cinéfilos aficionados, fieles espectadores de los cinema-clubs y especialmente de la Cinematographique Francaise. Críticos de cine agrupados en los Cahiers du Cinema, revista fundada en 1951 por André Bazin y J. Doniol Valcrose. Quieren conservar una gran independencia con respecto a los productores y a los imperativos del cine

> comercial. Prefieren realizar películas con poco presupuesto que permiten hacer una obra personal, de autor, sin grandes actores y con medios técnicos reducidos, rodaje fuera de los estudios, cámaras ligeras, poca iluminación y utilización del plano-secuencia. (Bustos 1)

Otra característica de estos años, es que ya hay cine de color casi en su totalidad, por lo que el blanco y negro se vuelve una técnica narrativa porque ya hay otra opción. Esas herramientas también las ocupan los directores de la nueva ola, movimiento tan influyente, que otros países lo emulan, como Alemania, Brasil, Japón, México y Cuba.

En literatura, sale la icónica novela de Jack Keruac, *On the road* (1957) que es importante mencionar porque se convierte en el símbolo del *road movie*: es en ella donde está la inspiración de las películas de carretera. En este escrito, hay elementos de la posmodernidad tales como el vacío, el consumo de drogas, la rebeldía y el viaje a ningún lado (componentes casi todos, del género).

Un hecho destacable, es el nacimiento del *New American Cinema*, fenómeno de realización independiente en Estados Unidos, donde se le daba prioridad a la narrativa y no a la industria. Importante señalar que había varios directores de televisión en este movimiento como Robert Altman y Jonas Mekas. El *road movie* se ve beneficiado por este marco referencial, ya que la censura y la producción ya no eran un problema. El nuevo cine americano, promovió los festivales cinematográficos, bajo su cobijo nacerá el *Sundance Festival* que se ha convertido en un ícono de cine independiente.

Y por otro lado, hay que mencionar el decaimiento del *western* dado en estos años. Gracias al auge del cine independiente, surgen movimientos más propositivos como el *spaguetti western*, ejercicio donde se revisa el género original para dar paso a propuestas de cineastas de otros países que realizan *western* en Estados Unidos. El ejemplo más claro de este fenómeno es el cineasta Sergio Leone que se vuelve un icono de dicha corriente con cintas como: *Por un puñado de dólares* (1964), *Por un puñado de dólares más* (1965) y *El bueno, el malo y el feo* (1966) con las que lleva al estrellato al legendario Clint Eastwood (nombre fundamental del western como se verá más adelante).

De 1966 a 1975: cine independiente

Década fundamental para el *road movie* pues en 1967 se estrena *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn) y en 1969, *Easy rider*, (Dennis Hopper); símbolos del género y se consideran las primeras cintas con las características primordiales del *road movie*.

Los géneros tradicionales ya no son funcionales. Gracias a los movimientos europeos como la nueva ola, el cine se transforma en un producto más artístico, ya no sólo están presentadas las cintas comerciales. El cine independiente se hace fuerte, entre el auge de las pequeñas salas de exhibición, los festivales y los cineclubs. En todo ello también influye la muerte del código Hays en Estados Unidos, la censura ya no es tan marcada y en las narraciones comienza a haber una liberación que también promueve el crecimiento del *road movie*. Esta década es fundamental para el género, porque nace, la que es considerada la película icónica de las películas de carretera:

> [Sobre Easy rider] Podríamos hablar de una "road movie" más, si no fuera por su categoría de símbolo que la llevó

> rápidamente a convertirse en mito y referencia estética para una sociedad joven y todavía revolucionaria. Para gente que lo mismo colgaba en su habitación el "póster" de "Che", que el de los dos tipos con sus motos mirando al sol, el uno disfrazado de general Custer, el otro con los colores de la bandera americana, desafiando las creencias sagradas de sus antecesores. (Berlanga 4)

Como reconoce el autor, *Easy rider* se manifiesta como un clásico instantáneo que marcó a toda una generación. Esta cinta, es, como su traducción al español lo dice, una búsqueda de destino: dos personajes rebeldes inician un viaje desgarrador que dejará ver el lado más oscuro de la sociedad norteamericana. Se inaugura el *road movie* como tal, inicia la exploración del género.

De 1976 a 1985: arribo del video

Este periodo es importante por el arribo del video, lo que dio la posibilidad de adquirir las cintas después de su exhibición comercial. El atesoramiento dio paso a un cambio en el consumo: la gente podía esperar el lanzamiento en video para poder disfrutar de nuevo la historia. Un fenómeno que significó una revolución en el cine, es el estreno de la saga de *Star wars* (George Lucas, 1977), que fue una de las primeras cintas que fue más allá de la pantalla grande, convirtiéndose en un discurso transmedia:

> Este fenómeno creado por *George Lucas* en 1977 es el perfecto ejemplo de lo que suponen las narrativas transmedia. Su historia, su universo y su contexto han sido adaptados prácticamente a todos los medios posibles. Existen películas,

> libros, comics, videojuegos, series de televisión, y todo tipo de merchandising relacionado con la película […] Si analizamos la historia cinematográfica de Star Wars, vemos que después de las 3 películas originales, el director creó otras tres precuelas de la historia, y justo este año se ha dado el pistoletazo de salida a la creación de tres secuelas y diferentes spin-off programados para estrenarse a lo largo de los próximos 5 años. Es decir, estamos hablando de una historia que se expande a lo largo de 30 años. Gracias al poder del fenómeno fan y de las nuevas tecnologías que permiten desarrollar mucho más las narrativas transmedia esta historia sigue viva. Sin el apoyo de los seguidores esta primera saga no hubiera continuado y no seguiría teniendo el mismo éxito que tiene hoy en día. (Fernández 1)

El fenómeno transmediático, requiere la inclusión de varias industrias de entretenimiento que trabajan unidas para abrir el consumo y dar al usuario la sensación de complitud. La llegada del video permitió el crecimiento de los contenidos *trans*. El *road movie* también se ve influido por este fenómeno, aunque de manera menor, al ser un género más intimista y en ocasiones, violento; como se verá en el siguiente apartado.

En 1984 se estrena la película *Paris Texas* (Wim Wenders), discurso intimista y melancólico sobre un hombre solitario y deprimido que busca a su esposa perdida. La cinta se convierte en un clásico del género y es de llamar la atención que la realiza un alemán, pero que sigue todas las reglas del *road movie*.

De 1986 a 1995: multicinemas

Gracias al video, el cine se ve en la necesidad de encontrar más espacios para exhibir películas y los estrenos fueron más seguidos, llegan los multicinemas: varias salas, varias películas, varios horarios de proyección. Década donde los géneros se vieron influidos por el paradigma de la generación X:

> Los individuos de la generación "X" […] son arquetipos nómadas. Ellos han sido independientes desde niños. Crecieron en la era de los niños que se quedaban solos en casa mientras las madres trabajaban y con altos índices de divorcio de los padres. Salen para sobrevivir. Tienen pocas razones para emplear o adoptar las visiones de la generación de la posguerra, dado que estas raras veces han utilizado su realidad práctica. Son similares a otras generaciones nómadas, en esta resistencia reactiva a la generación visionaria de sus ancestros. (Chirinos 38)

La generación de la posguerra, es denominada como *baby boomers* y ellos serán los padres de la X, que como menciona la autora, son nómadas, independientes, solitarios, herederos de la depresión posmoderna. Ellos son la adolescencia de estos últimos años del siglo XX y que son testigos de un movimiento cinematográfico danés que daría la vuelta al mundo: Dogma 95. Fue una liberación tipo *New American Cinema* que reclamó la independencia del filme: las historias serían las más importantes, no habría uso de iluminación artificial, sonido producido, uso de equipo especial o maquillaje. La película representativa de dicho movimiento es *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) y el líder es el mítico director Lars Von Trier (*Los idiotas*, 1998). Este movimiento finaliza en 2005 pero llevó a sus creadores a alcanzar fama y prestigio internacionales.

El western tiene también un respiro en estos años con otra mítica figura del género, además de John Ford o Sergio Leone: Clint Eastwood que en 1992 dirige y protagoniza la aclamada cinta *Los imperdonables*, la cual fue mundialmente premiada y reconocida como el renacimiento del género.

Es en estos años que surge otro momento clave en el género del *road movie*: el estreno de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), cinta que remueve el paradigma del género que había sido casi en su totalidad, discurso masculino:

> El cambio genérico más significativo no es que las actrices hayan sustituido a las estrellas masculinas, sino que las protagonistas se enrolan en un viaje no para escapar de la noción social de lo femenino, sino para huir del patriarcado y sus efectos. La tendencia, entonces, contribuye a pensar en preocupaciones asociadas con lo femenino en el discurso público. Por ejemplo, *Thelma y Louise* fomenta a discutir sobre el abuso en la pareja, la violación, la autodefensa, la violencia social hacia la mujer, el suicidio y el carácter patriarcal de nuestra cultura. (Roberts 63)[24]

Con *Thelma y Louise*, las mujeres *outlaw* toman un lugar fundamental en el género, haciéndolo más complejo. La "sustitución" de la pareja

[24] Traducción hecha por la tesista. Cita original:
The most substantive generig alternation is not that actresses are substituted for male stars, but that the protagonists take to the road not to scape socially coded notions of femenine, but rather to flee patriarchy and its effects on their lives. The trend, therefore, works to bring concerns associated with women and feminism into the public discourse. For instance, *Thelma and Louise* helped encourage people to discuss wife-abuse, rape, self-defense by women, violence against women in films and in our society, suicide, and the patriarchal character of our society.

masculina por una femenina, implica un discurso de denuncia y de profundo arraigo al problema de violencia que se ha arrastrado en Occidente desde hace ya mucho tiempo. Que el género haya pertenecido al ámbito masculino por varias décadas, no es tampoco una casualidad. La censura en Hollywood, la dominancia del hombre en la realización cinematográfica, los estereotipos de las historias y los elementos masculinos del *road movie* (como el auto y el consumo de drogas), fueron evolucionando para finalmente, romper su propio paradigma.

A partir de la década de los 90, el género se vuelve más incluyente y por lo tanto, con más espacio para dar lugar a nuevas narrativas, elementos plásticos, composición y diálogos. *Thelma y Louise* se vuelve referente para hablar de un nuevo *road movie* de finales de siglo XX.

De 1996 a 2005: apocalipsis

El cine de fin de siglo se caracteriza por su ultra violencia, su desgano y pesimismo. El apocalipsis se hace presente en casi todos los géneros, mostrando lo más oscuro del espíritu humano, como ejemplo se puede mencionar: *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Romeo + Julieta* (Baz Luhrmman, 1996), *Happiness* (Tod Solondz, 1998), *Historia americana X* (Tom Kaye, 1998), *Old boy* (Pak Chan-uk 2003), entre otras.

El cine digital irrumpe en el mundo, y vuelve a cambiar la forma de realizar películas: los costos se abaratan, los efectos especiales se hacen más complejos y la plástica de las películas cambia porque ya no se filma en celuloide, sino que se graba en video y el pixel sustituye el grano.

Y como cada cambio, los puristas declaran la muerte del cine. Sin embargo, la narrativa crece y lo digital suma ventajas, lejos de derrumbar al séptimo arte, como por ejemplo: *The Matrix* (Hermanos Wachawosky, 1999), *Star wars: the phantom menace* (George Lucas, 1999), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), *Sin city* (Robert Rodríguez, 2005) entre otras.

En 1999 se estrena la cinta Una historia sencilla (David Lynch) que narra la historia de Alvin Straight, un anciano que atraviesa su país en un cortacésped en busca de su hermano que no ha visto por más de 20 años. Esta película está basada en hechos reales y muestra cómo el *road movie* no necesariamente debe contener un automóvil o un joven como protagonistas.

De 2006 a 2015: el cine ecléctico

Este último periodo, se caracteriza por la combinatoria de géneros: se rompe totalmente el esquema de las fórmulas preestablecidas y la mezcla es la nueva forma de contar historias. El cine por lo tanto, se vuelve ecléctico. La ficción se hace introspectiva, reflexiva y solitaria. Los documentales son cada vez más realistas y crudos, sin dejar de lado la estética y el montaje poético.

El *road movie* no es la excepción y es una década donde se explora la diversidad tanto de vehículos como de temáticas. Ejemplos de ello son: *Little miss Sunshine* (Jonathan Dayton, 2006) que cuenta la historia de una familia completa que viaja en una combi para llevar a la más pequeña a un concurso de belleza. Dicha película es una crítica a los estereotipos de figuras perfectas femeninas, además de reflexionar sobre la comunicación familiar.

En 2007, Sean Penn dirige *Hacia rutas salvajes*, película reflexiva y contemplativa que narra la trágica vida de un joven que queda atrapado en la naturaleza. Esta obra, se vuelve icónica de su generación, siendo una crítica al consumo y el *american way of life* del estadounidense. Sin ánimos de conceder, Penn realiza una cinta muy *ad hoc* a su época: es decir, el montaje es no lineal, hay un uso constante de narración en voz off y largos momentos musicales, tipo videoclip. Todo ello, para enfatizar la soledad y la incomprensión que vive el joven de clase media de ese país:

> Lo que nos propone es una búsqueda de un camino propio, lejos de modas, y de sinsetidos, de vaivenes o de un nihilismo encubierto. Y claramente la filosofía que se esconde detrás de todo el film es una filosofía *nietzscheana* donde se nos propone una vuelta al mundo natural-animal olvidado especialmente en la Modernidad y que favorece al logos-racional-perverso que se instaura desde Sócrates y la época Helenística. Esa necesidad de un superhombre, que en ésta película se llama Alexander Supertramp, que sea capaz de desmitificar todas las mentiras encubiertas y buscar su propia luz-fe-camino para devolver el sentido de su propia vida. Esa muerte de Dios, en ésta película es la muerte de los padres y del capitalismo, las nuevas fes (*sic*) que encubren lo que ya un día la religión hizo: el miedo a lo diferente. (López Montero 4)

Efectivamente, la relación con la naturaleza lo sacude hasta la muerte y con ello, su religión se convierte en una libreta donde apunta cada cosa que le sucede. Con ello, se termina el recorrido histórico. Las películas de carretera han ido transformándose a lo largo de los años y depende

de las ideas de cada generación. Se puede dividir de la siguiente manera, según la línea de tiempo arriba descrita:

- Exploración: en los primeros 3 periodos que van de 1895 a 1925, el cine se conforma como lenguaje, arte e industria. Así, se inaugura la cinematografía como fenómeno cultural. Las películas son en sí mismas, viajes: narran la aventura de un personaje que tiene una crisis por un conflicto y debe resolverlo. En estricto sentido, el cine de ficción es una travesía; nace el *western*, el cual es el antecedente directo del *road movie*. El género documental, por otro lado, es periodístico y generalmente denuncia una realidad social que desea cambiar. El *road movie* no ha nacido oficialmente, sin embargo, el lenguaje cinematográfico incluye los movimientos de cámara, que acompañan a los personajes.

- Consolidación de géneros clásicos: el periodo que abarca de 1926 a 1955, arriba el sonido y es un tiempo de muchos cambios, pues se sucede la segunda guerra mundial, hecho que marcará al cine, pues además de hacer múltiples documentales propagandísticos, también se afianzan los géneros (comedia, drama, musical, *western*). Surge Sucedió una noche, película icónica de la comedia romántica y considerada como *road movie*, aunque no pertenezca a la era de dicho género. En esta época, el viaje como trama también está presente (un ejemplo, es *El mago de Oz*), aunque todavía no se identifican las características tradicionales de las cintas de carretera.

- Nacimiento oficial del *road movie*: de 1956 a 1985, el género nace y se robustece. Desde *Easy rider* hasta *Paris-Texas*; el viaje en transporte terrestre contado en el cine, se hace popular. A los

jóvenes de la época les gusta el retrato que hacen de ellos en la pantalla grande: rebeldía, persecución, transformación. Es en el *road movie* donde el joven se redime (incluso si la ley lo atrapa); pues la liberación que vive en el camino, vale cualquier castigo posterior.

- Experimentación del género: después de la época *hippie* y con el arribo del video y de los multicinemas, el periodo de 1986 a 2015; el cine comienza de género comienza a ser ecléctico. Es común encontrar combinatorias de géneros, como es el caso de *Bailando en la oscuridad* (drama musical) o *Mulholland Drive* (drama erótico). En estos años, se estrena *Thelma & Louise*, la cual se convierte en un himno de liberación femenina. Después de esta cinta, el *road movie* comienza a integrar ancianos, niños, familias a los autos. *Una historia sencilla* y *Pequeña Miss Sunshine* son testigos de ello. Para la primera década del siglo XXI, llega *Hacia rutas salvajes*, cinta basada en hechos reales que narra el viaje de un joven que escapa de la sociedad moderna.

Hacia una definición propia del *road movie*

Con base en lo revisado hasta ahora, se recuerda la pregunta inicial del capítulo: ¿cuáles son las características del *road movie* y los momentos históricos claves del género?

Así, se puede decir que el *road movie*, es un género influido por los siguientes elementos: la posguerra, las tensiones constantes, la presencia del *buddy* y la complejidad narrativa. Asimismo, tiene cuatro características constitutivas: la huida, la ruptura, el viaje y la

transformación. Nace en la década de los sesenta y ha evolucionado a lo largo de los años.

Dadas estas circunstancias, se define el *road movie* como el género cinematográfico que narra la historia de personajes que huyen de una vivencia profunda, por lo que se ven empujados a romper con sus ideas preestablecidas y realizar un viaje por carretera en un medio de transporte terrestre; por lo cual, se transforman, gracias también a su entorno y a sus propias motivaciones personales.

En el capítulo siguiente, se describe el método de análisis a partir del cuerpo teórico explicado en el capítulo uno.

CAPÍTULO 03
METODOLOGÍA

Después de haber revisado los pilares teóricos y la historia del *road movie*, en este apartado, se tiene como meta conocer la razón por la cual se seleccionaron las películas *Sucedió una noche*, *Hacia rutas salvajes* y *Thelma & Louise*. También, es competencia de este capítulo describir el modelo de análisis hermenéutico que se aplicará en el siguiente capítulo.

Así, en el primer subapartado, se explica con detalle cómo se llegó a seleccionar el objeto empírico y se conoce la lista completa de todas las películas consideradas. La meta, es realizar un corte de estudio, y hacer una sinopsis de las cintas que salieron elegidas.

Posteriormente, en el segundo subapartado, se explica la analogía entre las fases místicas y las características del *road movie*, para plantear un modelo que incluya, además, las posturas filosóficas ontológicas establecidas en el primer capítulo.

En el último subcapítulo, se devela el modelo de análisis y una serie de preguntas místicas para afrontar dicha interpretación desde un sitio hermenéutico ontológico que toma como base, la propuesta de Martin Heidegger.

3.1 Sobre el objeto empírico

Se ha seleccionado el *road movie* porque es un género con alto sustento simbólico y en su interior, contiene una narración que puede

interpretarse como mística. Es el heredero del *western*, con la diferencia de nutrirse de la soledad, decepción y tristeza de la posguerra. Como se pudo observar en el capítulo anterior, tiene su auge en la década de los 60 del siglo pasado con el movimiento *hippie* y la literatura *Beat*. Aleja la figura heroica del *cowboy* para dar paso al vacío emocional protagonista; cambia el caballo por el automóvil y las pistolas por el volante. La cinta representativa es *Easy Rider* (Dennis Hopper, EUA, 1969), sin embargo, el objeto empírico está formado por: *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *Hacia rutas salvajes* (Sean Penn, 2007) y *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) por una tabla de selección que se explicará a continuación y donde *Easy Rider* ocupa el cuarto sitio.

La selección se realizó con base en 10 listas de las mejores películas de *road movie* de la historia; hechas por críticos y cinéfilos[25]. De cada una, se eligieron los primeros 10 filmes, según el orden de importancia. Después, se agregó una columna de valoración, donde la cinta que ocupa el primer lugar, tiene una calificación de 10 y así sucesivamente. A continuación se presenta el desglose:

SITIO WEB	RANKING	PELÍCULA	VALORACIÓN
https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=307350&attr=topic_count&nodoc&notvse Pestaña: las más valoradas	1	Las uvas de la ira (John Ford, 1940)	10
	2	Fresas salvajes (Ingmar Bergman, 1957)	9
	3	Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)	8
	4	Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)	7

[25] Cabe mencionar, que las listas de los sitios web no son estáticos, pues se someten a votación continuamente. Al momento de redacción de este protocolo, el *ranking* estaba dado como se presenta en la tabla.

	5	La escapada (Dino Rosi, 1962)	6
	6	Una historia verdadera (David Lynch, 1999)	5
	7	Alicia en las ciudades (Wim Wenders, 1974)	4
	8	Incendios (Denis Villeneuve, 2010)	3
	9	Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	2
	10	Estación central (Walter Salles, 1998)	1
https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=307350&attr=top_rated&nodoc&notvse Pestaña: las más votadas	1	Dos tontos muy tontos (Hermanos Farrelly, 1994)	10
	2	No es país para viejos (Hermanos Coen, 2007)	9
	3	Pequeña miss Sunshine (Jonathan Dayton, 2006)	8
	4	Hangover (Todd Phillips, 2009)	7
	5	Mad Max (George Miller, 1979)	6
	6	Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	5
	7	Bienvenidos a Zombieland (Ruben Fleischer, 2009)	4
	8	Miedo y asco en las Vegas (Terry Gilliam, 1998)	3
	9	Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004)	2
	10	La carretera (John Hilcoat, 2009)	1
http://decine21.com/Listas/Las-100-mejores-road-movies-93482	1	La diligencia (John Ford, 1939)	10
	2	Fresas salvajes (Ingmar Bergman, 1957)	9
	3	No es país para viejos (Hermanos Coen, 2007)	8
	4	Flores rotas (Jim Jarmusch, 2005)	7
	5	Una historia verdadera (David Lynch, 1999)	6

	6	Estación central (Walter Salles, 1998)	5
	7	Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)	4
	8	Las uvas de la ira (John Ford, 1940)	3
	9	Pequeña miss Sunshine (Jonathan Dayton, 2006)	2
	10	Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	1
http://listas.20minutos.es/lista/las-mejores-road-movies-364974/	1	Dos tontos muy tontos (Hermanos Farrelly, 1994)	10
	2	Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)	9
	3	Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	8
	4	Cuenta conmigo (Rob Reiner, 1986)	7
	5	Asesinos por naturaleza (Oliver Stone, 1994)	6
	6	Pequeña miss Sunshine (Jonathan Dayton, 2006)	5
	7	Bienvenidos a Zombieland (Ruben Fleischer, 2009)	4
	8	Extraños en el paraíso (Jim Jarmusch, 1984)	3
	9	Juegos de amor en la universidad (Rob Reiner, 1985)	2
	10	No es país para viejos (Hermanos Coen, 2007)	1
https://www.google.com.mx/?gfe_rd=cr&ei=1Zl1V53KHcjE8gfC7oOABQ&gws_rd=ssl#q=the+best+road++movies+of+all+time	1	Easy rider (Denis Hoper, 1969)	10
	2	Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)	9
	3	Pequeña miss Sunshine (Jonathan Dayton, 2006)	8
	4	Entre copas (Alexander Payne, 2004)	7
	5	Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)	6
	6	El diablo sobre ruedas (Steven Spielberg, 1971)	5

	7	Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004)	4
	8	Una historia verdadera (David Lynch, 1999)	3
	9	Road trip (Todd Phillps, 2000)	2
	10	Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)	1
https://www.filmin.es/blog/las-20-mejores-road-movies-de-la-historia-del-cine	1	Carretera asfaltada en dos direcciones (Monte Hellman, 1971)	10
	2	Malas tierras (Terrence Malick, 1973)	9
	3	Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)	8
	4	Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)	7
	5	Pierrot el loco (Jean Luc Godard, 1965)	6
	6	En el curso del tiempo (Wim Wenders, 1976)	5
	7	Gun crazy (Joseph L. Lewis, 1950)	4
	8	Una historia verdadera (David Lynch, 1999)	3
	9	Te querré siempre (Roberto Rossellini, 1954)	2
	10	Quiero la cabeza de Alfredo García (Sam Peckinpah, 1974)	1
http://www.imdb.com/list/ls070653194/	1	Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	10
	2	Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004)	9
	3	Alma salvaje (Jean Marc Vallé, 2014)	8
	4	One week (Michael McGowan, 2008)	7
	5	El viaje de tu vida (John Curran, 2013)	6
	6	Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, 2001)	5
	7	Viaje a Darjeeling (Wes Anderson, 2007)	4

	8	La vida secreta de Walter Mitty (Ben Stiller, 2013)	3
	9	Easy rider (Denis Hoper, 1969)	2
	10	Priscilla (Stephan Elliot, 1994)	1
http://thescriptlab.com/features/the-lists/1911-top-10-road-movies#	1	Easy rider (Denis Hoper, 1969)	10
	2	Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)	9
	3	Rain man (Barry Levinson, 1988)	8
	4	Planes, trains and automobiles (1987)	7
	5	Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)	6
	6	La strada (Federico Fellini, 1954)	5
	7	Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	4
	8	Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004)	3
	9	Entre copas (Alexander Payne, 2004)	2
	10	Miedo y asco en las Vegas (Terry Gilliam, 1998)	1
http://www.flickchart.com/Charts.aspx?genre=Road+Movie	1	Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)	10
	2	Malas tierras (Terrence Malick, 1973)	9
	3	El mago de oz (Victor Fleming, 1939)	8
	4	Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)	7
	5	Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967)	6
	6	Rain man (Barry Levinson, 1988)	5
	7	Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)	4
	8	O brother, dónde estás (Hermanos Coen, 2000)	3
	9	Paper moon (Peter Bogdanovich, 1973)	2
	10	Pierrot el loco (Jean Luc Godard,	1

		1965)	
http://www.filmsite.org/roadfilms2.html	1	Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)	10
	2	El mago de oz (Victor Fleming, 1939)	9
	3	Las uvas de la ira (John Ford, 1940)	8
	4	Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)	7
	5	Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)	6
	6	Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967)	5
	7	Easy rider (Denis Hoper, 1969)	4
	8	Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)	3
	9	Una historia verdadera (David Lynch, 1999)	2
	10	Entre copas (Alexander Payne, 2004)	1

Se ordenaron las cintas, de acuerdo a la valoración total de las 10 listas, quedando en primeros lugares, las películas ya mencionadas. Se presentan los resultados:

PELÍCULA	**VALORACIÓN TOTAL**
Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)	**40**
Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007)	**30**
Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)	**27**
Easy rider (Denis Hoper, 1969)	26
Pequeña miss Sunshine (Jonathan Dayton, 2006)	23
Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)	22
Las uvas de la ira (John Ford, 1940)	21
Dos tontos muy tontos (Hermanos Farrelly, 1994)	20
Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)	19

Una historia verdadera (David Lynch, 1999)	19
Fresas salvajes (Ingmar Bergman, 1957)	18
No es país para viejos (Hermanos Coen, 2007)	18
Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004)	18
Malas tierras (Terrence Malick, 1973)	18
El mago de oz (Victor Fleming, 1939)	17
Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)	13
Rain man (Barry Levinson, 1988)	13
Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967)	11
La diligencia (John Ford, 1939)	10
Entre copas (Alexander Payne, 2004)	10
Carretera asfaltada en dos direcciones (Monte Hellman, 1971)	10
Bienvenidos a Zombieland (Ruben Fleischer, 2009)	8
Alma salvaje (Jean Marc Vallé, 2014)	8
Hangover (Todd Phillips, 2009)	7
Flores rotas (Jim Jarmusch, 2005)	7
Cuenta conmigo (Rob Reiner, 1986)	7
Pierrot el loco (Jean Luc Godard, 1965)	7
One week (Michael McGowan, 2008)	7
Planes, trains and automobiles (1987)	7
La escapada (Dino Rosi, 1962)	6
Estación central (Walter Salles, 1998)	6
Mad Max (George Miller, 1979)	6
Asesinos por naturaleza (Oliver Stone, 1994)	6
El viaje de tu vida (John Curran, 2013)	6
El diablo sobre ruedas (Steven Spielberg, 1971)	5
En el curso del tiempo (Wim Wenders, 1976)	5
Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, 2001)	5

La strada (Federico Fellini, 1954)	5
Alicia en las ciudades (Wim Wenders, 1974)	4
Miedo y asco en las Vegas (Terry Gilliam, 1998)	4
Gun crazy (Joseph L. Lewis, 1950)	4
Viaje a Darjeeling (Wes Anderson, 2007)	4
Incendios (Denis Villeneuve, 2010)	3
Extraños en el paraíso (Jim Jarmusch, 1984)	3
La vida secreta de Walter Mitty (Ben Stiller, 2013)	3
O brother, dónde estás (Hermanos Coen, 2000)	3
Juegos de amor en la universidad (Rob Reiner, 1985)	2
Road trip (Todd Phillps, 2000)	2
Te querré siempre (Roberto Rossellini, 1954)	2
Paper moon (Peter Bogdanovich, 1973)	2
Priscilla (Stephan Elliot, 1994)	1
Quiero la cabeza de Alfredo García (Sam Peckinpah, 1974)	1
La carretera (John Hilcoat, 2009)	1

A continuación se presentan las fichas técnicas de las cintas seleccionadas:

Título: *Sucedió una noche* (*It happened one night*)
Año: 1934
País: Estados Unidos
Dirección: Frank Capra
Producción: Columbia Pictures
Guión: Robert Riskin
Fotografía: Joseph Walker
Música: Louis Silvers

Reparto: Clarke Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly y Roscoe Karns.
Sinopsis: Es una cinta considerada comedia romántica y predecesora del *road movie* y cuenta las aventuras de Ellie Andrews, una chica de clase alta que conoce a Peter Warne, periodista desempleado que ofrece ayudarla en una situación difícil. El viaje que hacen los une de manera que ellos no habían buscado.

Título: *Hacia rutas salvajes* (*Into the wild*)
Año: 2007
País: Estados Unidos
Dirección: Sean Penn
Producción: Paramount Vantage / River Road Entertainment
Guión: Sean Penn
Fotografía: Eric Gautier
Música: Michael Brook, Eddie Vedder, Kaki King
Reparto: Emile Hirsh, Marcia Gay Harden, William Hurt y Jena Malone.
Sinopsis: Se basa en el libro del mismo título del escritor John Krakauer, que a su vez tiene referencia en hechos reales. Narra la historia de Christopher McCandless, alias Alexander Supertramp, joven estadounidense de clase media que decide dejar a su familia para recorrer el norte del continente americano en diversos medios de transporte terrestre y acuático. El camino es sólo el pretexto para un viaje que lo transformará espiritualmente.

Título: *Thelma y Louise* (*Thelma & Louise*)
Año: 1991
País: Estados Unidos
Dirección: Ridley Scott
Producción: Metro-Goldwyn-Mayer

Guión: Callie Khouri
Fotografía: Adrian Biddle
Música: Hans Zimmer
Reparto: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen y Brad Pitt.
Sinopsis: Cuenta la historia de un par de amigas que sale de su cotidianeidad por un fin de semana. El inicio de la aventura da un giro inesperado, por lo que deben salir huyendo. El recorrido frenético cambiará para siempre su percepción sobre la vida, el amor y la amistad.

Como se lee, la selección del objeto empírico, se hizo con base en una tabla y una serie de sitios de internet que se dedican a la apreciación y crítica cinematográfica. A continuación, se asientan los conceptos que servirán para la construcción de la matriz de estudio y posteriormente, la interpretación.

3.2 El *road movie*: mística sobre ruedas

El objetivo de este apartado, es conocer la analogía entre las fases místicas que se explicaron en el capítulo 1 y las características del género que se revisaron en el capítulo anterior. Todo ello, con la finalidad de presentar el modelo con el que se trabaja el análisis de las cintas.

Como se vio ya, el *road movie* es un viaje que empuja al protagonista a un recorrido por carretera; esta travesía significa una especie de rito iniciático, porque la narración generalmente se inaugura en un momento

de profunda crisis del personaje principal y la apuesta es entonces, lograr hacer frente a sus miedos gracias a un recorrido desafiante.

Así, la condición de tensión es inminente al inicio de la cinta, pues hay una crisis -inclusive de identidad- del protagonista y eso se refleja en su entorno o es por esa problemática que el personaje huye. Lo interno y lo externo se diluyen en una dialógica profunda y hasta dolorosa.

El objetivo es dejar la vida doliente, la necesidad de liberación es tal, que ya no importa nada de lo que se deja atrás. Es muy característica la sensibilidad del personaje; se encuentra vulnerable, herido. Ahí es donde el automóvil o el medio de transporte terrestre que ha elegido para irse, se convierte en una crisálida, un capullo rodante que lo protegerá de la violencia externa, aunque también lo conduzca a un camino de autoconocimiento punzante.

La búsqueda de algo más significativo, grande o salvífico es la ruta constante para el fugitivo. Y eso, lleva a encontrarse a sí mismo, se transforma y aunque regrese a su lugar de origen, ya no percibirá su entorno de la misma forma. La carretera le ha arrojado múltiples sorpresas, señales que lo marcan y lo cambian. Su exclusión del mundo material hacia el camino de la carretera, lo lleva a un estado de contemplación tal, que es capaz de religarse con su espíritu.

> En la mecánica de sus estructuras narrativas y preocupaciones, las películas de carretera son doblemente autorreflexivas y excesivamente autoconscientes, tanto dentro como fuera de

> las estructuras edípicas y dentro y fuera de las figuras del realismo cinematográfico. (Corrigan 146)[26]

Timothy Corrigan, en su libro *A cinema without walls* hace una revisión del género, exponiéndolo como un referente de la cultura posmoderna. Para él, el *road movie* es un discurso catártico que cuestiona lo tradicionalmente establecido. La estructura narrativa es doblemente autorreflexiva, ya señalado en párrafos anteriores: tanto por huida como por liberación, el personaje se vuelca en su mismidad, trastocando su ambiente, la cual también cambia, invariablemente. La autoconsciencia extrema lo lleva hacia una *alethéia*, lo confronta con una verdad misteriosa que lo transforma. Por lo tanto, se pueden localizar cuatro etapas fundamentales en la narrativa del *road movie*, que no siempre se presentan en otro género (por ello su elección): pulsión de huida, ruptura con su entorno, travesía que lo enfrenta con sus miedos y por último, metamorfosis.

La similitud existente entre las fases místicas, los fundamentos cinematográficos y las etapas del *road movie*, obligan a explicar cada una, tejiendo una urdimbre hermenéutica, que permitirá realizar la matriz de estudio. Dichas analogías pueden esquematizarse como claves místicas (las cuales ya se habían presentado en el capítulo anterior) de la siguiente manera:

[26] Cita original: In the mechanics of its narrative structures and concerns, road movies are doubly self-reflexive and excessively self-conscious, both inside and outside of oedipal structures and inside and outside of the tropes of a cinematic realism

IMAGEN CINEMATOGRÁFICA	MÍSTICA	ROAD MOVIE
Toma	Necesidad	Huida
Encuadre	Desapego	Ruptura
Plano	Intimidad	Viaje
Montaje	Transformación	Metamorfosis

Figura 01/Capítulo 03. Cine, mística y *road movie*. Ileana Díaz

Al plantearse la mística y el *road movie* como un camino, estas cuatro fases se develan en un pasaje en redondo, ya que el último paso da pie a un nuevo comienzo (como se describirá en subcapítulos posteriores), quedando en una espiral ontológica mística:

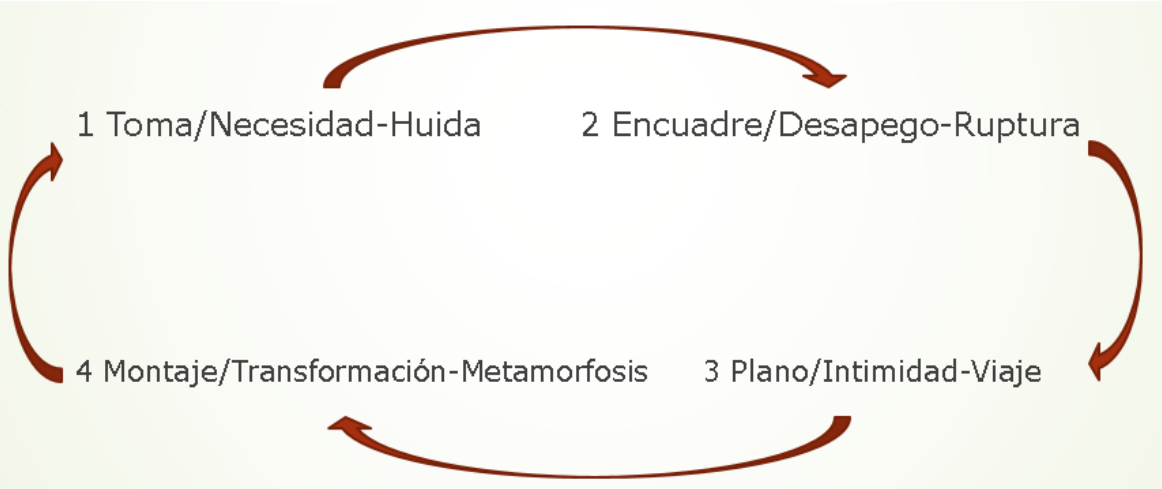


Figura 02/Capítulo 03. Fases de la mística en el *road movie*. Ileana Díaz

Ahora, estas cuatro "estaciones" en la travesía del protagonista, ¿cómo se relacionan con la filosofía del pensar y la hermenéutica ontológica? ¿Hay en ese caminar alguna "parada" intermedia que logre conectar estos puntos con el *ereignis* y la *alethéia*? A continuación, se revisa cada una de las cuatro claves místicas propuestas, para completar el mapa hermenéutico, ejemplificando con diversas películas del género.

Posteriormente, se hace la reflexión profunda de las cintas que conforman el objeto empírico de la presente investigación.

3.2.1 Toma / Necesidad-Huida

La toma se relaciona con la necesidad en el sentido de la pulsión del *Dasein* hacia lo Sagrado en el *road movie* como huida: la narrativa de este género se basa en el viaje que tiene generalmente como inicio una desilusión del entorno que empuja al *Dasein* del personaje principal a huir. En *Easy rider* (Denis Hoper, 1969) por ejemplo, se observa a dos jóvenes rebeldes que huyen de su pueblo pues son la "escoria" de una sociedad que ha despojado de libertades a todo aquél que se atreva a desafiar al sistema: "Era una versión trepidante y nueva del viaje iniciático en búsqueda de la libertad, la aventura sobre ruedas sostenida sobre su pensamiento libre y alegre que acababa chocando con las fuerzas trogloditas de la vieja moral." (Berlanga 4)

El *Dasein* que es arrojado al mundo para vivenciarlo, se pregunta por el sentido del ser, al igual que los protagonistas que escapan. En apartados anteriores, se explicaba cómo preguntarse por ese sentido es filosofar. Esa filosofía es una acción, porque como se revisó, esto va más allá de la contemplación. En el *road movie* también se ejecuta esa huida, no solo se piensa, la filosofía de los protagonistas se emprende cuando escapan. La toma, ese pedazo de realidad que el cineasta captura, se vuelve testigo de la necesidad del *Dasein* de escapar.

3.2.2 Encuadre / Desapego-Ruptura

Este momento de desapego, es cuando hay una separación entre lo tangible e ininteligible. En el *road movie* es la etapa de la rebeldía, el

Dasein ya emprendió la huida, la ruptura es apremiante. Una cinta donde se ve muy claro es en *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004), donde el protagonista rompe con su cotidianeidad por ir a buscar la libertad y la revolución de su comunidad: "Diarios de motocicleta narra el nacimiento de uno de estos héroes míticos (de perfil latino) que, en el recorrido de su largo viaje, debe sumergirse en el Hades antes de ascender al Olimpo. La atracción irresistible consiste en narrarlo desde el espacio humano, vulnerable, no mítico." (Majfud 2)

Ciertamente, la ruptura del personaje comienza en el viaje que lo hará leyenda, pero construido en la realidad latinoamericana que él desea cambiar. Y sí, se sumerge en el Hades para llegar al Olimpo. Se separa de lo material, de las comodidades de su vida de clase media, para luchar por una transformación social.

El encuadre refleja estas rupturas en la pantalla, el *Dasein* tiene una intuición de que algo cambiará en su entorno, ahora que ha roto con todo. Y es en ese sitio emocional se vive una vida fáctica, ese momento que se interpreta simplemente porque se vive, es la hermenéutica de la experiencia que ya Heidegger mencionó en su obra. El encuadre es pues, ese trozo de realidad que el cineasta ha decidido tomar como muestra de lo que sucede y que fragmenta con el continuo, para sólo enseñar una parte.

3.2.3 Plano / Intimidad-Viaje

La parte nodal del *road movie* se constituye en el viaje como tal, porque es en él donde existe una comunión entre su parte óntica, ese *Dasein* arrojado al mundo, y su parte ontológica, porque se va erigiendo una experiencia original; pero esta originalidad no se refiere a la novedad de

lo que no ha vivido, sino al origen de sus miedos, pone en duda su pasado y su identidad se ve trastocada en este viaje.

El plano, es el punto de vista de quien filma; es un continuo de historia, pues es el fragmento de película que se ve en una sola toma, sin cortes. La cámara, ese ojo mecánico que se vuelve extensión de la mirada del espectador, sigue el movimiento o la acción de los personajes, sigue su viaje, su traslado.

En muchos casos, los planos en el *road movie* son abiertos porque se ve todo el paraje, pero la intimidad de la conexión se hace presente en los movimientos de cámara que se perciben. Por ejemplo, en *París-Texas* (Wim Wenders, 1984), historia que narra el doloroso reencuentro de una familia rota por los desencuentros. En dicha cinta, el personaje principal (Travis) es hallado por su hermano en medio de una carretera y es llevado a la fuerza de vuelta a la ciudad, donde está por muy poco tiempo para decidir volver de nuevo al camino. Las escenas del viaje son largas y silenciosas; los diálogos van develando las dudas y miedos de los viajeros, mientras la carretera los lleva a encontrarse de nuevo con sus seres amados y perdidos.

> Al inicio de la cinta, Travis reaparece en un desierto y su hermano Walter [Dean Stockwell] lo desvía de su camino en línea recta. Sin embargo, la meta de Travis no ha sido cambiada sino pospuesta; de la misma forma, en el desenlace ha de posponer el definitivo encuentro con Jane [su esposa] y Hunter [su hermano]: antes Travis deberá alcanzar el sentido ulterior de un pedazo de tierra. No en balde su primera palabra es París, y su primer gesto consciente el de mostrar la fotografía de un terreno árido y ruinoso que comprara por

> correo y a donde se dirigía a pie. París, Texas es el último reto, el individuo en resolución de su soledad; necesariamente tal empresa queda fuera de los términos de la pantalla. (González Dueñas 58)

En este caso, el viaje es el terreno que forma parte del personaje, por lo que su travesía es continua. La soledad es permanente también, así que lo óntico y lo ontológico se encuentran en los parajes silenciosos; testigos de la odisea del personaje por hallarse a sí mismo y reencontrarse con sus seres queridos, para volverse a alejar. Lo óntico, a partir de vivencias cotidianas, las comidas en restaurantes de paso, la charla casual de Hunter. Lo ontológico, manifestado en el silencio de Travis, en los caminos desérticos de carretera, en su constante recuerdo de la madre de su hijo.

3.2.4 Montaje / Transformación-Metamorfosis

Es el momento donde el personaje hace una transformación total pues hay una pulsión hacia un *Dasein* convertido, ya místico. Ha llegado transformado a su destino. Nada es lo mismo, la crisálida lo ha hecho nacer. Esto sucede claramente en *Pequeña miss sunshine* (Jonathan Dayton, 2006) donde los personajes principales sufren una transformación total en su viaje, regresando absolutamente cambiados:

> Dayton y Faris [los directores de la cinta] proporcionan un relato de gran franqueza. Con ritmo fluido y un desarrollo orgánico de los dolores individuales que crece sin mayores exabruptos. 'El concurso de belleza tras otro' que es la vida y el viaje terminan en una violenta catarsis familiar, en una

> memorable escena en la que todos dejan atrás sus pudores. (Zúñiga 4)

Su camino los ha llevado a cuestionarse quiénes eran y su encuentro con ese lado ininteligible los ha empujado a dar un salto. La niña ha mostrado un lado femenino hasta entonces desconocido, la pareja ha sacado a la luz sus problemas maritales, el abuelo ha muerto y el adolescente ha descubierto sus dificultades visuales. El retorno a casa ya no es igual. Sus vidas han dado un giro. La transformación en el *road movie* ocurre cuando los personajes se dan cuenta de ello.

El montaje, es el proceso narrativo fílmico donde el discurso cobra sentido. Las tomas, encuadres, planos, movimientos y angulaciones de cámara; se unen para dar sentido a la historia; se transforman en película. La edición es una selección de las mejores tomas, y el director, decide si el filme se cuenta lineal o no lineal; el objetivo, es impactar, sorprender o emocionar al espectador.

Como se ha leído hasta ahora, el género cuenta con una estructura narrativa que va desde la huida hasta la metamorfosis. Con base en lo anterior, las claves místicas ya mencionadas, pueden estar coexistiendo con la concepción de la filosofía ontológica heideggeriana y el cine *road movie* con las características ya revisadas. En el análisis que se hace a continuación, se explica una a una las fases en las cintas seleccionadas y se devela si existe una relación entre la narrativa fílmica y la mística; no sin antes comentar cómo opera el modelo.

3.3 Modelo místico del *road movie* y sus preguntas ontológicas

Dados los conceptos revisados hasta ahora, en este subcapítulo se procede a realizar la interpretación ontológica de cada película elegida, además de usar los elementos de la mística y las fases del *road movie*, se añaden los términos teóricos planteados en el capítulo 2 para saber si existe una relación entre la mística, el género cinematográfico ya mencionado y la ontología, quedando así la siguiente figura:

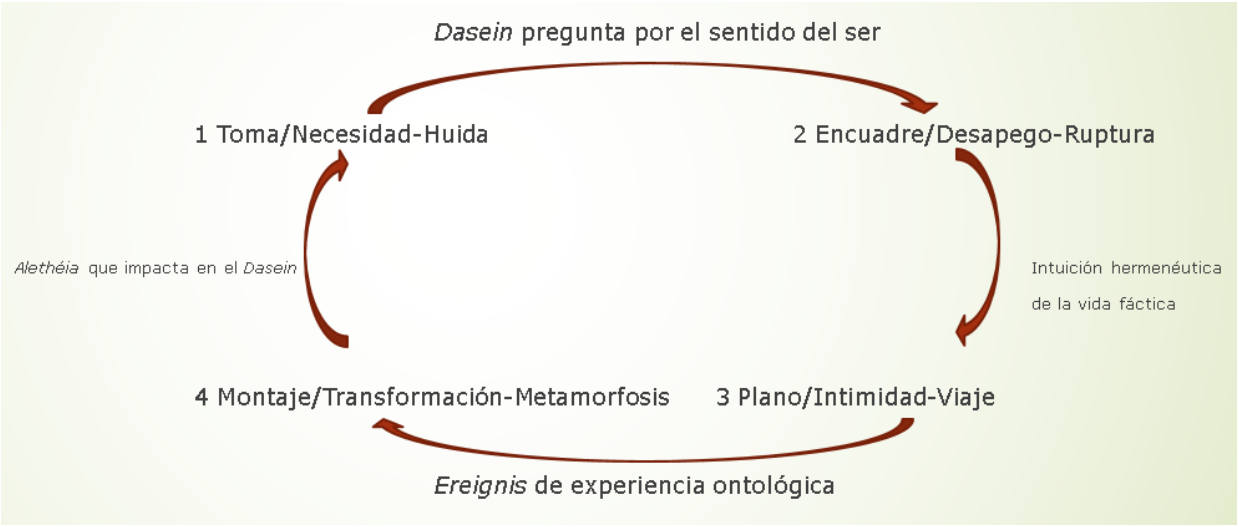


Figura 03/Capítulo 03. Ciclo místico ontológico del *road movie*. Ileana Díaz

Así, se presume que las fases se conectan con los siguientes estadíos del ser:

- *Dasein* pregunta por el sentido del ser: ante la urgencia del personaje principal por huir de su vida actual, se impulsa a la siguiente fase, la ruptura, no sin antes hacerse el cuestionamiento de por qué se encuentra en ese sitio emocional. El *Dasein* vive una aporía que lo sacude y que se manifiesta en la acción de emprender un escape.

- Intuición hermenéutica de la vida fáctica: de la ruptura al viaje, el o los protagonistas, comienzan a entender el sentido de la travesía, tienen la intuición que algo cambiará y eso los mueve hacia un destino revelador. El *Dasein* conoce otros terrenos, tanto físicos como emocionales.

- *Ereignis* de experiencia ontológica: el viaje cobra sentido cuando el *Dasein* es empujado hacia un momento esencial, se erige la vivencia original, el Ser se muestra y el personaje se transforma.

- *Alethéia* que impacta en el *Dasein*: el desocultamiento del Ser, trae consigo una verdad, es decir, el protagonista se enfrenta a sí mismo, por lo tanto, si retorna a su lugar de origen, ya no será igual. Y si no vuelve, es justo porque su cambio no le permite cerrar los ojos a tal develación; es posible entonces, que decida emprender otro viaje, vuelve al origen, pero lo hace transformado.

Esta figura es un ciclo hermenéutico de corte ontológico que pretende trazar una ruta reflexiva acerca del *road movie* y su relación con la mística. Su objetivo es develar la relación existente entre la mística y el género cinematográfico, además de sugerir que existen estadios ontológicos intermedios entre cada fase. Para ello, se iniciará con la descripción de cada etapa por película, como ya se explicó en párrafos anteriores, adicional, se irán comentando los "nudos" ontológicos y su relación con las fases, para finalmente, saber si se cumple el ciclo o no. Todo esto, operará contestando preguntas que se generan a partir de las fases:

a) Descripción de la película: sinopsis que incluye la explicación de acuerdo a la tabla (la cual se encuentra como Anexo) donde se

vació toda la información de la cinta y se separó por escenas y se marcaron las fases místicas en dicha descripción.

b) Fase 01. Toma / Necesidad-Huida: ¿cuál es la pulsión del *Dasein* hacia su escape? ¿De qué manera huye el personaje principal? ¿Qué escenas (tomas, encuadres, planos y montaje) definen mejor esa huida?

c) *Dasein* pregunta por el sentido del ser: ¿cuál es la crisis del personaje principal? ¿Cuál es el sentido de su huida? ¿Qué antecede a su desapego?

d) Fase 02. Encuadre / Desapego-Ruptura: ¿qué tipo de desapego sufre el personaje? ¿Con qué está rompiendo? ¿Qué escenas (tomas, encuadres, planos y montaje) muestran esta fase?

e) Intuición hermenéutica de la vida fáctica: ¿qué está intuyendo el personaje principal que lo lleva a romper con su vida anterior? ¿Qué vivencias lo empujan hacia el viaje?

f) Fase 03. Plano / Intimidad-Viaje: ¿cómo experimenta el viaje el personaje principal? ¿Qué o quién acompaña al personaje en su travesía? ¿Qué significan esos acompañantes? ¿Qué papel juega la naturaleza y el camino para el personaje? ¿Qué escenas (tomas, encuadres, planos y montaje) describen mejor su vivencia?

g) *Ereignis* de experiencia ontológica: ¿qué aprendizajes emergen en el personaje principal? ¿Cuál es la esencia del viaje? ¿Qué antecede la metamorfosis?

h) Fase 04. Montaje / Transformación-Metamorfosis: ¿cómo se da la transformación? ¿Qué escenas (tomas, encuadres, planos y montaje) muestran mejor esa metamorfosis?

i) *Alethéia* que impacta en el *Dasein*: ¿cuál es la verdad que se erige en el personaje? ¿Qué acciones ontológicas ejerce el personaje? ¿Regresa al origen? ¿Cómo lo hace? ¿Vuelve a iniciar el ciclo? Si es así, ¿cómo y por qué lo hace?

La respuesta a estas preguntas, se hará por cada cinta del objeto empírico, para después, hacer una relación de las tres películas para analizar similitudes y diferencias; así como la resolución de develar si es posible encontrar la mística en el *road movie*.

CAPÍTULO 04
DEVELAMIENTO MÍSTICO

En virtud de lo establecido a lo largo del presente trabajo, se considera que la mística es pensar en el ser a partir de una acción ontológica, un *ereignis* que dialoga con lo divino. También se ha revisado la concepción de imagen cinematográfica como *alétheia* o verdad esencial, que se revela en el discurso gracias a su estructura narrativa.

Ahora, ¿qué tipo de cine podrá cristalizar más estos elementos? ¿Las fases místicas pueden ser las claves que ayuden a llevar a cabo ese develamiento? Se manifiesta que el *road movie* es un género que tiene estrecha relación con la mística y cuyas fases están presentes en las historias de dicho género a partir de la narración ontológica que se descubre gracias a la toma, al encuadre, al plano y al montaje.

Ya en el capítulo 2, se hizo un seguimiento sobre la definición del *road movie* y sus características, así como los momentos históricos más importantes y también se dio a conocer la elección del objeto empírico. Ahora en este capítulo, se analizan algunos ejemplos de dicho género, para entender por qué hay una comunión entre éste y la mística.

En el capítulo 3, se mostró la metodología, es decir cómo funciona la matriz de análisis. Por lo tanto, ahora se da a conocer la relación entre las fases místicas y las del lenguaje cinematográfico en el *road movie,* mediante un análisis hermenéutico de tres cintas seleccionadas como objeto empírico (a recordar: *Sucedió una noche*, *Hacia rutas salvajes* y *Thelma & Louise*), para develar su dimensión ontológica-mística.

4.1 *Sucedió una noche*: el romance en autobús

Esta cinta dirigida por Frank Capra en 1934, es considerada como pionera en el *screwball comedy*, término que se refiere a la forma en que los protagonistas interactúan entre sí (diálogos rápidos, situaciones absurdas, noviazgos problemáticos) y con su entorno (generalmente tratan temas de diferencias entre clases sociales); además de ser una de las últimas historias románticas de la pantalla grande anterior al Código Hays, que como se mencionó ya en el primer capítulo, era una serie de normas altamente prohibitivas hacia los comportamientos eróticos y/o sexuales (explícitos o implícitos) en el cine.

a) Descripción de la película

Para el presente trabajo, la película se dividió en 16 escenas[27] (en promedio, de 7 minutos cada una) y se encontraron: 3 escenas de fase 1; 3 de fase 2; 5 de fase 3; 3 de fase 4 y 2 combinadas:

ESC	FASE 01	FASE 02	FASE 03	FASE 04
1	√			
2		√		
3		√		
4		√		
5			√	
6			√	
7			√	
8			√	
9			√	
10				√
11				√
12				√
13	√			
14	√			

[27] De todas las películas del objeto empírico, se encuentra el desglose de escenas, tiempos y duraciones al final del documento, presentado como Anexo, favor de revisar.

15	√	√		
16			√	√

Figura 04/Capítulo 03. Fases místicas existentes graficadas en *Sucedió una noche*. Ileana Díaz

Con base en la tabla de análisis que se encuentra en Anexos, el argumento es el siguiente: en las escenas 1 y 2, se muestra a una chica millonaria (Ellie Andrews) se casa con un piloto cazafortunas (King Westley), simplemente por contradecir a su padre. En la primera escena (que se lleva a cabo dentro de un barco privado) se muestra a un Señor Andrews bastante molesto por la actitud de su hija, quien le reclama haberla sustraído de su incipiente matrimonio, él a su vez, le explica que le hizo un favor, pues ese hombre no le convenía.

Ella, visiblemente alterada, se escapa del barco, se lanza al agua y el padre exige su rescate. Todos los periódicos sacan la noticia e informan del desacuerdo del Señor Andrews con ese matrimonio. En la escena 3, Ellie llega a la estación de autobuses de Miami, compra un boleto para Nueva York (donde se encuentra su marido) y conoce a Peter Warne, un periodista recién despedido que viaja en el mismo autobús que ella. Ambos comparten asiento, pero no simpatizan. El autobús hace paradas continuas y Peter ayuda a Ellie en cada ocasión. A ella le roban su maleta, él trata de recuperarla pero no puede, ella no lo agradece y él se molesta.

En la escena 4, Peter se entera de quién es ella y le ofrece un trato muy conveniente para él: si le regala la exclusiva de su historia, él no la entregará a su padre, de lo contrario, la delatará y cobrará la recompensa. Ella accede. Peter continuamente la juzga por ser una muchacha ostentosa y berrinchuda. Después, en la escena 5, otro pasajero intenta seducirla y Peter lo impide. También pasan por moteles

y comparten habitación, pero él la divide colgando una manta sobre un mecate, le llama el muro de Jericó. Paralelamente, en la escena 6, el padre cada vez está más desesperado y tiene agentes por todo el país buscándola; quienes sí logran dar con ella, pero no la reconocen porque se hace pasar por la esposa de Pete.

En la escena 7, el Sr. Andrews llama a Westley para que le ayude. Publica en los periódicos que no se opondrá más en su matrimonio, siempre y cuando vuelva. El pasajero que intentó conquistar a Ellie descubre su identidad e intenta sobornar a Peter, quien lo engaña y bajo amenazas, lo ahuyenta del autobús, sin embargo, en la escena 8, el periodista decide abandonar el camión y se la lleva caminando por la carretera. Se internan en el bosque, él le hace una cama de heno y él duerme a unos metros de ella. A la mañana siguiente, ya en la escena 9, piden aventón, Peter le da una cátedra a Ellie de cómo hacerlo pero no logra parar ningún auto, hasta que ella se para en el camino, enseña su pierna izquierda e inmediatamente consigue que un automovilista los lleve, el cual aprovecha una distracción de ellos para robarles, sin embargo, Pete lo alcanza y se lleva el carro.

En la escena 10, pasan la noche de vuelta en un hotel, ella le confiesa que se ha enamorado de él. Pete, incrédulo y molesto, la manda a su cama, pero se queda pensando. Ella, después de llorar largo rato se queda dormida. La escena 11 es cuando él sale rápidamente de la habitación, sale a carretera y llega a la ciudad, al periódico a hablar con su antiguo jefe para explicarle que tiene una gran historia de amor: la multimillonaria Ellie, ha decidido dejar a Westley y casarse con él. Le pide dinero, el jefe se lo da y Pete regresa feliz. En la escena 12, ya en el camino, ve a Ellie de reojo en otro auto que va en sentido contrario a

él. Ella se ha despertado a mitad de la noche y ha notado su ausencia, decepcionada se comunica con el padre para que vaya por ella.

En la escena 13, se ven acercamientos a los periódicos, donde se lee la noticia que el padre de Ellie ha aceptado a la pareja de su hija y que lo celebrarán con una boda por la iglesia muy grande. Sin embargo, unas horas antes de la misa, Ellie le confiesa a su padre que se ha enamorado de otro hombre pero que éste lo ha rechazado. En la escena 14, el progenitor cita a Pete en su casa, diciéndole que tiene el dinero de la recompensa, no sin antes preguntarle si ama a su hija. El periodista contesta enojado que sí, se va y se encuentra a Ellie. Ambos se tratan con desdén.

La escena 15 es la boda, donde de camino al altar, el padre de Ellie le dice a ésta que Pete lo ama, que no ha aceptado la recompensa y que sólo le ha cobrado 36 dólares por los gastos de ropa, gasolina y hotel. Le explica que hay un auto con el motor encendido esperándola atrás del jardín y que no se preocupe por Westley, quien seguro aceptaría un dinero de recompensación. Cuando ella llega frente al padre y le pregunta si acepta a su esposo, sale corriendo hacia el carro que le indicó su papá.

Finalmente, en la escena 16, el Señor Andrews está en su oficina, recibe una llamada de Westley, quien acepta su derrota y el dinero. Después, recibe un telegrama de Pete, quien le informa que está con su hija en un hotel y le pregunta cómo va el trámite de disolución del matrimonio con Westley y que si ya puede derribar el muro de Jericó. En la última escena, se ve la fachada de un hotel de paso, y después se ve cómo cae una manta al suelo.

b) Fase 01. Toma / Necesidad-Huida

Como se observó en la figura 04 que se presentó al inicio de este subcapítulo, hay una doble fase uno: al inicio de la cinta con la escena 1 y casi al final, con las escenas 13 a 15. Es decir, existe un doble viaje, una necesidad que se repite.

¿Cuál es la pulsión del *Dasein* hacia su escape?

En la escena 1, Ellie, al verse "atrapada" por su padre, siente rebeldía y enojo hacia él, eso la lleva a retarlo continuamente. De hecho, el padre se lo dice en los primeros diálogos de la película. Al sentirse descubierta por su progenitor, Ellie sale corriendo del camarote para echarse al mar. Ya casi al final de la cinta (escenas 13 a 15), Ellie vuelve a huir, pero ahora del marido para irse con su verdadero amor, Pete. Aquí, el *Dasein* tiene una pulsión de rebeldía, como una especie de héroe que es llamado a la aventura, como lo definió Joseph Campbell. Y esa aventura, es encontrar el verdadero amor. Ella es una heroína que logra liberarse del yugo del padre y del primer esposo.

¿De qué manera huye el personaje principal?

Ellie se lanza al agua para después ir a la estación de autobús. Se sumerge primero al mar, se "limpia" del padre, para luego ir por un medio terreno, regresa a la tierra; pero eso no lo hace sola, ahí se encuentra con Pete, el protagónico masculino que la salvará mientras la cuestiona. En su segunda huida, se escapa de la institución de un matrimonio que promete ahogarla en la más profunda depresión, pues no lo ama. Entonces, vuelve a lanzarse, pero en lugar de agua, se va directamente al carro que ahora maneja ella: ya no hay un autobús conducido por un chofer o un auto conducido por un pretendiente. Es Ellie quien decide a dónde, con quién y cómo. La primera vez está

confundida, la segunda está decidida porque ya pasó una primera transformación.

¿Qué escenas definen mejor esa huida?

Tomas y encuadres: la película comienza con una tensión: padre e hija no están de acuerdo y pelean. Ella no soporta que la traten como pequeña y se lanza al agua. En esta primera parte de la película, es notorio el hartazgo del personaje principal que no le importa aventarse al mar con todo y ropa. Su necesidad por escapar es mayor que su comodidad: la niña berrinchuda quiere ser mujer.





Las tomas son descriptivas, con los personajes mostrados de frente o de perfil. El director elige realizar casi todo en encuadres cerrados, para enfatizar la desesperación y el enojo de Ellie, como se aprecia en los fotogramas mostrados.

Planos: En las escenas finales (de la 13 a la 15), Ellie ya ha hecho la travesía, ya se transformó, sin embargo, hace falta la aventura final, la metamorfosis completa que la convertirá en una mujer:





Montaje: igualmente, la necesidad se gesta otra vez con el padre, sólo que ahora, ya no está con postura de combate, sino de tristeza: el hombre que ella ama se le va de su lado. El padre nota ese cambio y apoya el escape, al contrario de la primera vez. En la escapatoria, ella ya no se agacha, no se va a lo fluido, a la incertidumbre, sino que va erguida, corriendo hacia el automóvil que la guiará hacia el amor de su vida.

c) Dasein pregunta por el sentido del ser

Al pasar dos veces por cada fase, el sentido también cambia. Al inicio, no se tiene clara la postura, a diferencia de la segunda ocasión, que los personajes principales se han encontrado y ya saben qué desean. Pero, ¿cuál es la crisis del personaje principal? Ellie escapa del cobijo de la casa paterna, su crisis se debe a querer encontrar su lugar en el mundo, es por ello que huye. Pete ha perdido su trabajo y su camino laboral es incierto. Una coincidencia los reúne, eso basta para iniciar el viaje, juntos.

¿Cuál es el sentido de su huida?

En la primera parte, no hay un sentido claro, es más bien la pulsión de salir de la zona de confort, es una cinta donde el sentido se irá encontrando a lo largo de toda la historia y con ello, logran la transformación. Por eso, cuando las fases se repiten, los personajes ya saben exactamente qué desean. En la segunda huida, el control (y el volante), lo lleva ella quien toma el carro en búsqueda de Pete. Al final, el sentido es el amor, no gratuitamente, el discurso es mayormente comedia romántica.

¿Qué antecede a su desapego?

Evidentemente, esta urgencia responde a una necesidad. Por un lado, Ellie desea probar al padre que ya no es una niña y puede resolver su vida sin su ayuda. Ese desprendimiento familiar le será más doloroso al progenitor que a la hija. Pete ya es un hombre libre, desapegado, hace su propio camino, y en ese andar, se topa con ella, quien buscará su cobijo, demostrando ser una mujer voluntariosa pero también dependiente.

d) Fase 02. Encuadre / Desapego-Ruptura

Fase mística que responde a las negativas, las dudas y las tentaciones, etapa de ruptura en el *road movie*. En la cinta, se encuentra esta fase en las escenas 2 a 4 y en la 15.

¿Qué tipo de desapego sufre el personaje?

Es fundamentalmente familiar y económico. El primero, buscado; el segundo, accidentado y como consecuencia negativa del primero para Ellie, la cual se sigue comportando como una niña mimada. No agradece que Pete trata de recuperar su maleta y trata al chofer del autobús como su empleado. Es justo al final de la escena 4, que Pete la confronta y le dice que ya sabe quién es y que no puede cuidarse sola. En la escena 15, ella duda si se casa o huye. Quien la anima ahora, es su padre. En esta escena, ella vuelve a desapegarse, pero ahora de su nuevo esposo. Como ya había sufrido una transformación en el viaje, esta segunda ruptura la hace mucho más convencida.

¿Con qué está rompiendo?

En las primeras escenas, ambos personajes están rompiendo con su estilo cotidiano de vida. En las escenas 2, 3 y 4; la acción sucede en su

mayoría, en las estaciones de autobús y dentro de él, ellos están sentados juntos. Han dejado una vida atrás y se están conociendo, construyen diálogo a partir de peleas y confrontaciones por su evidente diferencia de clase social. Las ideas preconcebidas son puestas en acción a partir de charlas llenas de sarcasmo, sobre todo por parte de él.

¿Qué escenas muestran esta fase?

Tomas y encuadres: las tomas que mejor representan la ruptura, son encuadres medios a los personajes y retratan la convivencia de ellos, su interacción y sobre todo, las tensiones que hay entre los protagonistas. Es evidente que se gustan pero las demostraciones de ese interés, son ríspidas o accidentadas, como se aprecia en los fotogramas siguientes de las escenas 2 a 4:







Planos: el primer encuentro es malo: ella se ha sentado en el lugar que él peleó con el chofer. Cuando Ellie decide subir su maleta y el autobús arranca, ella cae en el regazo de Pete, quien divertido, la hace a un lado. Ya para la escena 4, la multimillonaria duerme en sus brazos. Para

ello, tuvo que suceder una noche. De inicio a término, la cinta hace referencia al título, la noche es fundamental en la narración de la historia, pues los lazos se fortalecen por cada noche que pasa.





Montaje: en la escena 15, el casamiento por la iglesia es inminente y Ellie no va convencida porque está enamorada de Pete. El padre de camino al altar, la invita a huir. La secuencia empieza con una toma lejana y conforme la plática sube de intensidad, la cámara se va acercando. El director decide dejar esa secuencia sin corte. El desapego de la muchacha a su nuevo esposo es latente y a cada paso, se va manifestando su deseo de huir.

e) Intuición hermenéutica de la vida fáctica

Los personajes han vivido experiencias que los han llevado a la estación de autobús. Sus ideas están basadas en cómo han vivido sus respectivas existencias. Cuando se encuentran, se abre una posibilidad: la de enamorarse. Si bien pudieron haberse ignorado, no lo hacen, algo los atrae. Hay una sensación que los empuja a hablarse, a sentarse juntos.

¿Qué está intuyendo el personaje principal que los lleva a romper con su vida anterior?

La posibilidad, la opción de vivir algo nuevo. Ella no huye en avión, no toma un barco, sino decide hacer su viaje por tierra, su intuición de escape la lleva hacia allá. Pete no tiene nada que perder y su posición económica no le da tantas opciones para viajar como a ella. La apertura de Ellie y la falta de posibilidades económicas de Pete, los lleva al encuentro.

¿Qué vivencias lo empujan al viaje?
Ellie había decidido casarse con un hombre no aprobado por su padre, quien le reclama que lo hizo sólo para molestarlo. La chica no lo niega, sólo grita y huye. Ella sabe que irritará más al padre y por ello evade su protección, va hacia el lado contrario que ha marcado su figura de autoridad. La segunda vez, el sentimiento que la empuja, es el amor por Pete. El puente entre los amantes es el padre, en ambas ocasiones.

f) Fase 03. Plano / Intimidad-Viaje

Etapa donde el místico se encuentra con lo Sagrado, fase silente y positiva. En el *road movie* es cuando el personaje comprende su lugar en el mundo, dentro de un medio de transporte terrestre, en el camino. En la cinta, son las escenas de 5 a 9 y la 16. Es en esta etapa, donde el nombre de la película cobra sentido porque los personajes intiman en las noches en que pasan por las posadas. Cabe señalar, que es la fase dominante de la película.

¿Cómo experimenta el viaje el personaje principal?
Ellie y Pete viajan por diversos medios: en autobús, en automóvil e inclusive caminando. Recorren las carreteras de día y noche. Se quedan en 2 posadas y hasta en un claro del bosque. En cada sitio, ambos se van acercando y enamorando, pero lo hacen por medio de peleas.

Inclusive, se comportan como matrimonio y logran engañar a detectives que la buscan a ella.

¿Qué o quién acompaña al personaje en su travesía?
En casi todo el viaje, la convivencia es entre ellos dos, sin embargo, encuentran a varias personas en el recorrido: desde el acosador, hasta el ladrón de carretera, pasando por ancianos dueños de los hostales. Esos acompañantes se convertirán en el pretexto para que ambos personajes se acerquen cada vez más.

¿Qué significan esos acompañantes?
Es la mirada de la sociedad. El acosador es el macho que viendo a una mujer sola, quiere tenerla para él; el ladrón, muestra el lado pobre del norteamericano promedio de la época. Los dueños de las posadas, representan la moralidad de ese tiempo. Ellos deben decir que están casados para que les renten un cuarto.

¿Qué papel juega la naturaleza y el camino para el personaje?
Al ser un *screwball comedy*, hay una denuncia social en este género, y esa se ve reflejada en los caminos. En el camión, se ven conviviendo varias clases sociales, desde el niño con su madre desmayada porque no han comido, hasta Ellie, la hija de un empresario multimillonario. En los carros, trenes, aviones y demás medios de transporte mostrados, se nota la producción norteamericana de dicha industria y un interés por indicar la tecnología de ese entonces. Esto en contraposición con la naturaleza, que en este caso, es filmado en estudio, por lo que las escenas de naturaleza, son simuladas. Sin embargo, la carretera y el camino unen a los personajes, pues se conocen a profundidad durante el viaje.

¿Cuáles escenas describen mejor su vivencia?

Tomas y encuadres: la intimidad en el viaje, se nota de forma obvia cuando están en los hostales. En las escenas 5 y 6, se observan tomas a ambos en una tensión por compartir la habitación. En los encuadres, se aprecia a Pete que "construye" un muro con la cobija y le dice que están en Jericó. La división hace más notoria la atracción, pues platican a través de la frontera imaginaria, pero que es real en la cuestión de la sociedad de su tiempo.









Planos: ambos conviven como si fueran un matrimonio con muchas costumbres compartidas, sobre todo en el momento cuando los detectives llegan a buscar a Ellie, pero Pete los confunde, diciendo que ella es su mujer. Pelean y se gritan, haciendo sentir incómodos a los visitantes. Cuando por fin se van, él le ayuda terminar de abotonarse su vestido y ella le sonríe afable. Se están enamorando, el viaje los ha acercado.





Montaje: en la escena 8, se ve a los personajes en el claro del bosque, ella tiene miedo y él la protege, se vuelven a acercar, a punto de besarse. Sin embargo, Pete se arrepiente y se acuesta enojado. Ella llora. La resistencia es otro elemento de la comedia romántica: uno o ambos personajes no pueden creer que están cayendo en el amor, no lo aceptan porque generalmente, hay diferencia de carácter entre los protagonistas. Ellos pertenecen a clases sociales distintas, eso los aleja naturalmente, así que cuando se sienten atraídos o ya están enamorados, se molestan con ellos mismos.









La escena 9 es una especie de revancha que Ellie tiene: él no ha podido pedir aventón, ella sólo levanta su vestido y lo logra. Esa emancipación, vuelve a sorprender al hombre, pero se ve más atraído todavía, situación que lo molesta más. Este *in crescendo* de la tensión, promueve aún más, el enamoramiento y el romance, hasta entonces, impensable para ambos.

g) Ereignis de experiencia ontológica

Se erige el romance, el amor está en juego pero ambos saben que Ellie está casada, ese problema está implícito en su convivencia. Hay una instauración del amor en medio de un deber ser social que no les permite acercarse totalmente, además del enojo que siente él por querer a alguien tan distinto.

¿Qué aprendizajes emergen en el personaje principal?

Ella comienza a conocer un mundo que el padre le había escondido, se siente profundamente atraída por alguien que no pertenece a esa realidad a la que estaba acostumbrada. Pete se sorprende de ella, de su coquetería, de su forma de resolver las cosas y de su inocente visión de la vida.

¿Cuál es la esencia del viaje?

Sin duda, el enamoramiento, que se va mostrando conforme las escenas avanzan. Uno de los elementos primordiales para resaltar la tensión entre ellos, es la cobija que ya se había mencionado en párrafos anteriores y que sirve de contención, de respeto a las reglas morales.

¿Qué antecede la metamorfosis?

Toda la película es una espera a que los protagonistas queden juntos, lo que antecede a ello, es todo el viaje y durante esa travesía, los personajes van encontrando el amor, y los espectadores los conocen.

h) Fase 04. Montaje / Transformación-Metamorfosis

Una vez vivida la experiencia extática, el místico cambia su estilo de vida por completo y su existencia cobra sentido sagrado. En la cinematografía, esto sucede en la edición, donde el discurso adquiere un ritmo y un sentido narrativo. En este caso, el montaje es lineal y su objetivo es mostrar la historia de dos personajes diferentes que se conocen en circunstancias poco convencionales y se enamoran.

¿Cómo se da la transformación?

Como ya se ha dicho, el viaje es la transformación. La convivencia en el camino y en las posadas, es el nido para su romance. La intimidad compartida se da por medio de peleas absurdas y pláticas nocturnas.

¿Qué escenas muestran mejor esa metamorfosis?

Tomas y encuadres: de la escena 10 a la 12, los personajes ya están enamorados. Ella le confiesa a Pete su amor y pide desesperada que se la lleve. Él todavía lo duda, la aparta. En encuadre, se ve cómo ella se queda dormida, él sale para buscar dinero y ofrecerle la vida que sueña. Algo a recalcar, es que en toda la película y sobre todo en estas escenas finales, las tomas de la prensa son otro personaje más: el periódico sigue la historia, sobre todo, es la voz omnipresente del padre que sigue a Ellie más allá de su voluntad.

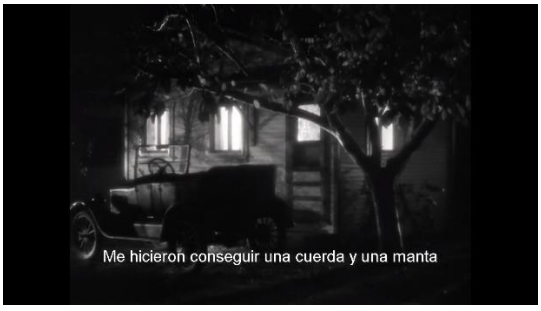



LLévame contigo Peter.




Así es como son las cosas.

Planos: la situación emocional de ella, la tiene el diario. Su vida está en el encabezado, por eso Pete se siente incómodo, pues él forma parte del mundo de quien hace el reportaje, no quien lo protagoniza. Así la prensa es espejo de ambos y en el montaje cinematográfico, se insertan los textos del periódico.


Me hicieron conseguir una cuerda y una manta





Montaje: la última escena se da en una posada, es de noche, se ven las luces prendidas, luego, sólo se ve cómo cae una cobija y acto seguido, la habitación a oscuras. Este desenlace sugerente, es una provocación erótica que no muestra a los dos personajes. Cabe destacar, que Clark Gable, actor que da vida a Pete Warne, no vuelve a salir. Su última intervención se da en la escena 14. En la escena 15 ya sólo está Ellie, es decir, los últimos 6 minutos de la cinta, el protagonista masculino, sale de cuadro. No es casual que eso suceda y también es poco convencional que la última escena no cuente con ninguno de sus protagonistas a cuadro. Lo esencial, pasa fuera del encuadre del director. Son esas elecciones, que hacen el montaje de una cinta, dadora de sentido del discurso.

i) Alethéia que impacta en el Dasein

Una verdad es puesta en acción a partir del juego de peleas, del ocultamiento y las miradas cada vez más coquetas e intensas entre ambos.

¿Cuál es la verdad que se erige en el personaje?

La verdad revelada en ambos es la misma: se aman aun en contra de ellos mismos. Pete se lo confiesa al padre, de forma muy molesta. Ella lo acepta llorando, también frente al progenitor. De nuevo, este personaje es crucial en la vida de la pareja, pues representa la autoridad y la sabiduría. Él les dará su bendición final para poder estar juntos.

¿Qué acciones ontológicas ejerce el personaje?

Ambos salen de su comodidad. Desde el inicio de la cinta, Ellie se reta a sí misma y se empuja a hacer cosas que nunca antes se había atrevido. Mientras que Pete, va sucumbiendo al amor muy contra él mismo y llega

a cambiar la idea que tenía sobre la mujer ideal para él. Y esas revelaciones los incomodan profundamente, los mueve de su sitio de confort y los lleva al amor.

¿Regresa al origen? ¿Cómo lo hace?
Ambos vuelven a sus vidas pero no están bien, se extrañan y están enojados por la separación, aunque se culpen mutuamente por ello. Cuando ella decide estar con él, lo hace de forma violenta, de la misma forma que cuando se separó de su padre, sólo que esta vez, está convencida y feliz. Su huida es placentera, no rebelde. El progenitor también se queda contento, a diferencia de la primera vez.

¿Vuelve a iniciar el ciclo? ¿Cómo es?
Efectivamente, pareciera que todo iniciará de nuevo: ambos comienzan su vida transformada, justo donde se comenzaron a enamorar y juegan con el símbolo del muro de Jericó, que finalmente cae en la última escena de la película: es decir, la frontera se ha roto por el amor. Y como ya se había planteado, la última escena ni siquiera necesita la presencia física de los protagonistas, el peso narrativo y ontológico del nuevo inicio y de la transformación, recae en la cobija.

Como puede leerse, la transformación de los personajes es de corte romántico, y el amor también es místico, basta con recordar el pasaje bíblico de *El cantar de los cantares* para percatarse de ello. Además, los personajes sí atraviesan las cuatro fases y el elemento que marca dicho cambio, es la cobija que Pete ha bautizado muro de Jericó, que remite a lo místico y a la fusión de ambos personajes al final de la historia, que anteriormente, era lo que los mantenía separados. La cobija, un instrumento tan sutil y frágil, representa el *ereignis*, la *alethéia* del amor.

4.2 *Hacia rutas salvajes*: la rebeldía de un asceta

Es una cinta del 2007, escrita y dirigida por el actor Sean Penn y que a su vez, está basada en el libro del mismo nombre, del autor Jon Krakauer y narra la historia de un joven estadounidense que deja la comodidad de su vida para viajar a Alaska.

a) Descripción de la película

Para el presente trabajo, la película se dividió en 30 escenas (en promedio, de 5 a 10 minutos cada una) y se encontraron: 5 escenas de fase 1, 10 de fase 2, 3 de fase 3, 10 de fase 4, 1 combinada y 1 indistinta (es decir, sólo es de contexto):

ESCENA	FASE 01	FASE 02	FASE 03	FASE 04
1				
2			√	
3				√
4				√
5	√			
6	√			
7		√		
8				√
9		√		
10		√		
11			√	
12				√
13		√		
14	√			
15		√		

16		√		
17			√	
18	√			
19	√			
20				√
21	√		√	
22				√
23		√		
24				√
25		√		
26				√
27		√		
28				√
29		√		
30				√

Figura 05/Capítulo 03. Fases místicas existentes graficadas en *Hacia rutas salvajes*. Ileana Díaz

Las escenas del autobús mágico (que es la última parte de la historia lineal) son 10 y están repartidas a lo largo de toda la cinta, por lo que el montaje no sigue un orden cronológico. Dichas escenas son: 3, 4, 8, 12, 20, 22, 24, 26, 28 y 30. En esta parte se narra cómo el personaje principal ya está en Alaska, en pleno bosque y se encuentra un autobús, que se convierte en su hogar. Al final del resumen, se describe con mayor detalle este pasaje.

La escena 1 es donde aparece la mamá del personaje principal y escucha una voz que dice "Mamá", se levanta estrepitosamente y dice que no lo imaginó. Está angustiada. La escena 2 aparecen los créditos iniciales y hay tomas de naturaleza (norte de América), en su mayoría son aéreas con acercamientos al personaje principal.

En la escena 5, se ve la graduación de la universidad de Chris y la comida que le organizan sus padres con su hermana, en ella hay tensión, pues él no quiere recibir un auto que sus padres le desean regalar. El joven les menciona que seguirá con la especialidad de derecho y que tiene ahorrados 24 mil dólares. La hermana lo ve incrédula. En la escena 6, se ve a Chris en su apartamento, cerrando en un sobre un cheque para Oxfam América por 24 mil dólares.

En la escena 7 se ve el auto donde va Chris y en texto se puede leer: "Capítulo 1: mi nacimiento". Anochece, él duerme pero lo atrapa una tormenta, deja el carro varado, quema su dinero, se aleja caminando. Llega a Arizona, es julio de 1990. En la escena 9, Chris se dirige a un baño público donde se asea. Dice "necesito un nombre". Toma un lápiz labial rojo y escribe en el espejo: "Alexander Supertramp. Julio de 1990".

En la escena 10 se ve a Chris disfrutar de la naturaleza. Encuentra a una pareja en la carretera, lo invitan a cenar y platican sobre la familia, Chris habla de sus padres, pero es muy cortante, la pareja le pide que informe a sus progenitores dónde se encuentra. La escena 11 es el siguiente episodio, se lee "Capítulo 2. Adolescencia" y se ve al joven pidiendo aventones en carretera.

En la escena 13, Chris ya está conviviendo con recolectores en el sur de Dakota, trabaja para ellos, de hecho es testigo del arresto de su jefe, quien anteriormente la había dicho que debía ser prudente. La escena 14, es una serie de imágenes donde se ve al personaje en carretera mientras la hermana narra su adolescencia, en la cual descubre que su papá había tenido otro hijo antes del matrimonio con su mamá. La escena 15 es cuando Chris rema por los ríos salvajes de Estados Unidos.

La escena 16 es cuando Chris está frente a un teléfono público a punto de meter una moneda para marcar a su familia, pero escucha a un anciano a su lado, quien dice a su interlocutora que está a punto de acabarse su tiempo y que ya no tiene más monedas. Chris decide darle la suya, así que ya no habla con su familia. En la escena 17, Chris está corriendo en campo abierto, rodeado de caballos, En texto se lee: Mar de Cortés, 2 de diciembre de 1990.

En la escena 18, se ve cómo el personaje principal llega a California y se mete a un refugio para indigentes, pide una cama y deja sus cosas en el albergue para salir a caminar por la ciudad. Observa a la gente, el bullicio, la basura, se ve irritado. Regresa al refugio por sus cosas y se va.

La escena 19, corresponde al penúltimo episodio. En texto se lee: "Capítulo 03: Madurez". Él está en un tren de carga, lo baja un policía y lo golpea, diciéndole que se vaya y que si lo vuelve a ver, lo matará. Cuando amanece, él está en la carretera pidiendo aventón con el ojo derecho morado.

En la escena 21 Chris está de vuelta en el camino donde inició la travesía y desentierra los libros que había dejado ahí. En la escena 23, Chris camina por las ciudades, se ve entonces un restaurante de hamburguesas, él está preparando comida con el uniforme del lugar, pues necesita dinero para su viaje.

En la escena 25 hay una mujer dentro de una van, acostada con un cachorro. Se lee el texto: "Capítulo 4: Familia". La mujer sale, ve a Chris, se emociona y lo abraza (llega de nuevo a California, la mujer es

la hippie con la que cenó frente al mar). Él le ayuda a sus amigos a vender libros, viven en una comunidad hippie, conoce a una chica cantante, se hacen amigos. Finalmente él se va. Chris de nuevo en carretera.

En las escenas 27 y 29, Chris está en California, llena un bote de agua, va caminando por la gasolinera. Se lee en texto blanco: "Último capítulo: La obtención de sabiduría". Se acerca a él Ron Franz, un anciano en un auto que le ofrece llevarlo. Conviven por un tiempo, se hacen amigos. Ron le dice que debe perdonar pues eso lo llenará de amor y que si desea ser su nieto. Chris le dice que lo discutirán a su regreso de Alaska.

Las escenas del autobús mágico, son las últimas según el orden de la historia. Se va Chris llegando a Alaska y encontrando el camión que se convertirá en su hogar. En estas escenas, no hay diálogos, pero sí mucha música, se escucha la voz en *off* de Chris y se leen muchas frases de libros. Él aprende a vivir en la naturaleza, pasa 9 semanas ahí, cuando lee que la felicidad es compartida, decide regresar pero ya no puede, el río está embravecido, y es invierno, por lo que ya no tiene qué comer. Se confunde e ingesta una planta venenosa, muere a los pocos días, no sin antes agradecerle a Dios por su vida.

b) Fase 01. Toma / Necesidad-Huida

En esta cinta, la edición no es lineal, por lo que las fases están intercaladas a lo largo de la cinta. La primera fase, se lleva a cabo dos veces: al inicio, en las escenas 5 y 6, cuando el personaje se gradúa de la universidad y siente la imperiosa necesidad de huir, y después de la mitad, en las escenas 14, 18 y 19, cuando ya ha hecho la mitad de su

travesía y se reencuentra con un par de amigos que había conocido al inicio de su aventura.

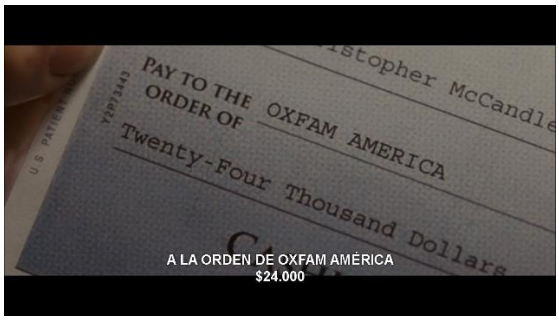
¿Cuál es la pulsión del *Dasein* hacia su escape?
Como se había dicho, el *Dasein* no es la persona en sí, es la posibilidad y la existencia en acción. Las probabilidades de Chris, al ser un chico de clase media alta de los Estados Unidos, eran amplias: pudo estudiar una carrera universitaria y podía pagar un posgrado. Las comodidades económicas eran varias, sin embargo, Chris tenía heridas familiares que no podía curar en su casa. Algo lo empujaba y lo alejaba. Su hermana decía que esa pulsión era inherente en él, desde que era un niño pequeño. Ya en la segunda parte de la cinta, se encuentra de indigente en California y la ciudad lo agobió a tal punto, que decidió irse también.

¿De qué manera huye el personaje principal?
Chris tenía todo planeado: se iría después de su graduación. Sin despedirse de su familia, desaparece, no sin antes dejar arreglado el intercambio de cartas con sus padres (negocia con el servicio postal no regresar correspondencia no recibida a los progenitores, para ganar tiempo y no notaran su ausencia), haber donado sus ahorros y dejar su auto en una carretera. A diferencia de otras cintas de *road movie* en donde los personajes huyen intempestivamente, en *Hacia rutas salvajes*, el protagonista ya sabe cuándo y cómo hará su travesía. Él espera su transformación, la busca, no sólo le sucede.
En la segunda parte, la huida es más brusca, porque llega a una ciudad como indigente y observa todo a su alrededor, el choque es violento: después de haber pasado un tiempo en la naturaleza, la vida citadina lo abruma y decide irse otra vez.

¿Qué escenas definen mejor esa huida?

Hay varias escenas de huida, distribuidas a lo largo de toda la cinta, Chris desea salir de su confort para buscar unirse a la naturaleza. Tanto en las escenas de huida como de ruptura, hay un choque entre las personas que son la autoridad de Chris y su espíritu libre.





Tomas y encuadres: en la escena 5, la tensión entre el tener (sus padres) y el ser (Chris), es evidente en la comida de graduación. En medio, está la hermana como testigo silencioso y amoroso que es fundamental para conocer al personaje principal y sirve de anclaje al mundo material y familiar de Chris. Las tomas son cercanas, se ven los rostros de los personajes, todos ellos, con cara de hastío, pero no lo verbalizan. Su enojo es evidente, pero está contenido. En la escena 6, los encuadres también son cerrados, se ve a Chris rompiendo las fotos de sus padres y escribiendo un cheque para Oxfam.

Planos: en la escena 14, Chris ya hizo una primera parte del viaje, y se le ve pidiendo aventones, sigue escapando de sus padres. Su hermana es la narradora de la historia, comenta el enojo inicial de la familia, al descubrir que Chris ha huido. Los planos son generales, se ve paraje, naturaleza y Chris.









Montaje: en las escenas 18 y 19, Chris ha llegado de nuevo a una ciudad. Está en California, el ruido y la gente lo abruma, se le ve enojado. En montaje, no hay diálogos, casi todo es fondo musical, pareciendo un *videoclip*. La edición es rápida, Chris se marea, la cámara da vueltas, él se arrepiente de estar ahí, sabe que no es su lugar, vuelve a huir.

c) Dasein pregunta por el sentido del ser

Si hay un personaje ontológico en esta triada de cintas, es Chris. Es justo esa sensibilidad que tiene desde niño, que lo lleva hasta Alaska. Para él, el ser está en la soledad y en la unidad con la naturaleza, siendo lo opuesto la sociedad, pues lo expresa en varias ocasiones.

¿Cuál es la crisis del personaje principal?

La mayor crisis, es la violencia intrafamiliar sufrida desde la tierna infancia. Eso, aunado a la decepción de tener un padre que ocultó un primer matrimonio y un hijo anterior. Los secretos y las mentiras dieron

como resultado, un rechazo a sus papás, que lo lleva a alejarse definitivamente de ellos.

¿Cuál es el sentido de su huida?
Lejos de su familia y de lo material, Chris piensa que encontrará la plenitud. La felicidad para él, se relaciona con las experiencias, no con las relaciones, y menos con la riqueza material. Escapa para huir de todo ello, limpiarse y estar solo en la naturaleza. Ese fue su sueño siempre y hace todo para cumplirlo.

¿Qué antecede a su desapego?
Chris está desapegado desde el inicio de la cinta, toda la historia es un reforzamiento de su ideal de libertad. La revelación mayor (su momento extático), será sorpresivamente distinto a lo que él creyó. Cuando lo descubre, la muerte lo alcanza.

d) Fase 02. Encuadre / Desapego-Ruptura

Es la parte más extensa de la película, Chris rompe con todo: se cuela en camiones de carga, pide aventones constantemente, quema su dinero, abandona su auto, convive con gente que dejará a las pocas horas o a los pocos días. Es una cinta que habla de ruptura, en su mayoría. Las escenas en la que esto sucede, son: 7, 9, 10, 13, 15, 16, 23, 25, 27 y 29.

¿Qué tipo de desapego sufre el personaje?
Como se mencionó, Chris es un anarquista, su naturaleza es desapegada, no le interesa seguir el orden social ni cumplir con el sistema. Su familia representa la institucionalización de la mentira, de la cual no quiere formar parte. Por ello, cada vez que comienza a estrechar lazos con otras personas, se aparta. Le genera angustia echar raíces.

Para él, su libertad es el mayor tesoro, el viaje es la cristalización de ese valor.

¿Con qué está rompiendo?
Chris está rompiendo con la sociedad norteamericana obsesionada con el tener material y la competencia desmedida. Es así que dona sus ahorros y quema su dinero. Él mismo explica que eso hace a los humanos cautos, precavidos; para él eso es un obstáculo. Viene de unos padres que basaron el éxito en el enriquecimiento monetario, lo cual rechaza absolutamente.

¿Qué escenas muestran esta fase?
No es casual que 3 de 5 de los capítulos en los que se divida la cinta, pertenezcan a esta fase. Un capítulo significa un comienzo, una ruptura con el anterior, se marca algo diferente. Los capítulos de "Mi propio renacimiento", "Familia" y "Obtención de sabiduría", son de fase 2. En esta película, al igual que en la de *Sucedió una noche*, los textos son importantes y aunque no se trata de la prensa, sí hay un diario y el testimonio de la hermana que les dan peso a las emociones por las que atraviesa el protagonista.

Tomas y encuadres: la escena 7, es el capítulo 1 que se llama "Mi propio renacimiento". Las tomas son abiertas, pues el personaje está en el rito iniciático, está en el comienzo de la aventura. Los encuadres son de paraje y carros. Chris está en el desapego físico que siempre deseo, el desapego emocional ya se había gestado hacía años, cuando comenzó a desilusionarse de sus padres.





Planos: en la escena 25 donde inicia el capítulo 4 "Familia", los planos muestran a un Chris cada vez más convencido de sus decisiones. Ha llegado de nuevo con la pareja *hippie* que lo acogió amorosamente unos meses atrás. Los lazos emocionales creados, son sólo amuletos para Chris, pero no lo hacen quedarse.





Montaje: en la escena 27, da comienzo el último capítulo, "La obtención de sabiduría". En montaje, se ven dos personajes de dos generaciones distintas, compartiendo su tiempo y sus aprendizajes. Ron es un anciano melancólico, con gran experiencia y mucho amor para dar. Chris, un joven hambriento de experiencias, pero no de relaciones. Ambos puntos de vista, se aprecian en lugares como la carretera, la casa del viejo, la montaña y el automóvil, que finalmente, lo dejará en el camino a Alaska.





e) Intuición hermenéutica de la vida fáctica

Su cotidianeidad lo altera, la interpretación que tiene del mundo material es desoladora, desea una pureza de espíritu que sabe no encontrará en la comodidad de su vida clase mediera. Por ello rompe con su anterior vida y se dirige a un destino libre.

¿Qué está intuyendo el personaje principal que lo lleva a romper con su vida anterior?

Chris siempre ha intuido que existe el ser ontológico y lo ha querido tocar. Es por ello que rompe con la vida material, él sabe por experiencia que hay un *Dasman* que absorbe a su familia (aunque no lo dice con ese nombre en la cinta), pues vive en un estado de sopor y confusión. Él no desea eso para su espíritu, por eso se va.

¿Qué vivencias lo empujan hacia el viaje?

Toda su existencia ha sido una preparación para la travesía que lo transformará y lo matará. Su graduación universitaria, significará el pase de abordar, su boleto para irse. Le ha dado gusto a sus padres, ha finalizado la ruta marcada por su familia. Ahora le toca decidir sobre su propio destino y lo hará lejos de sus papás. Eso será su forma de demostrar su punto de vista, su manera de rebelarse contra el sistema.

f) Fase 03. Plano / Intimidad-Viaje

En el segundo 40 de la película, se muestra una escena de viaje. Es de llamar la atención que sólo existen 3 escenas de travesía como tal con el personaje en solitario (que son las escenas 2, 11, 17 y 21). La mayoría son de ruptura y transformación. El apela siempre a estar solo, pero en el trayecto de su lugar de origen a Alaska, lo hace acompañado.

¿Cómo experimenta el viaje el personaje principal?

Chris recorre Estados Unidos en carro, camiones, lanchas y a pie. Es un viaje rico en experiencias. Disfruta mucho cuando está solo y goza de la naturaleza. En fase 3 y 4, abundan las escenas con música y sin diálogos. En el viaje se le ve contento, pleno. No así cuando está en ciudad, donde está cansado, agobiado y enojado.

¿Qué o quién acompaña al personaje en su travesía? ¿Qué significan esos acompañantes?

Chris se encuentra con varias personas que lo ayudarán a reflexionar. Primero, la pareja *hippie* que representa la familia. Chris los estima mucho y en ella, instaura el perdón que en realidad, iba dirigido a sus propios padres. Luego está Wayne, el recolector que apresa la policía. Chris aprende la vida sencilla y sin deseos complejos. Hacen una fuerte amistad porque Wayne también es un alma libre. Por último, Ron, el viejo exmilitar que representa la sabiduría. Él le enseña que la compañía y el perdón, llevan a la felicidad. Incluso lo quiere adoptar como su nieto, pero el sueño de Chris es estar solo.

¿Qué papel juega la naturaleza y el camino para el personaje?

La naturaleza es el espíritu de Chris: indomable, profundo y hermoso. Es por ello, que cuando está en el bosque o en el río, es feliz. Nada, come manzanas, corre con los animales y se baña en el río; todo mientras se

escucha música de fondo. La carretera es el camino que lo llevará al encuentro con su ser ontológico, por eso también disfruta la travesía.

¿Cuáles escenas describen mejor su vivencia?
Como ya se mencionó, esta fase no es tan común como la de transformación o desapego. Su travesía consiste en pasar tiempo con gente, de la cual aprende. Sus espacios solitarios, se dan más en la fase 4 de transformación.

Tomas y encuadres: en la escena 11 donde se lee "Adolescencia", hay tomas de paraje, de Chris en carretera y es evidente su felicidad. Los encuadres son abiertos, el personaje principal es libre, corre y goza porque está en campo abierto.





Planos: la escena 17 muestra, además del paraje, textos en pantalla. Los planos son abiertos, además se escucha la voz off de Chris. Él le escribe a Wayne, el recolector que fue encarcelado. Le dice que no imagina cómo un espíritu libre está encerrado. Habla sobre la libertad y la belleza. Todo ello, mientras se aprecian grandes paisajes.





Montaje: en la escena 21, Chris está en la carretera y desentierra los libros que enterró cuando comenzó su travesía. Está desconcertado porque la policía fronteriza lo bajó de un camión de carga y lo golpeó en la cara. La escena es nocturna, él lee "El llamado de la naturaleza".





g) Ereignis de experiencia ontológica

El ser ontológico de Chris se va erigiendo en toda la cinta, el hecho de que el montaje no sea lineal, significa que el personaje principal está en pleno descubrimiento esencial de principio a fin.

¿Qué aprendizajes emergen en el personaje principal?

Aunque toda la cinta es la confesión de una experiencia ontológica, el ser de Chris sin duda se erige ya cuando está en Alaska y descubre que si bien es cierto la naturaleza y la soledad otorgan felicidad, ésta no significa nada si no es compartida.

¿Cuál es la esencia del viaje?

La esencia del viaje es Chris, el cual es al mismo tiempo, camino, naturaleza y acompañantes. Toda la película es el conocimiento interno del joven y todas su vivencias, la gente y su medio, son cristalizaciones o desdoblamientos de su ser.

¿Qué antecede la metamorfosis?
El último capítulo, "La obtención de sabiduría", de mano del anciano, quien será su amigo final y el ser con el cual estrecha lazos por última vez. Hay un objeto importante que también será un personaje; el cinturón, el cual confeccionó con Ron. Ahí, dibuja con grabados todo lo acontecido en su viaje. En Alaska, además de narrar sobre él, lo va ajustando conforme va adelgazando hasta su muerte que acontece en fase 4.

h) Fase 04. Montaje / Transformación-Metamorfosis

La fase 4 está presente en toda la cinta pues como ya se mencionó, el montaje no es lineal. La estadía de Chris en el autobús mágico es su tiempo de transformación. El medio de transporte, que no funciona, es la crisálida del joven. Las escenas que lo muestran, están distribuidas en toda la cinta, y son la 3, 4, 8, 12, 20, 24, 26, 28 y 30.

¿Cómo se da la transformación?
El cambio de Chris se da en absoluta soledad, pues se prepara para su muerte, aunque no lo sabe. Un momento crucial, es cuando mata al alce y la carne se echa a perder. Él siente culpa porque la unidad con la naturaleza no se da en paz, como él inocentemente había soñado, sino que se hace de forma violenta. La mística que él experimenta, es profundamente dolorosa y silente.

¿Qué escenas muestran mejor esa metamorfosis?

La transformación de Chris se muestra en la película de forma continua y pausada, no es casual que se hayan intercalado las escenas de fase 4 con la historia lineal del viaje. Mientras Chris muere, el espectador conoce su vida y descubre cómo llegó hasta ahí.

Tomas y encuadres: en la escena 4, las tomas son de Alaska y de Chris. Los encuadres lo muestran cuando se topa el autobús que él bautizará como mágico; quedará enamorado de él, es un medio de transporte varado que será su hogar por casi tres meses; será su crisálida de muerte.







Planos: en la escena 24, Chris mata a un alce para alimentarse, sin embargo, no sabe cómo resguardar la carne y se le echa a perder. Dice que es la mayor tragedia de su vida, se considera asesino. En los planos abiertos, se nota un joven desesperado y profundamente afectado. Su cinturón se lo debe apretar cada vez más, su delgadez es enfermiza. Se ha acabado el alimento, es invierno y no puede regresar a la civilización.





Montaje: en la escena 30, que es la última de la cinta, Chris muere. El cielo, los movimientos de cámara que son circulares, el acercamiento al rostro del personaje, la música, la voz off de Chris, los textos de agradecimiento: todo es el punto álgido de la película, del arrebato místico que le provoca la muerte. Se hace uno con lo Sagrado en su último aliento.









i) Alethéia que impacta en el Dasein

La gran alethéia de Chris, es la muerte. El impacto de la naturaleza es tal, que lo mata. El joven deja una nota de agradecimiento, se despide en paz, no sin antes haber vivido el dolor de la agonía en soledad.

¿Cuál es la verdad que se erige en el personaje?
Chris desaparece de este plano de existencia dejando un legado: la verdadera felicidad, es compartida. La naturaleza se lo hizo entender devorándolo en sus entrañas frías, en el territorio salvaje de Alaska.

¿Qué acciones ontológicas ejerce el personaje?
En el momento que el *Dasein* se una a la naturaleza, se erige la cuaternidad en el humano: los 4 elementos acogen a Chris y lo abrazan. No hay ontología más profunda que la muerte para él. Ha roto todas las reglas, merece la muerte; pero no como castigo, sino como regalo. Él buscó toda su vida darle sentido a sus pasos. La tierra, el agua, el aire y el fuego se lo dan y lo recogen.

¿Regresa al origen? ¿Cómo lo hace?
No regresa físicamente a su casa, pero regresa al misterioso origen de la vida. La película termina con las imágenes mentales de Chris, el cual está abrazando a sus padres, así que de forma metafórica, sí vuelve al origen. Regresa al cosmos, se une a lo divino.

¿Vuelve a iniciar el ciclo? Si es así, ¿cómo y por qué lo hace?
El ciclo ya no lo inicia de nuevo, pues fallece. Pero como la transformación la hizo en Alaska y se estableció en el autobús mágico por varios meses, fue, al mismo tiempo, una metamorfosis y un regreso al hogar natural, orgánico.

Como se puede apreciar, *Hacia rutas salvajes*, es una cinta con una narrativa compleja, que cuenta la historia del personaje de forma no lineal. Es de llamar la atención, que aunque el director decide intercalar el pasaje final (su internamiento en Alaska) en toda la película, la

conclusión de la película sí es el último aliento en el autobús mágico. Chris se ha desprendido de su cuerpo, su alma toca lo Sagrado y la película termina.

4.3 *Thelma & Louise*: el viaje femenino

Película de 1991, dirigida por Ridley Scott que tuvo un inicio difícil, pues estuvo a punto de no realizarse por el tema que toca. El guion fue hecho por Calie Khouri, quien estuvo muy involucrada en todo el proceso de selección de reparto y de filmación. La guionista hizo la historia pensando desde inicio en el trágico final, es por ello que tuvo dificultad en encontrar a la productora que invirtiera.

a) Descripción de la película

Para el presente trabajo, la película se dividió en 18 escenas (en promedio, de 5 a 9 minutos cada una) y se encontraron: 3 escenas de fase 1, 4 de fase 2, 4 de fase 3, 3 de fase 4, 3 combinadas y 1 indistinta (es decir, sólo es de contexto):

ESCENA	FASE 01	FASE 02	FASE 03	FASE 04
1	√			
2	√			
3	√			
4		√		
5		√		
6			√	
7			√	
8			√	
9		√		
10		√		

11			√	
12			√	√
13				
14			√	√
15			√	√
16				√
17				√
18				√

Figura 06/Capítulo 03. Fases místicas existentes graficadas en *Thelma & Louise*. Ileana Díaz

La escena 1 es la presentación de los dos personajes principales. Por un lado, Louise, una mesera de mediana edad que mientras trabaja, le marca a su amiga Thelma, quien es un ama de casa más joven que Louise y que tiene un marido controlador y grosero. Louise le pregunta a Thelma si saldrán el fin de semana, ésta última debe pedir permiso a su marido, sin embargo, no lo hace y de cualquier manera se va con su amiga. En la escena 2, se aprecia a ambas mujeres haciendo sus maletas, cada una en su casa. Thelma lleva muchas cosas, incluyendo una pistola que introduce en su bolsa de mano. Cuando Louise llega por ella, ambas se toman una *selfie* con una Polaroid. Se suben al carro y Thelma le confiesa a su amiga que no pidió permiso para salir y que le dejó a su esposo comida en el microondas.

En la escena 3 ya están en carretera, sin embargo, Thelma le pide a Louise que frenen un poco, ella accede. Bajan en un *country bar*, toman unas copas. Después, Thelma baila con un desconocido (Harlam) porque quiere divertirse, éste la emborracha, se aprovecha cuando Louise va al baño y la lleva afuera para tratar de abusar de ella. Louise los sorprende en el estacionamiento, le apunta con la pistola a él para que la deje en paz; lo hace pero insulta a Louise, ésta le dispara y lo mata. Ambas huyen del lugar.

En la escena 4, Thelma y Louise están manejando en carretera, nerviosas. Se paran en un café para decidir qué hacer. Louise le dice a Thelma que si no fuera por ella, no estarían pasando por eso. Thelma se enoja y se va al baño, pero habla a su casa, nadie le contesta. Un policía llega al lugar de los hechos, le pregunta a la mesera que atendió a las amigas, todos los detalles, ésta le dice que es imposible que ellas lo hicieran porque no tenían pinta de asesinas, pero que sí el hombre lo tendría bien merecido, ya contaba con fama.

De las escenas 5 a 8, ambas están en la carretera, ya es de día, se meten a un motel, se pelean otra vez, Louise le habla a su novio para pedirle que le transfiera dinero y luego le confiesa a Thelma su plan: quiere huir a México, la invita, ésta accede dudosa. Se encuentran a un joven que les pide aventón (JD), a Thelma le atrae, así que acceden. Mientras tanto, el detective sigue avanzando en la investigación, mientras trata de rastrearlas.

En las escenas 9 y 10, las protagonistas llegan a un hotel donde supuestamente está el dinero que el novio de Louise dejó para ella, pero éste se aparece ahí, le da el dinero aunque le pide que hablen, así que reserva una habitación para ellos y otra para Thelma, quien se queda con el sobre del dinero y pasa la noche con el joven JD, el cual le roba el sobre. Cuando se dan cuenta, Louise llora inconsolablemente. Ahora Thelma toma el control, le pide que no se preocupe y que solucionarán todo. Se la lleva del hotel. Mientras, el detective va a la casa de Thelma y le pide al marido que si llama, sea gentil y averigüe dónde está, para ello, han intervenido el teléfono.

En la escena 11, están en carretera, frenan en una tienda de abarrotes. Thelma baja mientras Louise está triste en el carro, y después de un rato Thelma regresa gritando que arranque el carro. Se sube agitada, Louise comienza a manejar y le pregunta qué sucede. Thelma ha robado la tienda, le pide que se calme y que se vayan a México. En la escena 12, siguen en carretera, Louise conduce mientras Thelma le dice divertida que le gustó robar, que pareciera que lo había hecho ya varias veces, Louise le pregunta si ha encontrado su vocación. Thelma le dice que sí, que ha respondido al llamado de la naturaleza. Un camión les tapa el camino, pero les hace una seña que pueden rebasar, cuando pasan al lado del conductor, éste les hace una seña obscena, ellas se enojan, pero se siguen.

En la escena 13 se ve a JD que lo han apresado y comienza el interrogatorio. El detective lo amenaza: le dice que por su culpa, dos mujeres han perdido su oportunidad. En la escena 14, Thelma habla a su casa y en cuanto escucha a Darryl contestar, cuelga y le dice a Louise que él ya sabe lo que sucede. Louise le marca de nuevo y le pide que le pase al policía. Contesta el detective y le dice que todavía no están acusadas de asesinato.

En la escena 15, las protagonistas están en carretera y una patrulla las para por exceso de velocidad, el oficial le pide a Louise que ingrese a la patrulla, mientras habla por el radio. Se acerca Thelma, lo encañona y le dice que son mujeres fugitivas, buscadas en 2 estados, lo mete al baúl del auto, lo hace de una forma tan segura, que Louise se sorprende. Finalmente se vuelven a subir a su auto y Thelma reafirma que ha nacido para eso. Escapan.

En la escena 16, Louise se frena en el camino para llamarle al detective, éste le dice que tendrá que acusarla de asesinato si no vuelve, le pregunta si quiere salir viva. Louise le dice que en prisión, con cadena perpetua o con sentencia de muerte, no es salir viva de nada. Cuelga y retoma su camino, Thelma le dice a Louise que se siente más viva que nunca. En la escena 17, se encuentran de nuevo al camionero soez. Lo hacen bajar y le piden que se disculpe con ellas, pero él no quiere, le disparan al camión y lo hacen estallar. Ríen y se van. Los policías cada vez están más cerca de ellas.

La escena 18, es la final: Thelma y Louise se ven rodeadas de policías. Thelma le dice que todo es su culpa, pero que pase lo que pase, se alegra de estar con ella. Louise, quien va al volante, hace chocar a varios autos de policías. Thelma enciende un cigarro, le dice a Louise que es una gran amiga. Siguen manejando hasta llegar a un barranco, frenan. Nuevas patrullas y un helicóptero las rodean, los patrulleros se bajan y apuntan sus armas hacia ellas. El detective desesperado, le pide al policía encargado que no les dispare, pregunta que cuántas veces las van a fastidiar. Louise le dice a Thelma que no se dará por vencida y carga el arma. Thelma le pide que sigan adelante, Louise sonríe, la besa, la toma de la mano y arranca el carro, se ve la foto de ellas en el asiento trasero del auto. El detective corre hacia ellas, en cámara lenta, se aprecia cómo el carro llega al límite del camino y queda sobre el aire.

b) Fase 01. Toma / Necesidad-Huida

Dos amigas se emancipan después de una dolorosa y violenta experiencia. Ambas escapan de un sistema que les hará daño y las perjudicará, sin importar sus genuinas acciones de defensa. Ellas saben

que la ley no creerá en su palabra, razón por la cual, huyen. Esta fase se muestra en las escenas 1, 2 y 3; siendo el montaje lineal.

¿Cuál es la pulsión del *Dasein* hacia su escape?
Las protagonistas viven una cotidianeidad aburrida y en el caso de Thelma, con agresión de su pareja. Por una llamada telefónica que le hace una a la otra, la trama se devela: saldrán del sopor de su día a día, por un corto viaje de fin de semana a una cabaña en el bosque.

¿De qué manera huye el personaje principal?
En la escena 1, el primer acto de rebeldía, se da cuando Thelma no le dice a su esposo que saldrá con Louise. Después, en el momento en el que empaca (escena 2), carga una pistola. Y en la escena 3, sufre de un intento de violación que frena Louise matando al agresor. El destino de ambas mujeres queda sellado en ese momento: saben que deben huir. Es un momento revelador, lo que les provoca una crisis de pánico. Quien controla la situación, es Louise, mientras Thelma no deja de llorar.

¿Qué escenas definen mejor esa huida?
Tomas y encuadres: en la escena 1, las tomas son la presentación de las protagonistas y se devela su personalidad y su entorno. En el encuadre, se ve el contexto de cada una. Mientras una es mujer independiente, trabajadora y fuerte; la otra es sumisa, ama de casa y débil.











Planos: en la escena 2, las amigas están felices, Thelma acaba de dar un paso importante: dejó a su marido una nota y dio el primer paso a su libertad. Louise celebra esa fortaleza y se van divertidas. Se toman una *selfie* en señal de victoria, su viaje comenzará pronto, pero antes, se ha presentado la personalidad de cada una de ellas con tomas tan cotidianas, como el realizar un equipaje para un corto viaje de fin de semana.









Montaje: en la escena 3, Louise saca la furia y mata al agresor. Es el acto que define la historia, gracias a ello, el desarrollo de un fin de semana tranquilo, es cambiado por un viaje que cambia sus existencias

para siempre, las transformará y no les permitirá regresar a sus antiguas vidas. La edición es con base en intercalar los rostros de ellas y el del agresor.

c) Dasein pregunta por el sentido del ser

A diferencia de las cintas anteriores, las protagonistas de esta historia no se preguntan nada, el choque ontológico es en segundos, no hay un proceso largo anterior que les permita asimilarlo. Todo les pasa demasiado rápido y por eso escapan. Las mueve el miedo, no el berrinche (como en *Sucedió una noche*) ni la convicción (como *Hacia rutas salvajes*).

¿Cuál es la crisis del personaje principal?

La violencia: Harlam da por hecho que puede tratar a Thelma como un objeto, Louise no lo permite. Aun amenazado con pistola, el hombre se burla y las provoca. Louise no tolera más humillación y le dispara. Su crisis la promueve un tercero y ellas asumen que serán acusadas por la ley.

¿Cuál es el sentido de su huida?

Al inicio es sólo el instinto de huir, el sentido se irá develando en el viaje. Un asesinato las empuja violentamente a la carretera, por lo que están confundidas y temerosas. El auto, las armas y el camino las irán alimentando y dando fuerza.

¿Qué antecede a su desapego?

El primer motivo para su viaje, es salir de la monotonía y aburrimiento, luego será el miedo a ser encarceladas. Ese cambio tan radical de sensaciones en tan pocas horas, es lo que genera su confusión y acciones torpes y viscerales.

d) Fase 02. Encuadre / Desapego-Ruptura

Inmediatamente después de la muerte de Harlam, ellas rompen con su vida y lo hacen de forma radical y violenta. No saben exactamente qué harán, pero las mueve el terror de no ir a prisión y ser juzgadas injustamente por leyes masculinas y represoras. Esto se muestra en las escenas 4 y 5. Dicha fase se vuelve a presentar en las escenas 9 y 10, cuando ellas llegan a un hotel por el dinero que el novio de Louise le ha dejado.

¿Qué tipo de desapego sufre el personaje?

Un desapego radical y que al principio no es por convicción, como ya se mencionó. Su cambio de vida es total, aunque tampoco eran felices en su antigua vida. El viaje de fin de semana es una liberación, un desapego de la relación de pareja que cada una tenía en donde no estaban enamoradas ni plenas. Y aunque eso se convierte en una huida, el desapego ya se estaba gestando desde antes.

¿Con qué está rompiendo?

Violan la ley, matan a alguien, así que la ruptura es completa. Se saltan todas las reglas, son fugitivas de la ley, cosa que no sucede con las cintas anteriores; y en ese sentido, *Thelma & Louise* es el típico discurso transgresor del género, sólo que lo innovador es la presencia protagónica de mujeres. Son *buddies* que viajan amenazando la figura masculina, que hasta ese entonces, había sido lo común en el *road movie*.

¿Qué escenas muestran esta fase?

Tomas y encuadres: las protagonistas ya no están disfrutando el viaje, han cometido un delito. Ambas están preocupadas aunque Louise tiene

el control. Por instinto, ella guía la situación y trata de poner orden mientras maneja el automóvil. Las tomas son abiertas, se ve el camino de noche y de día, caminos largos y desiertos.







Los encuadres muestran la ansiedad de las amigas, las cuales están en estado de *shock*, se ven los caminos solitarios; contexto perfecto para la confusión y desolación de las mujeres.

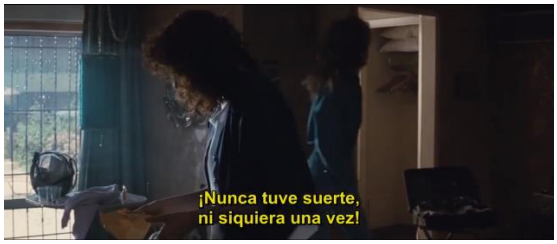






Planos: en las escenas 9 y 10, Louise está con su novio de años y Thelma con el ladronzuelo de carretera. Los planos, a diferencia de la carretera, son cerrados y oscuros. Es de noche, es hora de la intimidad, las recámaras del hotel son sencillas y es ahí donde se gestará otra ruptura porque ahora habrá un cambio de papeles.









Montaje: cuando JD les roba el dinero, Thelma toma el control y ella será la fuerte. Esa primera parte del viaje, haber pasado la noche con otro hombre que no era su marido y su amistad con Louise, empoderan a Thelma. En el montaje, hay muchos acercamientos, se nota la tristeza y desesperación de una; la decisión y la fuerza de la otra.

e) Intuición hermenéutica de la vida fáctica

Las experiencias de ambas, su contexto y el asesinato, las llevan a pensar que no tienen salvación en el sistema legal de su país. Su premisa es que nadie les creerá que fue en defensa propia.

¿Qué está intuyendo el personaje principal que lo lleva a romper con su vida anterior?

Ambas viven en una sociedad machista y saben que la ley no las protegerá, creen que lo único que puede salvarlas, es el dinero, lo que les permitirá iniciar una vida nueva en otro sitio. Poco a poco, se van deshaciendo de prejuicios, de relaciones y de sentimientos anteriores. Se empoderan, y ese valor no lo quieren perder.

¿Qué vivencias lo empujan hacia el viaje?

La primera vez, su hastío; la segunda, el miedo; la tercera, el enojo. Cuando salen de sus casas, sólo buscan divertirse. Cuando matan a Harlam, huyen con terror. Cuando JD les roba, se van con furia y por primera vez, con convicción de buscar su libertad. Importante resaltar, que en las tres ocasiones, su huida es provocada por sus relaciones con hombres.

f) Fase 03. Plano / Intimidad-Viaje

Fase que ocupa mayor tiempo en pantalla, es en la que conocemos mejor a las protagonistas. Sus momentos en la carretera, son vitales para ir trazando su transformación. La primera parte de esta travesía, se ve en las escenas 6, 7 y 8; para volverla a retomar en las escenas 11, 12, 14 y 15.

¿Cómo experimenta el viaje el personaje principal?

Es un viaje caótico, angustiante y al mismo tiempo, liberador y divertido. Todas las emociones son experimentadas en carretera: desde el agobio de ser asesinas, hasta la adrenalina de ser fugitivas. Es durante el viaje que su amistad se consolida y es donde ponen a prueba su valentía.

¿Qué o quién acompaña al personaje en su travesía? ¿Qué significan esos acompañantes?

Como se había mencionado, es una *buddy movie*, es decir, es una pareja que comparte el auto, el aprendizaje y la transformación durante toda la cinta. Unidas por la tragedia, Thelma y Louise buscarán redimirse por medio de robos y persecuciones. Hay, además, dos personajes masculinos que consciente o inconscientemente, las orillan a su liberador desenlace. Por un lado, el detective que es el único que les cree y genera empatía con ellas (aunque no viaja con ellas) y por otro,

el bandolero juvenil, JD, quien les roba el dinero que habían considerado para huir del país. Ambos les darán más fuerza a las protagonistas.

¿Qué papel juega la naturaleza y el camino para el personaje?
El escondite principal para las amigas es la naturaleza: se pierden en la anchura del camino. La carretera y el polvo las cubren, las acogen. La naturaleza desértica es la madre que abraza calurosamente a dos mujeres que poco a poco, se van quedando sin opciones.

¿Cuáles escenas describen mejor su vivencia?
Tomas y encuadres: primero (en las escenas de 6 a 8), tomas de mujeres asustadas, luego enojadas, por último, divertidas. Son encuadres que muestras que son fugitivas y cada vez más, se empoderan por ello. Han cambiado el mandil por las pistolas. Su escape es un grito, un himno de libertad.







Planos: el viaje les muestra su verdadera naturaleza: mujeres emancipadas y poderosas que ya no temen a los hombres, ni a la ley, ni al sistema. Al contrario, ellas son consideradas altamente peligrosas, han amenazado el orden patriarcal. De nuevo, hay planos abiertos, la naturaleza desértica y el automóvil se ven grandiosos.







Montaje: las secuencias son lentas porque están mostrando la transformación que se va gestando en las amigas. Casi al final, en las escenas 11, 12, 14 y 15; Louise se sorprende de ver a Thelma tan decidida, tan valiente y hasta violenta. Thelma, reconoce que esa es su esencia, que ha nacido para ser una rebelde.

g) Ereignis de experiencia ontológica

Las protagonistas se erigen como mujeres fuertes, a partir de una experiencia potente y que en teoría, debió haberlas hecho sucumbir. Ambas construyen su valentía y asumen su papel de fugitivas con entereza.

¿Qué aprendizajes emergen en el personaje principal?

Descubren su verdadera naturaleza salvaje que estaba dormida y sometida por un sistema controlador y machista. Aunque huyen, prefieren eso a regresar a su vida anterior de esclavas. Comprenden su lugar cambiante y caótico en el mundo. Pertenecen al camino y a la transgresión. Thelma lo dice un par de veces después de robar la tienda. Expresa con orgullo su nuevo descubrimiento de ser.

¿Cuál es la esencia del viaje?

La esencia del viaje para las amigas, es descubrirse y amarse por ello. Su travesía es el encuentro violento con su ontológico ser, al cual no renunciarán ya nunca más, aunque eso les cueste la vida. El viaje es una constante construcción de alas, nadie las va a cortar.

¿Qué antecede la metamorfosis?
Todo el viaje es cambio, lo que antecede a la transformación, es su vida anterior. Sin embargo, lo que acaba por "jalar el gatillo", es la última provocación antes de la persecución final: disparan al camión de un conductor pervertido que ya las había molestado en varias ocasiones antes. Lo invitan a pedirles perdón, evidentemente no lo hace y ellas toman su venganza.

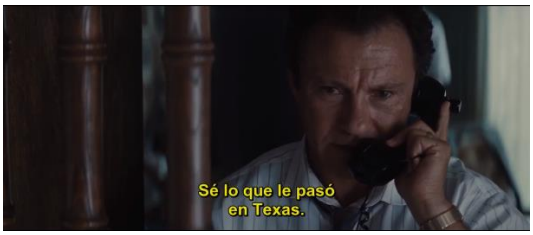
h) Fase 04. Montaje / Transformación-Metamorfosis

La cinta tiene un montaje lineal, con un "mientras tanto" que es el seguimiento del detective, lo cual permite conocer la mirada masculina sobre el amor, la libertad y la valentía pero queda superada de inicio a fin por las protagonistas. Las escenas que lo revelan son la 16, la 17 y la 18, que son las finales de la cinta.

¿Cómo se da la transformación?
Como se había mencionado, todo el viaje es un pretexto para el cambio de las amigas. Dentro del carro pasa de todo: peleas, confesiones, diversión. Ellas van cambiando conforme se les presentan los obstáculos, superando cada uno de ellos. Los personajes principales van creando consciencia de su situación y cobran fuerza hasta ser fichadas como peligrosas. De hecho, la persecución final, es espectacular: una cantidad inmensa de patrullas van tras ellas. Inclusive, Thelma lo expresa: "¿Todo esto por un par de mujeres?". Sí, son peligrosas porque no temen el yugo del sistema, se defienden y se rebelan.

¿Qué escenas muestran mejor esa metamorfosis?

Tomas y encuadres: la historia va *in crescendo* en acciones y eso se refleja en las tomas, donde las amigas son unas antes de salir a carretera y otras cuando se lanzan al vacío.





En los encuadres de la historia, las llamadas telefónicas son clave para marcar estos cambios. Al inicio, Thelma habla temerosa con su marido y termina ordenándole qué hacer. Igualmente, la empatía del detective hacia ellas, se va tejiendo con las llamadas; eso se muestra con más claridad en la escena 16. Además, el teléfono es su anclaje con su vida anterior, yugo que van soltando con mayor soltura conforme avanza la historia.









Montaje: la última escena (la 18) es una declaración de amor a ellas mismas. Han llegado al final, lo saben. No se entregarán porque no es justo. Su dignidad es primero, se lanzan al vacío tomadas de la mano y sonriendo. Antes de llegar al borde, aparece la *selfie* que se tomaron al

iniciar la travesía, sale volando, igual que ellas. Acto seguido, el carro aparece en el aire, la película termina. Jamás las atraparon, las heroínas han cumplido su misión. En el montaje, se decidió no ver el vehículo caer, la directora quería dar la idea de liberación, lo cual fue logrado.

i) Alethéia que impacta en el Dasein

La revelación ontológica, la tiene Thelma: no deben frenar, deben seguir adelante. Louise sonríe, la besa y pisa el acelerador. Se entregan dócilmente a la *alethéia* de la muerte, van convencidas y plenas. La naturaleza que había sido testigo y contenedor de su huida, las recibe con todo y su auto; está lista para darles el último abrazo.

¿Cuál es la verdad que se erige en el personaje?

La gran verdad ontológica, es la sororidad, es decir, unión y amor entre mujeres más allá de la amistad. Una defiende a la otra, se salvan la vida, se acompañan hasta la muerte. Están agradecidas y se hacen una con la madre naturaleza. Su experiencia mística es solidaridad femenina.

¿Qué acciones ontológicas ejerce el personaje?

Matan, huyen y mueren por su libertad y en todas esas acciones, se unen y se reconcilian con su sagrado y salvaje ser. Toda la cinta es un canto a la fuerza femenina, ontología de amor y pureza naturales.

¿Regresa al origen? ¿Cómo lo hace?

No regresan a su vida anterior porque para ellas, eso sí significaría la muerte. Regresan a la Tierra, a la cuaternidad; igual que Chris en *Hacia rutas salvajes*. Sólo que ellas lo hacen acompañadas la una de la otra. Son *buddies* de inicio a fin, sin mentiras ni traiciones. Ante una sociedad

que mancilla, viola y engaña, ellas encuentran en la amistad, su más grande amor.

¿Vuelve a iniciar el ciclo? Si es así, ¿cómo y por qué lo hace?
No inicia de nuevo, porque mueren. Sin embargo, retornan a la madre tierra, se liberan de la ley del hombre y se entregan a la de la naturaleza.

Thelma & Louise, es una cinta con alto impacto visual; el final es un himno a la libertad. El hecho de no verlas caer, es una declaración de fortaleza. El auto se queda en el aire, la imagen se congela y se termina la película. Ellas han dejado este mundo convencidas, unidas, alegres. Su muerte es una elevación, no una caída.

4.4 Los tres discursos: resultados

En cada película, existen las cuatro fases, el objetivo de este apartado, es resaltar las similitudes y diferencias entre cada una de ellas, para observar cuáles son las constantes en las tres películas y develar su sentido místico ontológico.

Fase 01. Toma / Necesidad-Huida

Como se ha mencionado repetidamente, la fase 1 corresponde al inicio, la experiencia conmovedora que empuja al sujeto a tomar una decisión de alejarse de su cotidianeidad. Las partes que la conforman en las cintas son:

- Rebeldía: las tomas de huida en las tres películas, son descripciones de las personalidad de los personajes.

Independientemente del orden que ocupan en las historias, en esta fase se delinea la personalidad de los protagonistas. Aunque cada uno tiene un carácter diferente, en las tres hay una característica compartida: rebeldía. Ellie en *Sucedió una noche*, desobedece al padre. Chris en *Hacia rutas salvajes*, es un insurrecto de su familia. Las amigas en *Thelma & Louise*, rompen las leyes de su país.

- Libertad: los personajes conocen o refuerzan su idea de salir de su antigua vida. En las tres cintas, su motivación se resume en deseo de libertad. Todos los protagonistas quieren salir del agobio que les representa su casa y por eso, su pulsión principal es la liberación. Ellie quiere romper el yugo paterno, Chris también, Thelma y Louise, huyen de la policía porque no permitieron que un hombre las privara de su libertad emocional.

Así, dos palabras clave que definen esta etapa en las tres películas son rebeldía y deseo de libertad; conceptos relacionados con la mística. Generalmente, los ascetas pasan por un proceso similar al de los protagonistas de las películas del objeto empírico. Santa Teresa o San Juan de la Cruz, se caracterizaron por ser rebeldes de su época, espíritus libres dedicados a la búsqueda de lo Sagrado.

Fase 02. Encuadre / Desapego-Ruptura

La fase 2 corresponde a la ruptura, es una etapa iniciática del viaje, el personaje se prepara para un camino que lo llevará al autoconocimiento. Como se mencionó, en las cintas es la segunda fase más común. Las características de esta etapa presentes en las tres películas, son:

- Reflexión: antes de hacer el viaje en carretera, los personajes se toman un tiempo (voluntario o no) para pensar en lo que están haciendo. Ellie, está en la estación de autobuses, esperando que le compren el boleto. Está decidida pero es ahí donde conoce a su coprotagónico, un paso gigante en la historia. Chris hace paradas continuas, se encuentra con gente en los pueblos, en el camino y en las ciudades. Es una etapa donde él comparte sus disertaciones sobre la vida con los viajeros. Thelma y Louise paran en cafés y en hoteles para planear la estrategia de cómo enfrentar su nueva realidad fugitiva.

- Contención: la estancia en hoteles, estaciones de autobús o camiones de carga; los mantiene anclados a la realidad paralela, a su vida anterior. Y aquí, la presencia de textos o de llamadas telefónicas es fundamental, tanto para tejer un puente entre esa cotidianeidad que los reclama, y su nueva vida. Para Ellie, es la prensa del corazón, que le mantiene informada de cómo está su padre. Para Chris, son las cartas que le manda a Wayne, o la voz *off* de la hermana que continuamente recuerda que no sólo es un chico solitario, sino parte de una familia. En el caso de Thelma y Louise, las llamadas a sus parejas, les recuerdan que son mujeres con un pasado doloroso.

En la mística, la reflexión es fundamental para iniciar el viaje. El asceta se pregunta cómo debe seguir, qué hacer y cuál es su camino. Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, escriben sus ideas del mundo y de Dios. Siguen en el mundo material gracias a sus textos, que después servirán de inspiración para elevar espíritus. Los escritos son las huellas, las pistas que dejan para saber el camino de regreso. Las letras, el lenguaje, el logos, son testigos del místico.

Fase 03. Plano / Intimidad-Viaje

Es el momento de la entrega del espíritu a la carretera, es el momento de hacerse uno con el camino, mancharse de carretera, ser parte del automóvil. Los personajes se encierran en el medio de transporte como si fuera una crisálida, esperan su transformación. En las tres películas, hay dos componentes repetidos en esta fase:

- Toma de conciencia: el viaje es intimidad porque en el auto, los personajes se conocen mejor, escuchan sus necesidades, voltean a verse a ellos mismos. La naturaleza los envuelve y ellos se dejan llevar por ello. En el caso de Ellie, comienza a enamorarse de un extraño, porque el viaje la acerca a él, aunque sea de forma involuntaria. Chris se reconcilia con su espíritu que había estado enojado por vivir en la ciudad caótica. Es en el camino donde disfruta más su soledad y su convivencia con la naturaleza. Thelma y Louise, afrontan la persecución con la tierra en sus rostros, el sudor que les provoca el clima desértico y comienzan a darse cuenta que su femineidad es salvaje, poderosa y auténtica.

- Acción ontológica: la movilidad de los medios de transporte, significa movimiento también para los pasajeros, no sólo el viaje es físico, sino también espiritual. Su ser dependerá de cómo ejecuten sus decisiones a partir de ahora. Ellie, decide declarar su amor a Pete, sus sentimientos dan un giro, ya no quiere sólo demostrar que puede estar sin su padre, está preparada para iniciar una relación seria con un hombre. Chris, sabe que el viaje es su boleto a su transformación. Todo lo que hace, es por llegar a Alaska, en el camino comprende más al ser humano y afianza su idea de libertad. Thelma y Louise deciden ir a México para

empezar una vida nueva, el viaje les irá revelando su verdadero destino.

En mística, la toma de conciencia se da en la intimidad, en un viaje del espíritu hacia lo Sagrado, eso los lleva a una acción interna de dimensiones ontológicas. Los ascetas viven esta etapa de forma silente; es el momento de confirmar su conexión con lo divino de manera inefable. Es el tiempo de conocerse a ellos mismos por medio de Dios, para Santa Teresa, significó un casamiento espiritual con Cristo, para San Juan de la Cruz, fue la noche más oscura, es decir, el momento anterior a la aparición de Dios en él.

Fase 04. Montaje / Transformación-Metamorfosis

Última etapa donde los personajes descubren el sentido de su existencia, es el momento de la *alethéia*, del *ereignis*, de la pura ontología del ser. En las tres películas se manifiesta de forma diferente, aunque en dos, se comparte la muerte como momento extático. Los conceptos compartidos en dichas cintas son:

- Verdad: los personajes se encuentran con la gran revelación, una verdad ontológica que los cambiará para siempre. Su vida ya no será la misma después de ello, la transformación es total. Para Ellie es el amor, descubre que es capaz de relacionarse con el sexo opuesto sin la ayuda de su padre y se enamora de forma absoluta. Para Chris es el compartir, se da cuenta que la felicidad no es nada si no hay nadie a lado. Cuando lo hace, es demasiado tarde, ya no hay regreso, la naturaleza lo ha atrapado. Y para las amigas, es la sororidad; ambas develan la amistad femenina como el valor más poderoso que tienen y no están dispuestas a renunciar a ello.

- Elevación: gracias a esos descubrimientos, los personajes se elevan, se unen a lo Sagrado. En el caso de Ellie, se entrega al amor de pareja, no muere literalmente, pero sí hay una transformación importante de su personalidad. Muere la niña, nace la mujer. Chris y las amigas sí fallecen, desaparecen como humanos para unirse a la naturaleza. Uno, a la fría nieve de Alaska; las otras, al desierto de Arizona. El joven muere solo, el clima frío lo abraza, como una curiosa y trágica coincidencia del destino. A diferencia de las amigas, que en compañía, mueren en el calor de la amistad.

En la mística, la verdad es una *alethéia*, una revelación ontológica que muestra lo Sagrado, el asceta, después de su éxtasis, regresa transformado pues ha tocado la divinidad, por lo tanto, su espíritu se ha elevado, se ha engrandecido. Así, cuando vuelve a su vida, ya no lo hace de forma normal, ya es otro después de esa experiencia ontológica profunda. Santa Teresa después de experimentar la transverberación (momento en que el cuerpo se levanta un palmo del suelo y sufre convulsiones, como si tuviera ataques epilépticos) y San Juan de la Cruz, bilocación (se le veía al mismo tiempo en dos lados distintos). Estas vivencias ontológicas, los transformaron y no les permitieron volver a su cotidianeidad de manera normal. Esa es la transformación que los místicos alcanzan cuando han tocado lo Sagrado.

Cabe destacar, que en las tres cintas, se encuentran las cuatro fases, sin embargo, en *Hacia rutas salvajes*, el montaje no es lineal, por lo que dichos pasos no siguen un orden estructurado, como se esperaría y como se planteó en el modelo. Es decir, la transformación se muestra desde el inicio de la cinta y sigue su narrativa al mismo tiempo que se

conoce la historia del personaje principal. Todo ello, lleva a la reflexión y al cuestionamiento: ¿es la mística un proceso lineal? ¿Podría haber transformación inicial antes de la ruptura? ¿La huida no es en sí misma un viaje? En esta cinta, todo ello es posible.

La mística tradicional judeocristiana, sí ha marcado un camino lineal, como se ve también en *Sucedió una noche* y *Thelma & Louise*, cintas que pertenecen al siglo XX y que sí siguen en orden el modelo arriba presentado. Pero la película de Sean Penn que es del año 2007, tiene una argumentación distinta, pues en el montaje, cambia la estructura de dichos pasos. Eso arroja una pregunta: ¿la mística contemporánea podría ser descentralizada? Si bien es cierto el modelo de análisis propuesto en esta investigación sí funciona, no muestra la complejidad aleatoria de esta tercera cinta.

Los pasos sí se siguen, pero no en orden; por lo que el modelo tendría que abrirse y plantear la opción de seguir dichos pasos como pistas, mas no como estructuras ordenadas. Ahora, si se recuerda el planteamiento de Raimon Panikkar, se puede sugerir que la mística, al ser plenitud de vida, por supuesto que da lugar a una apertura hermenéutica más "orgánica" y no tan lineal. Por lo que, lejos de negar el modelo, habría que sumarlo con más caminos y relaciones. Por lo pronto, lo importante, es precisar cuáles son, las constantes de las tres cintas:

FASE	DESCRIPCIÓN	CONSTANTES
1	Toma / Necesidad-Huida	Rebeldía Libertad
2	Encuadre / Desapego-Ruptura	Reflexión Contención

3	Plano / Intimidad-Viaje	Toma de conciencia Acción ontológica
4	Montaje / Transformación-Metamorfosis	Verdad Elevación

Figura 08/Capítulo 03. Constantes místicas encontradas en objeto empírico. Ileana Díaz

Como se recuerda, la hipótesis de este apartado, era develar las relaciones entre el *road movie* y la mística a partir de la narración ontológica del lenguaje cinematográfico. Dados los resultados, se descubre que efectivamente, el *road movie* es un género con gran parecido a la mística pues comparten las fases y el viaje de los protagonistas es muy similar al camino espiritual de un asceta.

Así, ambos, tienen varias coincidencias, por lo que se puede decir que existe una mística cinematográfica en el género, ya que comparten varios conceptos ontológicos en sus distintas fases, a resumir: rebeldía, libertad, reflexión, contención, toma de conciencia, acción, verdad y elevación. Todos ellos se manifiestan en la imagen ontológica, develando al mismo tiempo que ocultando, es decir, el cine de este género, es un juego de presencias/ausencias que narran historias místicas de seres humanos que buscan su ser en la carretera.

CONCLUSIONES

El lenguaje cinematográfico es un complejo entramado narrativo que ha captado la atención de varios estudiosos, los cuales han desarrollado varias teorías al respecto. En cuestión de producción, apreciación, consumo y lenguaje; el cine ha demostrado ser un fino arte de contar historias reales o fantasiosas. Así, se abre un espacio para acercar la mirada desde varios puntos de vista. En el caso del presente trabajo doctoral, se ha hecho desde el sitio hermenéutico ontológico heideggeriano. Cabe recordar entonces, que el objetivo general fue revelar la mística cinematográfica del *road movie* dentro de la filosofía a partir de un análisis hermenéutico ontológico, gracias a una matriz de estudio.

Esta meta se cumplió porque a partir de esa matriz, se establecieron las relaciones hermenéuticas entre las fases místicas y las características del *road movie*. Ambos, se entienden como un viaje transformador que se logra gracias a una vivencia profunda que lleva a la persona a romper con sus ideas preconcebidas sobre la sociedad y sobre sí misma. Una crisis la aleja del mundo material, óntico y lo acerca a una dimensión espiritual, ontológica.

En cada capítulo, se fue avanzando en lograr la meta final, así gracias al aparato teórico formulado en el capítulo uno, se pudo determinar la relación de la imagen cinematográfica con la mística a partir de la filosofía y hermenéutica ontológicas. Asimismo, en el capítulo dos, se reconoció al *road movie*, sus características y su historia. En capítulos tres y cuatro se planteó el modelo y se llevó a cabo la interpretación de corte ontológica. Así, el alcance fue de corte hermenéutico y se pudo entablar las relaciones establecidas al inicio del trabajo.

Todo ello se asevera así, porque la tesis de la presente investigación doctoral es que la dimensión ontológica del *road movie*, se manifiesta en la filosofía gracias a su relación con las fases místicas (necesidad, desapego, intimidad y transformación). La evidencia principal de ello, es el tejido de características que conforman al género (huida, ruptura, viaje y metamorfosis), y que coinciden con la mística. Al hacer el recorrido por el *road movie* en el capítulo dos, se exhibió cómo los personajes de estas cintas, se transforman en el viaje y se pudo develar de manera más clara en el capítulo 4, cuando se hizo la matriz de estudio.

En cuanto a los hallazgos relevantes, primero, se logró establecer que la intuición y la experiencia se vuelven parte del conocimiento y de la interpretación, por lo tanto, la exégesis es un instrumento para develar la mística como manifestación del pensar ontológico, pues la mística es pensar en el ser, pero ese pensar lleva a la acción. El fenómeno de la mística es un camino, que sigue el *Dasein* hacia la verdad ontológica (*alétheia*), no sólo es contemplación o reflexión; por lo que es un *ereignis* hacia el ser. Relacionar estos conceptos con el cine, fue uno de los aportes más importantes en este trabajo, porque se consideró que el discurso cinematográfico es parte de una exégesis mística de corte ontológico, pues lo importante es revelar la esencia del filme: la naturaleza cinematográfica es un ser en el mundo, que se revela ante sí misma y ante el ojo del espectador, formando un círculo de transformación que alcanza la mística, recordando que ésta es entendida como una plenitud de vida para autores de la talla de Raimon Pannikar, quien además hace un ejercicio hermenéutico de la misma. Esto quiere decir que la cinematografía (vista desde el lado filosófico), además de ser un lenguaje, es también un fenómeno.

Algo que también arrojó la reflexión, es que el cine es una verdad ontológica, ya que el *Dasein* de la película como producto, se erige en la experiencia mística gracias a elementos narrativos básicos (toma, encuadre, plano y montaje), de los cuales hace referencia Gilles Deleuze y que la transforman en una *alétheia*, una verdad ontológica develada en la pantalla grande.

Es por ello, que se puede afirmar que la ontología y la mística se relacionan con el cine, pues es una disciplina que comunica por medio de imágenes y éstas, al ser un juego de presencia y ausencia (como lo menciona Jacques Derrida), tiene en su interior un discurso que va más allá del entretenimiento.

Ahora, todo ello se llevó al plano del *road movie*, género que como ya se expresó en párrafos anteriores, se caracteriza por narrar la historia de personajes que viajan por carretera en un medio de transporte terrestre y que se ven transformados por su entorno y por sus propias motivaciones personales.

Una aportación al análisis, es la relación que se hizo entre los elementos narrativos del cine (toma, encuadre, plano, y montaje) con las características del *road movie* y las fases místicas; haciendo de todo ello, un tejido hermenéutico que pudo hacer dialogar el cine, la mística y la fiolosofía ontológica. Esto es porque se expresó que la parte nodal del *road movie* se constituye en el viaje como tal, porque es en él donde existe una comunión entre su parte óntica, ese *Dasein* arrojado al mundo, y su parte ontológica, porque se va erigiendo una experiencia esencial, verdadera (la *alétheia*).

Ya en el análisis como tal, se observaron varias cosas, algunas cumplían con la tesis, otras, iban arrojando más preguntas. Para empezar, en las tres cintas del objeto empírico, sí se encuentran las cuatro fases, sin embargo, en *Hacia rutas salvajes*, el montaje no es lineal, por lo que dichos pasos no siguen un orden estructurado, como se esperaría y como se planteó en el modelo. Es decir, la transformación se muestra desde el inicio de la cinta y sigue su narrativa al mismo tiempo que se conoce la historia del personaje principal.

Los pasos sí se siguen, pero no en orden; por lo que el modelo tendría que abrirse y plantear la opción de continuar dichos pasos como pistas, mas no como estructuras ordenadas. Ahora, si se recuerda el planteamiento de Raimon Panikkar, se puede sugerir que la mística, al ser plenitud de vida, por supuesto que da lugar a una apertura hermenéutica más "orgánica" y no tan lineal. Por lo que, lejos de negar el modelo, habría que sumarlo con más caminos y relaciones. Se descubre entonces, que efectivamente, el *road movie* es un género con gran parecido a la mística, pues comparten las fases y el viaje de los protagonistas es muy similar al camino espiritual de un asceta.

El hallazgo primordial, entonces es que sí existe una mística cinematográfica en el género, ya que comparten varios conceptos ontológicos en sus distintas fases, a resumir: rebeldía, libertad, reflexión, contención, toma de conciencia, acción, verdad y elevación. Todos ellos se manifiestan en la imagen ontológica, develando al mismo tiempo que ocultando, es decir, el cine de este género, es un juego de presencias/ausencias que narran historias místicas de seres humanos que buscan su ser en la carretera.

Cabe mencionar, que al final del capítulo 4, se abrieron varias preguntas, a propósito del orden de las fases místicas. Éstas eran: ¿Es la mística un proceso lineal? ¿Podría haber transformación inicial antes de la ruptura? ¿La huida no es en sí misma un viaje? A ello, se contestó que en la película *Hacia rutas salvajes*, era posible. Se reflexionó también que la mística tradicional judeocristiana, sí ha marcado un camino lineal, como se ve también en *Sucedió una noche* y *Thelma & Louise*, cintas que pertenecen al siglo XX y que siguen el orden del modelo. Pero la película de Sean Penn que es del año 2007, tiene una argumentación distinta, pues en el montaje, cambia la estructura de dichos pasos. Eso arrojó otra pregunta: ¿la mística contemporánea podría ser descentralizada? Si bien es cierto el modelo de análisis propuesto en esta investigación sí funciona, no muestra la complejidad aleatoria de esta tercera cinta.

Todos esos cuestionamientos no quedaron contestados en su totalidad, es decir, son preguntas que rebasan el trabajo doctoral presentado, y el modelo, en ese sentido, queda corto; lo cual se debe mencionar, pues aunque es una matriz hermenéutica y su función es abrir interpretación de corte ontológica, no puede, ni pretende, contestar todas las preguntas.

El *road movie* es un género que cuenta la historia de personajes que viajan, pero, en cualquier narración, efectivamente existen motivaciones que llevan a los protagonistas a cambiar o reforzar sus valores. El principio del conflicto en los discursos, es justo ese. Responder a la pregunta: ¿qué tiene el personaje y cómo resolverá su problema? Si bien es cierto el *road movie* lo hace en carretera, otros géneros implican un traslado emocional y/o físico de quien está frente a la pantalla grande. En ese sentido, es posible que el modelo presentado en esta

investigación, pueda aplicarse a otros discursos audiovisuales y ofrecer un panorama de estudio distinto.

Esto, lleva a cuestionarse si se puede hablar del *road movie* como el género más ontológico, a lo cual, se confiesa que no se tienen los elementos suficientes para afirmarlo, pues todo el cine de ficción tiene como principio, contar un conflicto, como ya se mencionó, por lo tanto, el viaje se da, de una u otra forma, por lo que la ontología está presente (o no) en cualquier género.

Otros caminos de indagación pueden establecerse a partir de este trabajo, como el referente al diseño de audio: el *road movie* se caracteriza por tener una banda sonora compleja y aclamada por la crítica. En la presente tesis, no se analiza a profundidad este fenómeno, ni tampoco el de la relación simbiótica de los *buddies*, tema de interés para otros investigadores. Igualmente, la vinculación del *western* o el drama con el género de carretera. No se tocó el cine de autor o el documental, que podrían tener diálogos con la mística, también.

Disciplinas como los estudios culturales, la semiótica o la retórica, pueden sumar el análisis cinematográfico o la crítica del séptimo arte, a partir de la mística o la ontología. Habría que explorar, desde la tradición transdisciplinaria, más elementos que pongan a conversar al cine con otros métodos de estudio.

Por último, esta investigación pretende inaugurar más caminos a la exploración de corte ontológico e invita a dialogar con conceptos que se antojan inefables; pues se cree firmemente que el conocimiento está en cada rincón del alma del cuerpo y del mundo.

FUENTES DE CONSULTA

Álvarez, Enrique. "De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica". *Eikasia, revista de filosofía*. Noviembre, 2011: 93-111. Impreso.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Aristóteles. *Metafísica*. País no identificado: Createspace independent, 2016. Impreso.

Ávila de, Teresa. *Las Moradas*. México: Editorial Porrúa, S.A, 2005. Impreso.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2017. Impreso.

Berlanga, Jorge. "Treinta años de Easy rider". *El cultural*. Noviembre, 1999. Impreso.

Bravo Díaz, David. "La II guerra mundial a través del cine de posguerra. Fuego en la nieva y Arenas sangrientas". *Amenazas y orden público: efectos y respuestas de los Reyes Católicos al Afganistán contemporáneo*. 2013: 197-225. Impreso.

Bustos, Herman. "La nueva ola francesa (1958-1962)". Texto. *Cineojo*. Creative Commons. 26-12-2005. Web. 13-09-2016. <URL>

Cabrera, Villoro I. y Carmen Silva. *Umbrales de la mística.* México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006.

Cavell, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Kats, 2008. Impreso.

Cohan, Steven. *The road movie book*. Londres: Routledge, 1997. Internet.

Correa, Jaime. "El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas.* Abril-Septiembre 2006: 270-301. Impreso.

Corrigan, Timothy. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. London: Routledge, 1992. Impreso.

Chirinos, Nilda. "Características generacionales y los valores. Su impacto en lo laboral". *Observatorio laboral Revista Venezolana*. Julio-Diciembre 2009: 133-153. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso

Derrida, Jacques. "El cine y sus fantasmas". *Cahiers du cinema*. Abril, 2001: Web. 10-07-17 <URL>

Descartes, Rene. *Meditaciones Metafisicas*. S.l.: CREATESPACE INDEPENDENT P, 2017. Impreso.

Desi. "Los primeros empresarios del cine I: Charles Pathé". Texto. *Noche de cine*. Noche de cine. 28-04-2014. Web. 31-08-2016. <URL>

Díaz, Ileana. *El silencio místico: hermenéutica de los logos del silencio en la cinta Teresa, cuerpo de cristo (Ray Loriga, España, 2007)*. México: Iconos Instituto de Comunicación y Cultura, 2013. Impreso.

Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa.* Madrid: Alianza Editorial, 1992.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2016. Impreso.

Fernández, Javier. "Star wars". Texto. *Narrativa transmedia*. Sizling Hot. 06-01-2016. Web. 14-09-2016. <URL>

Figueras, Miriam. "El código Hays o la autocensura de Hollywood". Texto. *Blog de cine*. WeblogsSL. 20-01-2013. Web. 13-09-2016. <URL>

Füguemann, Luis Arturo. *Análisis estructural comparativo de las películas Down with love y Ladies' Night*. México: Universidad de las Américas Puebla, 2005. Impreso.

García-Baró, Miguel. *De estética y mística.* Salamanca: Sígueme, 2007. Impreso.

García Ochoa, Santiago. "Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie". *Revista anual de Historia del arte*. 2009: 187-196. Impreso.

Gil Extremera, Blas. "John Ford: la épica del western". *Nexos*. 2012: 73-75. Impreso.

González, Daniel. "Un retorno a París, Texas". *Revista de la Universidad de México*. Julio, 1997: 52-58. Impreso.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

----- *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2000. Impreso.

----- *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2012. Impreso.

Hopkins, Christie. *Narrando la nación: dos road movies latinoamericanos y su redefinición y/o redescubrimiento de identidad nacional*. Estados Unidos: Universidad de Georgia, 2014. Impreso.

Jaime, María Silvia. *Ética y posmodernidad*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León. Impreso.

Leibniz. *Monadologia*. S.l.: CREATESPACE INDEPENDENT P, 2017. Impreso.

Lizarazo, Arias D. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes.* México: Siglo XXI Editores, 2004.

López Montero, Paula. "Hacia rutas salvajes (Into the wild)". *Cinedivergente*. Enero 2015: *L'orangerie estudio*. Web. 06-04-18. <URL>

Lucena Hidalgo, Carmen. "Películas sobre ruedas -Acercándonos a las Road Movies-". *CinemaNet*. Marzo 2011: *CinemaNet.info*. Web. 28-08-16. <URL>.

Majfud, Jorge. "Diarios de motocicleta y los rebeldes de nuestro tiempo". *A Parte Rei*. Marzo, 2006: 1-4. Impreso.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002. Impreso.

Martínez-Salanova, Enrique. "Segundo de Chomón". Texto. *Figuras de cine*. Enrique Martínez-Salanova Sánchez. 26-06-2003. Web. 16-09-2016. <URL>

Millán, Marco Antonio. *El acontecimiento de la comunicación.* México: E-dae, 2013. Impreso.

Moreno-Cardenal, "Luisa. Análisis textual de Sucedió una noche (It happened one night, Frank Capra, 1934)". *Trama y fondo*. Junio, 2013: 27-50. Impreso.

Narváez Torregrosa, Daniel. "La visión cinematográfica de D.W. Griffith". *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. 2008: 44-57. Impreso.

----- "Leni Riefenstahl. Götterdämerung del cine aleman". *Panta Rei*. 1997: *WordPress*. Web. 02-09-2016. <URL>.

Otto, Rudolf. *Lo Santo: lo irracional y lo racional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.

----- *Mística de Oriente y Occidente: Sankara y Eckhart*. Madrid, España: Editorial Trotta, 2014. Impreso.

Panikkar, Raimon. *Mito, fe y hermenéutica*. Barcelona: Herder, 2007. Impreso.

Pla Valls, Enric. "Historia en el cine, cine en la historia". *CineHistoria*. Mayo 2005: CineHistoria. Web. 31-08-2016. <URL>

Polo, Miguel Ángel. "La hermenéutica ontológica de Gianni Vattimo". *Escritura y pensamiento*. 2001: 75-97. Impreso.

Romero de Solís, Diego. *Símbolos estéticos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001. Impreso.

Rey-Reguillo, Antonia del. La influencia del cine soviético de los años veinte en La aldea maldita (Florián Rey, 1930). *I Jornadas Andaluzas de Eslavística. La eslavística europea: problemas y perspectivas*, Granada, 7-10 octubre de 1992. Conferencia. Universidad de Granada, 1992.

Santo Tomás de Aquino. *Suma Teológica*. Tomo I. Lima, Perú: Universo, 1970. Impreso

Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo.* Valencia: Pre-Textos, 1998.

Szilasi, Wilhelm. *Introducción a La fenomenología de Husserl*. Argentina: Amorrortu, 2003. Impreso.

Torrent, Katia. Gran Bretaña: La escuela de Brighton. *El cine como recurso didáctico*, España, 2012. Artículo no publicado. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012. Internet.

Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidos, 1991. Impreso.

Velázquez, Sara. "El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta". Transfer. Mayo 2012: CRET. Web. 03-09-2016. <URL>

Vericat, David. "Sucedió una noche". *Cinema esencial. Directores de cine y sus películas esenciales*. Calbasi.net, 12-14. Web. 24-02-18. <URL>

Zamora, Águila F. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación.* México, D.F.: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2006.

Zavala, Lauro. Módulo de cine. *Módulo cinematografía y procesos culturales*, México, Diciembre 2010. Artículo no publicado. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2016. Impreso.

Zuñiga, Omar. "Little miss Sunshine. Belleza". laFuga. 2005: laFuga. Web. 03-12-17. <URL>

----- "Road movies: viajes de cine". *Savia*. 2010: 54-56. Impreso.

ANEXOS

Anexo 01. Película *Sucedió una noche*. Desglose por escenas.

Esc	Descripción	Timing	Duración
	Créditos iniciales. Texto sobre imágenes de mar y barcos.	00:00:00-00:00:58	58"
1	Full shot de dos hombres que platican, uno de ellos (Sr. Andrews) está alterado, le pregunta al otro si ya le dio de comer y por qué no la ha forzado. El otro hombre le dice que no puede hacerlo. El Sr. Andrews dice que hablará con ella. Varios hombres de la tripulación están pegados a la puerta, oímos una voz de off de mujer que dice que no comerá nada, descubrimos que es una joven que discute con su padre (Sr. Andrews) y le dice que ya se casó, que ya está hecho todo, está visiblemente enojada. Su padre le dice que está viendo lo de su anulación, ella está incrédula. Llega la comida, ella hace muecas, le dice que cómo se le ocurre sacarle de su propia boda. El padre le dice que su marido es malo, que ella lo sabe y que se casó con él sólo por llevarle la contra porque siempre ha sido "una tonta testaruda". Ella le tira la comida, él le da una cachetada, entonces ella sale corriendo al exterior del barco y se avienta al agua, escapando del padre, quien le manda al capitán publicarlo en los medios.	00:00:59-00:03:33	2'34"
2	En la estación de trenes, Ellie está parada en un rincón, observando hacia donde se compran los boletos. Un par de detectives platica que ella no sería capaz de estar ahí por su condición social. Una anciana compra un boleto hacia Nueva York, se dirigie hacia donde está Ellie y le da el boleto. En una cabina de teléfono de la estación, hay muchos hombres escuchando la conversación de un joven de mediana edad (Pete) que se está peleando con su jefe. Finalmente cuelga y lo felicitan, están todos borrachos y lo acompañan hasta el camión. Cuando llega, se va hasta atrás pero hay periódicos en su lugar, los tira del camión y el chofer le reclama, él le contesta y en el inter, no se da cuenta que Ellie se sienta en su lugar. Discuten, pero se acaban sentando juntos. Ella se ve molesta, él, divertido.	00:03:34-00:09:09	05'35"

3	El camión hace una parada, todos bajan. Ellie está recargada en el autobús con su maleta a sus pies. Pete la observa pero ella lo ignora. Un maleante le toma el equipaje a Ellie sin que se de cuenta. Pete lo persigue sin éxito. Cuando regresa, se lo dice y apenas ella se percata que falta su maleta. Él le dice que lo reporte al camión pero ella no quiere. Él insiste, llamándola tonta y ella le grita que no, se aleja. Pete expresa en voz alta que es una caprichosa malagradecida. Se vuelven a subir al camión todos, pero ella se cambia de lugar junto a un señor obeso que cuando se queda dormido, se le encima, ella se incomoda y se vuelve a pasar con Pete. El camión hace otra parada para que los pasajeros desayunen. Ellie está dormida encima de Pete, cuando despierta se disculpa y le dice que todos han bajado a desayunar, que tienen sólo 30 minutos, pero ella dice que irá a un restaurante más lujoso y lejano, le pide al chofer que la esperen, éste se queda desconcertado.	00:09:10-00:14:37	05'27"
4	Ellie llega de nuevo a la estación y se da cuenta que el camión ha partido, le dicen que se fue hace ya 20 minutos, ahí está Pete sentado, le dice que no logrará llegar a Nueva York, que se regrese con su padre a Miami, ella dice no saber de qué habla, Pete le muestra el periódico, está en primera plana su desaparición. Ella le ruega que no la entregue, que le pagará más que su padre. Pete le dice que es una niña malcriada acostumbrada a pagar por todo y a todos. La deja y se va a una oficina de correo a enviar un telegrama a su jefe en el periódico, diciéndole que sabe dónde está Ellie Andrews.	00:14:39-00:18:40	04'01"
5	Es de noche, un nuevo autobús sale a Nueva York, Ellie lo aborda, se da cuenta que Pete también está y se sienta junto a un hombre que comienza a hostigarla. Pete se acerca a ellos y le pide al hombre que deje en paz a su esposa, el tipo le pide perdón a él. Un hombre que vende dulces, pasa por el pasillo del camión, Ellie quiere unos chocolates, pero Pete se lo prohíbe, le arrebata el monedero y le dice que no tiene más que un dólar, que debe ajustarse a su presupuesto. Ellie se molesta. Deben bajar del autobús porque por la tormenta, la carretera se cerró. Él alquila un cuarto de hotel, diciéndole al dueño que son esposos. Una vez en la habitación, él le confiesa que es reportero y que lo único que le interesa, es su historia con Wes (el esposo de Ellie). Ella quiere irse pero élla amenaza con seguirla y de cualquier manera, vender su historia. Ellie resignada, se queda con él, en camas separadas. Él divide la recámara con un cobertor colgado. Ella se queda en la puerta parada, enojada. Entonces él se empieza a desvestir, retándola para ver qué hace ella, quien se va hacia el lado del cuarto que le corresponde. Apagan la luz, Ellie le pregunta su nombre. Ambos están acostados, cada quien en su cama, y los separa el cobertor colgado. En un avión, viaja el padre de Ellie, desde Miami a Nueva York, todavía no tiene noticias de ella.	00:18:41-00:32:48	14'07"
6	Es de día, Ellie despierta contenta, Pete ya está vestido, la apresura, ella sale a tomar un baño. Cuando regresa al cuarto, él le ha hecho el desayuna. Ella le cuenta cómo conoció a su esposo y cómo irrita a su padre. Él sólo escucha. Fuera, hay gente del Sr. Andrews buscándola, tocan la puerta de su habitación. Peter le empieza a hablar a Ellie como si fuera su esposa, los detectives, le hacen preguntas a ella, quien se agacha y se cepilla el pelo hacia adelante para que no la reconozcan. Pete les dice que se vayan, que no pueden estar buscando a la hija de un simple plomero. Los detectives se apenan y se van. Ellos ríen diciendo que podrían montar un espectáculo juntos. Les avisan que su tren se va en 5 minutos, se apresuran a empacar.	00:32:49-00:41:44	08'55"

7	El jefe de Pete recibe su telegrama pero no lo termina de leer, se enoja y regaña a todos. El papá de Ellie manda a sus empleados a que publiquen su foto en todos los periódicos del país y amplía la búsqueda. Ellos ya van en el camión, todos cantan. Uno de los viajeros descubre la nota en el periódico. El conductor frena fuertemente, porque se desvía. Un niño grita, su mamá está desmayada y pide ayuda. Lo consuelan, le dan dinero para que pueda comer con su madre. El pasajero que vio la nota (que fue el mismo con el que se sentó Ellie y que la acosó) le habla a Pete, le dice que ya sabe quién es ella y que pedirá recompensa pero que la pueden compartir. Pete lo asusta diciéndole que pertenece a la mafia y la tiene secuestrada, lo obliga a partir.	00:41:54-00:51:58	10'04"
8	Ambos corren por el camino, ella le pregunta qué pasa. Él le dice que cuando el hombre al que ha engañado comience a pensar, se dará cuenta y querrá buscarlos de nuevo, por eso debían desaparecer del camión. Ya no tienen dinero, siguen caminando. Atravesarán un río, él la carga y le da una nalgada porque ella empieza a decirle que la lleva de "caballito". Se adentran al bosque, él le improvisa una cama con heno. Ella le dice que tiene hambre, él la "arropa", se acercan mucho pero no se besan. Él insiste que es una niña caprichosa, ella derrama unas lágrimas, se queda dormida.	00:51:59-00:59:30	07'31"
9	Carretera: ambos caminan, ella va cojeando, le cansan los tacones, frenan y se sientan a un lado del camino. Él le dice que pedirán aventón y le da una cátedra de cómo pedir que los lleven, cuando se acercan los carros, nadie le hace caso. Ella lo intenta y a la primera lo logra (sólo enseña un poco la pierna). Él se sorprende y se enoja. El chofer se detiene para comer algo, ella lo quiere seguir pero Pete no la deja. Salen del auto, él se disculpa, mientras el chofer regresa al coche y se arranca, llevándose la maleta de Pete, quien lo corretea. Vemos a Ellie esperando en el camino, llega el periodista con el carro y con algo de sangre en la frente, ha golpeado al conductor y se ha quedado con el auto, resulta que el chofer era un ladrón que recogía gente en el camino para robarle sus pertenencias. Él maneja, ella lo limpia con un pañuelo.	00:59:31-01:08:58	09'27"
10	El sr. Andrews está con Westley (el marido de Ellie), le dice que ha ganado, que nunca le agradará pero que acepte ir a los medios y declarar que han llegado a un acuerdo, que sea un mensaje para Ellie de que puede retornar. Se ven los periódicos con la noticia que suegro y yerno han hecho las paces, piden que regrese Ellie a su lado, quien sostiene el periódico es ella, quien está sola en el carro, cuando escucha a Pete, esconde el diario. Sucede que están en un hotel, consiguen una habitación. Él ha dicho al dueño que se quedarán una semana, que le pagará después. Pete le cuestiona a Ellie por qué deben hacer esa parada, si en 3 horas ya estarían en Nueva York, ella dudando le dice que no deberían llegar de madrugada. se le ve triste. Pete le dice que pronto estará con su marido, que debería estar feliz. Ella no responde a ese comentario, pero sí le dice que él tendrá una gran historia para su periódico. Él vuelve a separar el cuarto con un cobertor, ya en cama, ella le pregunta si alguna vez ha estado enamorado o ha pensado en tener mujer. Él le dice que sí, que desea estar con alguien con quien vivir en una isla. Ella llorando, se acerca a él y le dice que lo ama, que se vayan juntos. Él fríamente le pide que regrese a su cama. Ella le pide perdón, se regresa a su cama y se queda dormida llorando. Pete le pregunta si está hablando en serio, la ve con los ojos cerrados y se apresura a vestirse.	01:08:59-01:18:38	09'39"

11	Pete está en la gasolinera, le pide al encargado que le llene el tanque a cambio de su maleta, que de regreso le dará dinero y cargará gasolina de nuevo, el despachador le pide su sombrero. Llega al periódico y le dice al editor que le tiene una historia que vale mucho dinero: Ellen Andrews anulará su matrimonio para casarse con él. Mientras, en el hotel, la dueña despierta a su esposo para decirle que no esté el auto de Pete, lo regaña y le dice que eso le sucede por confiar en la gente, entran a la habitación y encuentran a Ellie, la cual se desconcierta y desilusionada, le pide el teléfono para hablar con su papá y avisarle dónde está. El editor del periódico se emociona por la historia y le da el dinero a Pete, quien se va feliz. En ese momento, el editor recibe la llamada de uno de sus colaboradores, quien le dice que Ellen Andrews ya apareció, que le llamó a su papá para avisarle que estaba en un hotel en Filadelfia y que pasara por ella. El editor pide que se publique esa historia con el encabezado: "Ganó el amor", enojado, le pide a su secretaria que localice a Pete por mentiroso.	01:18:39-01:24:08	05'29"
12	En carretera, Pete va emocionado, observa a un auto escoltado por policías, se sorprende, lo rebasan. En ese carro va el papá y el esposo de Ellie, quienes llegan por ella, hay fotógrafos rodeándolos. Ellie va muy seria. Mientras Pete sigue manejando, hasta que se cruza con el auto escoltado, que va del otro lado, ahí ve a Ellie abrazada de Westley, se sorprende y trata de seguirlos, pero el auto se le poncha la llanta, se lleva la mano a la cabeza, confundido. Mientras, la noticia "oficial" se publica en los diarios. Pete regresa al periódico, le da el dinero de vuelta a la secretaria del jefe, argumentando que sólo estaba bromeando. El jefe lo alcanza y le dice que no se preocupe, que todo saldrá bien.	01:24:09-01:28:36	04'27"
13	En un periódico dice "Ellen y Westley celebrarán una boda por la iglesia, el padre estará presente". El sr. Andrews está con su hija, quien ya está con su vestido de novia pero está muy triste, le confiesa que se enamoró de Pete, pero que la rechazó, el padre se pone feliz, le dice que pueden anular el matrimonio y no celebrar la boda por la iglesia, ella se opone, dice que es lo mejor. Cuando le dice cómo se llama, el padre se descompone y mete su mano en el bolsillo de su saco, Ellie saca un papel, es un telegrama de Pete dirigido al Sr. Andrews que dice que quiere verlo porque tiene información sobre su hija y que deben discutir un asunto de dinero. Ella se enoja porque cree que Pete sólo quería la recompensa, el padre se va preocupado, en eso llega Westley, la abraza.	01:28:37-01:34:46	06'09"
14	Pete se ve de espaldas, está sentado leyendo el periódico donde dice la noticia de Ellie, cuando suena su teléfono, es el Sr. Andrews que le pide que vaya a su casa para ver lo del dinero, al principio Pete no quiere, pero finalmente accede. Cuando llega, le dice que su hija es insoportable, que sólo quiere el dinero y que se irá, pero el Sr. Andrews se sorprende cuando Pete pide una cantidad ridícula (básicamente le pide lo del camión y lo del hotel, sólo los gastos). Le pregunta si ama a su hija. Pete le confiesa que sí pero que al mismo tiempo la odia por ser tan mimada. El padre se pone feliz. Cuando Pete sale del estudio del Sr. Andrews, se topa con Ellie, quien está en la sala celebrando con sus invitados la antesala de la ceremonia religiosa, ambos se comportan sarcásticos y fríos entre ellos. El padre le quiere decir a ella que él lo ama, pero ella no lo deja, se aleja enojada.	01:34:47-01:39:15	04'28"

15	Se ve que una avioneta aterriza en un jardín, es Westley vestido de novio. Se ve una boda vistosa, hay muchos invitados. La novia camina hacia el altar con el padre, éste le dice a Ellie que Pete está enamorado de ella, que todavía es tiempo para cambiar de opinión, le dice que no pasará nada si se va de ahí, que él arreglará todo y que le pagará a Westley una buena cantidad para que no haga tanto escándalo. Ella llora, no le dice nada. Llega al final del altar, él le entrega a su hija a Westley. Cuando el padre le pregunta a Ellie si toma a Westley, ella no responde y sale corriendo, el padre ríe. Se arma un alboroto, todos salen corriendo detrás de Ellie, quien se ha subido al auto de su padre. Westley enojado, le dice al padre si tiene algo que ver, él dice que no sabe nada.	01:39:16-01:43:11	03'55"
16	El padre de Ellie está en su despacho bebiendo, recibe una llamada de Westley, le dice que le da gusto que no esté interfiriendo con el proceso de anulación y que le ha salido barato darle 10,000 dólares para no volverlo a ver, cuelga. Recibe un telegrama, es de Pete, informándole dónde está con su hija y preguntando cómo val a anulación, le dice que está derribando el muro de Jericó (se refiere al cobertor que él ponía de separación en la habitación de los hoteles donde se quedaron). El padre le dice a su asistente que le responda: "deja que se caiga completo ese muro". Mientras, un dueño de hotel le dice a su mujer que la pareja que acaba de llegar se ve simpática. Ella le dice que no cree que sean esposos, él de confiesa que le han pedido una cuerda y un cobertor extra, además de una trompeta. Vemos la habitación por fuera, con las luces prendidas, después, vemos un cobertor cayendo al suelo, volvemos a ver la habitación por fuera, se apagan las luces.	01:43:12-01:44:54	01'42"
	Cortinilla final	01:44:55-01:45:08	13"

Anexo 02. Película *Hacia rutas salvajes*. Desglose por escenas.

Esc	Descripción	Timing	Duración
1	Entra pantalla a negros con cita de Lord Byron Disolvencia Mamá del personaje principal escucha una voz que dice "Mamá", se levanta estrepitosamente y dice que no lo imaginó. Está angustiada. Disolvencia a:	00:00:00-00:00:40	40"
2	Tomas rápidas que incluyen al personaje principal, hay textos donde se explica cómo hará para sobrevivir en el bosque del norte de América. Las tomas son de exterior, se ve carretera y naturaleza. La escena termina cuando lo dejan en la nieve y se adentra en la naturaleza, aparece el nombre de la cinta. Importante mencionar que hay textos en la imagen, que es como el diario o bitácora del personaje, pues está narrado en primera persona.	00:00:40-00:05:16	04' 34"
3	Créditos iniciales. Todo es sobre tomas de naturaleza (norte de América), en su mayoría son áreas con acercamientos al personaje principal (medium y close ups)	00:05:17-00:08:01	02' 44"
4	Día mágico del autobús: Cuando se encuentra el bus en medio de la nada y lo toma de vivienda. Escribe que han pasado ya dos años desde que está caminando por la tierra, sin mascotas, no hay alimento convencional. Las tomas son planos generales y medium shots. Él reflexiona, no hay diálogos, sólo música. Declara que su hogar es el camino, que es un viajero eterno, que siente libertad absoluta. Se ve paraje y animales, él en medio de todo ello. Dice que ha llegado al final de la travesía, que ha dejado de luchar con el ser interno y que ha llegado a la aventura final: "concluir victorioso la revolución espiritual". Y termina escribiendo en una tabla: "ya no está más envenenado por la civilización y huye". Firma (mayo de 1992) Disolvencia a:	00:08:02-00:13:42	05'30"
5	Un grupo de alumnos preparatorianos con toga y birrete, en su graduación. Se lee: "2 años antes del autobús mágico". Él llega desenfadado, sus padres se ven molestos por esa situación. Él reflexiona sobre sus padres a su edad, graduándose (en voz off). Dice que le gustaría decirles que no se casen porque harán daño a sus niños y que sufrirán. Pero que no lo hará, que quiere vivir y que después él contará su historia. Eso se lo lee a su hermana, quien maneja su auto después de la ceremonia de graduación. Se bajan del carro, sus padres los esperan en un restaurante lujoso, le dicen que le compararán un carro, él se enoja, no quiere cosas, no quiere nada. Les menciona que seguirá con la carrera de derecho y que tiene ahorrados 24 mil usd. La hermana lo ve incrédula.	00:13:43-00:20:19	6'36"

6	Ahora habla la hermana (en voz off), quien dese el auto se despide. Vemos a Chris en su apartamento, recortando sus credenciales oficiales, tirando la fotografía de sus padres, cerrando en un sobre un cheque para OXFAM AMÉRICA por 24 mil usd y una nota que versa: "son todos mis ahorros, alimenten con ellos a alguien". En toda esta escena, escuchamos a su hermana, quien dice que era normal pensar que su hermano se iría después de su graduación, no encajaba, él leía a autores como Tolstoi. Dice: "sabía que mi hermano se iría y que lo haría sin mesura".	00:20:20-00:21:31	01'11"
7	Tomas de ciudad, avenidas y autopistas. Autos, de fondo, música. Vemos el auto donde va Chris y en texto se puede leer: "Chapter 01: my own birth". Sale de la ciudad, se ve solo el carro y carretera. En off, Chris cita: "No debe negarse que la libertad siempre nos extasió. La asociamos a la mente con un escape de la historia, de la opresión, de la ley y de obligaciones irritantes. Libertad absoluta. Y el camino siempre condujo al oeste". Sigue conduciendo, vemos paraje. Anochece, Chris duerme pero le atrapa una tormenta, deja el carro varado, quema sus billetes, se aleja caminando. Llega a Arizona, es julio de 1990.	00:21:32-00:23:49	2'17"
8	Se lee: "Plantas salvajes comestibles. Guía norteamericana" Se ve una mosca sobre algo blanco, pareciera una tienda de campaña	oo:23:50-0:24:14	24"
9	Campo abierto, lago. Chris se dirige a un baño público donde se asea. Dice "necesito un nombre". Toma un lápiz labial rojo y escribe en el espejo: "Alexander Supertramp. Julio de 1990". Sale de nuevo a carretera pide aventones. Entra voz off de la hermana que dice: "a fines de julio, llamaron de la escuela para reportar calificaciones de mi hermano que eran de excelencia. Sin embargo, no habíamos recibido noticias de él y mis padres comenzaron a inquietarse, decidieron ir a Atlanta y sorprenderlo". La pantalla se divide en dos. En la de la izquierda, vemos el carro de sus padres, en la derecha, vemos a Chris caminando y pidiendo aventones. La pantalla vuelve a hacer una, la del carro, se lee el letrero de la carretera: "Universidad Emory". Los padres se enteran de su viaje al llegar a su departamento y verlo vacío. La hermana narra en voz off que su hermano había cumplido 4 años de carrera universitaria absurda para complacer al mundo que lo rodeaba, pero que era tiempo de huir hacia su verdadera naturaleza.	00:24:15-00:27:02	2'47"
10	Paraje. Se lee "Senda de la Cresta del Pacífico. California del Norte. Agosto, 1990" Sólo música, paraje, Chris corre, disfruta de la naturaleza. Encuentra un sombrero, corre por la carretera y pide un aventón una pareja. Ella le cuestiona porqué dejó su dinero y Chris (ahora Alex) dice que el dinero te hace cauto. Todos cenan frente a una fogata. Ella le pregunta por sus padres, él responde: "deben estar viviendo su mentira en algún sitio". Ella lo insta a ser justo. Chris cita a Thoreau: "Más que amor, dinero, fe, fama, justicia, dame la verdad". Es de noche, Alex está frente a su libro, observa al hombre y cómo apaga el fuego. Voz off de la hermana que narra la violencia intrafamiliar que vivieron de niños, por la amenaza de divorcio de sus padres que nunca se cristalizó pero que los encerró en eterna angustia. Mientras, vemos imágenes de la familia de Chris y del mar, con el hombre al que le pidió aventón. Después ambos platican sobre el amor. Chris nada con la mujer mientras reflexiona sobre la fortaleza y cómo es importante enfrentar los miedos por lo menos una vez en la vida. Al anochecer, él se va, dejando un mensaje en la arena: "Gracias por todo".	00:27:03-00:38:03	11'
11	Él camina en la carretera. Se lee: "Chapter 2. Adolescence" Se oye música de fondo, mientras lo vemos en carretera, en bosque y en montaña, caminando, aseándose, comiendo manzana. Después de unos segundos, comienza la voz off de la hermana: "En septiembre de 1990, la policía informa a mis padres que encontraron el auto de mi hermano abandonado en Arizona y ellos se dan cuenta que Chris no quería ser encontrado".	00:38:05-00:40:34	2'29"

12	Medium shot del personaje en clima helado. Se lee: "Autobús mágico. Semana 3" Se mide los pantalones, le quedan grandes. Se agota la comida. Se dice a sí mismo que es fuerte y que puede hacer lo que quiere, que el dinero y el poder son una ilusión. Se ve paraje y a él en el autobús y afuera, cazando. Lo vemos arriba del camión con los brazos arriba, en señal de triunfo.	00:40:35-00:42:58	02'23"
13	Se lee: "Easter South Dakota. Septiembre de 1990, 19 meses antes del autobús". Se ve un sembradío, en un camión va el conductor y Chris. Se vuelve recolector, platica con el jefe de ahí, se hacen amigos. Chris le habla de sus planes de viajar a Alaska donde estará solo con la naturaleza. El recolector le dice que no juegue con fuego y que no piense tan profundo en las cosas. Hay tomas con música donde sólo se ve el campo y el bar. Otro recolector le da consejos de cómo cazar y qué arma usar. Entra voz off de la hermana narrando que cuando los padres se enteran que Chris donó todo su dinero, contratan un investigador privado para encontrarlo. Llegan por el recolector unas patrullas, se despide de Alex. Éste se aleja con sus maletas en el camino.	00:42:59-00:51:58	9'
14	Se ven tomas de carretera, la hermana en voz off que narra cuando Chris se graduó de la preparatoria, se compró un Datsun y recorrió el país durante el verano y visitó familia en California, donde descubrió que su papá había tenido un hijo con otra mujer antes de casarse con su mamá. Eso le causó dolor, por corroborar que había vivido en una mentira. Mientras, en imagen se aprecia a Chris pidiendo aventones en carretera. También se le ve enterrando libros en la tierra	00:51:59-00:54:50	02'50"
15	Está al interior de una oficina pues quiere remar pero el custodio le dice que debe tener una licencia, de lo contrario, debe anotarse en una lista de espera para aprender. Él agradece y se va. Después se ve cómo va por la carretera con una lancha sobre un carro de supermercado. Se lanza al río y se ven tomas abiertas, después en off la voz de Chris cita: "Si admitimos que la vida humana puede regirse por la razón, se destruye la posibilidad de vida". Se encuentra con una pareja de holandeses y lo invitan a comer hot dogs. Él se va porque la patrulla lo persigue.	00:54:51-01:02:45	07'50"
16	Entra voz off de hermana mientras se ve a Chris en carretera, metido en un camión de aventón y su lancha con él. La hermana dice que para Navidad no habían recibido noticias de él y que por primera vez, ella se enojó con él. Mientras ella lo narra, Chris está frente a un teléfono público a punto de meter una moneda para marcar, pero escucha a un anciano a su lado, quien dice a su interlocutora que está a punto de acabarse su tiempo y que ya no tiene más monedas. Chris decide darle la suya, así que ya no habla con su familia. La hermana sigue hablando y ya vemos a Chris de vuelta en el río. La hermana dice que Chris siempre tuvo un espíritu aventurero.	01:02:46-01:05:42	03'
17	Se escucha música de fondo, Chris está corriendo en campo abierto, rodeado de caballos, se intercala con tomas de éste escribiendo a Wayne (el recolector). Se lee en pantalla: "Wayne: odio pensar en un hombre salvaje como tú, en una jaula. Ir a pie es muy fácil con el dinero que me pagaste. Era más emocionante cuando no tenía dinero. Decidí vivir el porvenir. La libertad y la simple belleza son muy buenas para perderlas". Después se ve espacio abierto. En texto se lee: Mar de Cortés, 2 de diciembre de 1990. Ha llegado a México, en voz off se escucha que le preguntan qué hace en el país, mientras que en imagen vemos a Chris en el mar y en carretera. Despúes vemos cómo se sube a un tren de carga.	01:05:43-01:09:58	04'15"
18	Se ven tomas de ciudad, Chris ha llegado a California. Mientras se escucha música de fondo, vemos al personaje principal deambular por la ciudad, se hace de noche, se mete a un refugio para indigentes, pide una cama y deja sus cosas en el albergue para salir a caminar por la ciudad. Observa a la gente, el bullicio, la basura, se ve irritado. Regresa al refugio por sus cosas y se va. Después lo vemos rompiendo la cuarta pared, grandes edificios están tras él.	01:10:59-01:14:20	03'21"

19	Se ve carretera de noche, texto en blanco: "Capítulo 03: Madurez". Él está en un tren de carga, lo baja un policía y lo golpea, diciéndole que se vaya y que si lo vuelve a ver, lo matará. Cuando amanece, él está en la carretera pidiendo aventón con el ojo derecho morado.	01:14:21-01:16:08	01'47"
20	Chris está sentado, después se le ve en el bosque cazando. En texto blanco se lee: "Autobús mágico. Semana 7" Se ve a Chris comiendo animales, atravesando ríos, cazando, escribiendo, caminando. Todo en la naturaleza.	01:16:09-01:18:23	2'14"
21	Crhis está de noche, lo ha dejado un carro de vuelta en el camino donde inició la travesía. Él desentierra los libros que había dejado ahí. Comienza a leer, mientras escuchamos la voz de la hermana que dice que Chris y ella siempre fueron muy unidos. Se ve una violenta pelea entre los padres, mientras los hermanos se abrazan llorando.	01:18:24-01:19:59	01'35"
22	Chris en Alaska, sube una montaña, llega a la cima, alza los brazos en señal de libertad (toma en ARC). Después se ve en el bosque bañándose y en una tabla escrita por él se lee: "Alex solo en la naturaleza". No hay diálogos, sólo música de fondo.	01:20:00-01:21:28	01'28"
23	Chris camina por las ciudades, se ve entonces un restaurante de hamburguesas, él está preparando comida con el uniforme del lugar, su jefa le dice que debe usar calcetines, aunque le gusta su trabajo y que le gustaría que llegara a Alaska. Después se le ve de nuevo en carreteras, pidiendo aventones. Entra la voz off de su hermana diciendo que sus padres han dejado de estar desesperados y enojados por la ausencia de Chris y ahora están tristes y que eso los ha unido. La hermana reflexiona que esos son los padres que Chris ya no conoció. Se ve a la madre preocupada, revisando álbumes viejos, rezando y llorando.	01:21:29-01:24:28	02'59"
24	Chris en Alaska, ve un alce, le dispara. Lo corta, intenta mantenerlo fresco pero no puede cocinarlo de manera correcta, así que no lo puede comer pues el cadáver del animal, se llena de larvas y gusanos. Chris se arrepiente, escribe en un cuaderno que ha sido una de las grandes tragedias de su vida. Reflexiona que el hombre no es beneficiado por las fuerzas de la naturaleza.	01:24:29-01:30:20	05'51"
25	Hay una mujer dentro de una van, acostada con un cachorro. Se lee el texto: "Capítulo 4: Familia". La mujer sale, ve a Chris, se emociona y lo abraza (llega de nuevo a California, la mujer es la hippie con la que cenó frente al mar). Después anochece, un hombre canta una canción country. Se lee en texto: "18 de diciembre de 1991, 4 meses antes del autobús". Él le ayuda a sus amigos a vender libros, viven en una comunidad hippie, conoce a una chica cantante, se hacen amigos. Finalmente él se va. Chris de nuevo en carretera, se oye la voz de la hermana que dice que ha pasado ya un año y medio sin saber de su hermano.	01:30:21-01:46:07	15'46"
26	Se lee un texto en blanco: "Autobús mágico. Semana 9". Se oye la voz de su hermana que dice que le ha afectado mucho la forma en que desapareció su hermano. Chris está en el camión recostado, leyendo en voz alta a Tolstoi: "Viví muchas cosas y creo que ya hallé lo que se necesita para ser feliz. Felicidad familiar. Una vida aislada y tranquila en el campo con la posibilidad de ser útil para quienes es fácil hacer el bien y que no están acostumbrados a que se lo hagan. Y un trabajo que se espera sea de utilidad. Y el descanso, la naturaleza, libros, música, amar al prójimo. Esa es mi idea de felicidad". Decide irse pero no puede, pues es imposible atravesar el río por la lluvia y las fuertes corrientes. Escribe que se siente asustado y solo.	01:46:08-01:51:37	05'29"
27	Chris está en California, llena un bote de agua, va caminando por la gasolinera. Se lee en texto blanco: "Último capítulo: La obtención de sabiduría". Se acerca a él Ron Franz, un anciano en un auto que le ofrece llevarlo. Conviven por un tiempo, se hacen amigos. Ron le dice que debe perdonar pues eso lo llenará de amor, y con ello, sentirá el brillo de Dios en él.	01:51:38-02:04:15	12'37"

28	Paraje y Chris. No hay animales, Chris grita desesperado de hambre, está demasiado delgado. Entra y sale del autobús. Mientras, escuchamos su voz en off: "Por un momento, ella redescubrió el propósito de su vida. Estaba en la Tierra para entender el significado de su encantamiento y para llamar a cada cosa por su nombre." Lee el libro de Hierbas Americanas mientras busca plantas comestibles y come arveja salvaje. Se queda dormido y cuando despierta, se siente muy mal, revisa el libro, se da cuenta que la arveja no es comestible y es letalmente venenosa. Llora y se retuerce del dolor. Después leemos en texto: "Día 100, lo logré, pero con la mayor debilidad". Se ve delgado, no puede ni caminar. Escribe: "Quedé literalmente atrapado en la naturaleza". Está en el camión, a oscuras. Las tomas son cercanas.	02:04:16-02:10:53	06'37"
29	Se lee: "22 de marzo de 1992" mientras vemos el rostro de de Ron, es de noche, lo despierta un ruido. Es Chris que está sacando sus cosas. Ron lo lleva hacia el norte en carro, finalmente le pide que sea su nieto, pero Chris le dice que lo hablarán cuando regrese de Alaska. Sale del carro, se aleja. Entra voz off de hermana diciendo que se pregunta qué estaría haciendo su hermano; mientras, vemos a Wayne salir de prisión, sus amigos hippies haciendo ejercicio, su padre llorando afuera de su casa.	02:10:54-02:16:38	05"44"
30	Chris dentro del autobús, demasiado débil, pero alcanza a escribir en uno de sus libros: "La felicidad sólo es verdadera cuando se comparte". Muchos acercamientos a su rostro que llora. Se recuesta, arriba de él, hay un papel que dice: "He tenido una buena vida y agradezco al Señor. Me despido y que Dios los bendiga a todos". Se oye su voz en off mientras vemos su nombre grabado en madera: "Llamar a cada cosa por su nombre, por su nombre verdadero". Cenital de Chris en arc, con cortes de cielo. Cada vez los cortes son más rápidos, vemos la cara de Chris gritando, cielo e imágenes de él llegando con su familia y corriendo hacia ella, todos se abrazan. Mientras su voz en off: "¿Qué tal que sonriera y corriera a sus brazos? ¿Verían entonces lo que veo ahora?" Chris estático, se oye un último suspiro, la cámara sigue en Close up y en arc, se va alejando, hasta ver el autobús y el paraje. La música final entra, sube y se establece.	02:16:39-02:22:12	05'33"
	Créditos que incluyen la fotografía del verdadero Chris, se lee un texto que dice que es una historia real y que encontraron a Chris dos semanas después de su muerte. Su hermana cargó sus cenizas desde Alaska en la mochila de él.	02:22:13-02:28:04	05'51"

Anexo 03. Película *Thelma & Louise*. Desglose por escenas.

Esc	Descripción	Timing	Duración
	Créditos, es la imagen fija de una carretera, primero en blanco y negro, y luego a color	00:00:00-00:02:15	02'15"
1	Toma de restaurante lleno, varias meseras pasan, hasta que enfocan a una (Louise), sirviendo a unas jovencitas, se dirige a la cocina y mientras fuma, marca el teléfono. Suena el timbre telefónico en una casa, una mujer de mediana edad contesta (Thelma). Louise le pregunta si se irán ese fin de semana, Thelma dice que debe preguntarle a su esposo. Cuelga, el esposo de Thelma es grosero, ella no le comenta nada sobre la llamada telefónica. Acto seguido, Thelma le marca a Louise para preguntarle la hora en que pasará. Ambas ríen.	00:02:16-00:06:23	04'07"
2	Se escucha música de fondo, mientras vemos cómo Louise hace su maleta en su casa, mientras Thelma se arregla también en su hogar, cargando una pistola en su bolso. Cuando Louise llega por ella, ambas se toman una "selfie" con una Polaroid. Se suben al carro y Thelma le confiesa a su amiga que no pidió permiso para salir y que le dejó a su esposo comida en el microondas. Le pide que guarde la pistola porque ella no sabe manejarla. Thelma le dice que irán a una cabaña en el bosque, que no es necesario.	00:06:24-00:10:02	03'38"
3	Música de fondo, se ve la carretera. Thelma le pide a Louise que frenen un poco, ella accede. Bajan en un country bar, toman unas copas. Ambas platican sobre sus respectivas parejas. Después, Thelma baila con un desconocido (Harlam) porque quiere divertirse, éste la emborracha, se aprovecha cuando Louise va al baño y la lleva afuera para tratar de abusar de ella. Louise los sorprende en el estacionamiento, le apunta con la pistola a él para que la deje en paz; lo hace pero insulta a Louise, ésta le dispara y lo mata. Ambas huyen del lugar.	00:10:03-00:22:25	11'22"
4	Thelma y Louise están manejando en carretera, nerviosas. Se paran en un café para decidir qué hacer. Louise le dice a Thelma que si no fuera por ella, no estarían pasando por eso. Thelma se enoja y se va al baño, pero habla a su casa, nadie le contesta. Un policía llega al lugar de los hechos, le pregunta a la mesera que atendió a las amigas todos los detalles, ésta le dice que es imposible que ellas lo hicieran porque no tenían pinta de asesinas, pero que sí el hombre lo tendría bien merecido, ya contaba con fama. Louise marca por teléfono a Jimmy (su novio), pero ni bien contesta, y cuelga.	00:22:26-00:28:52	06'26"

5	Ambas están en la carretera, ya es de día, se meten a un motel, se pelean otra vez, Louise le habla a su novio para pedirle que le transfiera dinero. Él le dice que sí pero la cuestiona, ella no le confiesa nada y sólo le dice que le hablará después para ver si hizo la transferencia. Se vuelven a subir al carro y se van del hotel. Mientras, el detective habla con su jefe, quien le pide que pongan un aviso al FBI y que si bien es cierto, ellas no son asesinas, debieron ver algo.	00:28:53-00:34:05	05'12"
6	Se ve carretera, ellas están en el auto y Louise le dice a Thelma que se irá a México, la invita a ir con ella. Thelma le dice que no sabe, Louise se enoja, le dice que no puede ir dudando siempre, que ahora las cosas han cambiado y debe tomar una decisión. Se detienen en una gasolinera, Louise habla con Jimmy, el dinero está en un hotel en Oklahoma. Mientras Thelma compra licor y le habla a su marido, quien le grita para que regrese. Thelma le cuelga enojada y se tropieza con un joven, quien le pide aventón. Louise dice que no, Thelma le pregunta que cuándo llegarán a México. Louise sonríe. Se ve al detective buscando información de las fugitivas en su computadora.	00:34:06-00:43:06	09'
7	Se ve carretera, ellas platican en el auto. Louise le pide a Thelma que busque una ruta para llegar a México desde Oklahoma, pero que no pasen por Texas, Thelma le cuestiona por qué, ella sabe que Louise había vivido en esa ciudad pero que fue una experiencia desagradable. Louise no quiere decir, sólo le pide que busque otra ruta para llegar. Mientras tanto, el detective logra entrar a la casa de Louise, ve unas fotografías.	00:43:06-00:45:21	02'15"
8	Ambas están en el auto, tomas abiertas de la carretera y de ellas cantando, mientras el detective va al restaurante donde trabaja Louise. En el camino, se encuentran al joven de la gasolinera, Luise accede a llevarlo con ellas. El detective le platica al esposo de Thelma lo sucedido, quien no lo puede creer. Las mujeres platican con el joven, quien le pregunta a Thelma cuánto tiempo lleva casada. Ella le responde que se casó muy joven, a los 18. En la carretera ven policías, rodean el camino. El joven pregunta qué pasa, ellas le dicen que cuando lo dejen en Oklahoma, se siga solo. El detective habla por teléfono con su asistente, le dice que el marido se ha percatado que le falta su pistola, además, las huellas de Thelma coinciden con las del baúl del carro donde estaba el cadáver.	00:45:21-00:50:26	05'05"
9	Llegan al hotel donde supuestamente está el dinero, Louise estaciona el carro y le pide a Thelma y a JD (el joven) que se despidan. Ella entra al hotel, está Jimmy, quien le pide que hablen, reserva dos habitaciones (una para Thelma y otra para ellos dos). Louise en el cuarto de Thelma, le pide que guarde el dinero que ya le dio Jimmy y le dice que se irá a la otra habitación a estar con Jimmy. Thelma se queda sola, pero llega JD, quien le confiesa que no es un estudiante, sino un ladrón, incluso le cuenta su método de robo. Cada una pasa la noche con los respectivos hombres. Louise no le cuenta nada a Jimmy pero sí se despide de él.	00:50:27-01:03:58	13'31"
10	En el restaurante del hotel, finalmente Jimmy se despide de Louise, ella llora un poco. Entra Thelma con el pelo alborotado y radiante. Louise le pregunta qué sucede y Thelma le dice feliz que estuvo con JD. Louise corre al cuarto a verificar que sigue el dinero ahí y se da cuenta que no. JD les ha robado, Louise por fin se quiebra y llora. Ahora Thelma toma el control, le pide que no se preocupe y que solucionarán todo. Se la lleva del hotel. Mientras, el detective vuelve a la casa de Thelma y le pide al marido que si vuelve a llamar, que sea gentil y averigüe dónde está, para ello, han intervenido el teléfono.	01:04:59-01:12:45	07'46"
11	Están en carretera, frenan frente a una tienda de abarrotes. Thelma baja mientras Louise está triste en el carro, ve a unas ancianas que la ven fijamente desde una cafetería frente a la tienda de abarrotes, cuando escucha que Thelma le grita para que arranque el carro. Se sube agitada, Louise comienza a manejar y le pregunta qué sucede. Thelma ha robado la tienda, le pide que se calme y que se vayan a México. Louise le pregunta cómo hizo el robo, ella empieza a contar, pero lo vemos en las cámaras de seguridad que revisa el detective. Thelma dice el mismo discurso que ocupa JD para robar.	01:12:46-01:15:57	03'11"

12	Ambas siguen en carretera, Louise conduce mientras Thelma le dice divertida que le gustó robar, que pareciera que lo había hecho ya varias veces, Louise le pregunta si ha encontrado su vocación. Thelma le dice que sí, que ha respondido al llamado de la naturaleza. Un camión les tapa el camino, pero les hace una seña que pueden rebasar, cuando pasan al lado del conductor, éste les hace una seña obscena, ellas se enojan, pero se siguen. Mientras, Jimmy llega a su casa y la policía ya lo está esperando para hacerle preguntas sobre Louise. Ellas paran para asearse en el camino, Louise le pide a Thelma que pronto deberá hablarle a su esposo para averiguar si sabe algo.	01:15:58-01:21:10	05'12"
13	En la comisaría, se ve a JD que lo han apresado y comienza el interrogatorio. El detective se desespera porque el joven no contesta, entonces lo amenaza: le dice que por su culpa, dos mujeres han perdido su oportunidad. Él les ha robado el dinero que necesitaban y que por ello robaron la tienda. JD le dice al detective que cooperará. Cuando sale del interrogatorio, JD ve al esposo de Thelma y le dice que le gusta su esposa, Darryl quiere golpearlo pero los policías lo detienen.	01:21:11-01:25:23	04'12"
14	Es de noche, ellas paran en una gasolinera y van a hablar por teléfono. Thelma en cuanto escucha a Darryl contestar, cuelga y le dice a Louise que él ya sabe lo que sucede. Louise le marca de nuevo y le pide que le pase al policía. Contesta el detective y le dice que todavía no están acusadas de asesinato, que pueden volver porque sólo serán interrogadas, que ahora el problema es el robo a la tienda. Le pide que vuelvan, porque será muy difícil que lleguen a México. Louise cuelga furiosa, le pregunta a Thelma si le dijo a JD los planes de irse del país. Thelma lo reconoce, le pide perdón. Louise le recuerda que son fugitivas y que deben comportarse así, que no puede ser tan abierta. Mientras, los policías ven la tele en casa de Darryl.	01:25:24-01:30:26	05'02"
15	Es de noche, están en carretera, se ven muchos acercamientos a los rostros de ambas, les amanece manejando, se vuelven a topar con el conductor de camiones soez. Lo ignoran, siguen en el camino. Thelma comienza a reír porque recordó la cara de Harlan (el violador) antes de ser asesinado. Louise no lo encuentra gracioso. Ella pide disculpas y le pregunta a Louise si la violaron en Texas. Louise detiene el carro y le dice enérgicamente que no hablará del asunto. Siguen manejando, una patrulla las para por exceso de velocidad, el oficial le pide a Louise que ingrese a la patrulla, mientras habla por el radio. Se acerca Thelma, lo encañona y le dice que son mujeres fugitivas, buscadas en 2 estados, lo mete al baúl del auto, le pide a Louise que le dispare al radio. Lo hace de una forma tan segura, que Louise se sorprende. Finalmente se vuelven a subir a su autor y Thelma reafirma que ha nacido para eso. Escapan. El detective le dice a su asistente que la suerte se les tendrá que terminar en algún punto.	01:30:27-01:41:47	11'20"
16	Louise maneja en carretera, mientras le dice a su amiga que debieron ir con la policía. Thelma le dice que no, y que le da gusto que se haya aparecido para salvarla, porque si no, estaría mucho peor y que ahora por lo menos, la está pasando bien. Louise se frena en el camino para llamarle al detective, éste le dice que tendrá que acusarla de asesinato si no vuelve, le pregunta si quiere salir viva. Louise le dice que en prisión, con cadena perpetua o con sentencia de muerte, no es salir viva de nada. Él le dice que la ayudará y que sabe lo que ocurrió en Texas, ella no sabe qué decir, Thelma cuelga el teléfono y le pregunta si está haciendo algún trato con él, Louise dice que no. Thelma le comenta que algo ha cambiado en ella y que no puede volver. Louise le dice que siente igual. Se van. Van en carretera, Thelma le dice a Louise que se siente más viva que nunca y que ve todo distinto. Le pregunta a su amiga si tiene cosas pendientes, que si desea hacer algo. Louise le dice que quiere beber margaritas junto al mar, empiezan a imaginar en voz alta su vida ideal.	01:41:48-01:48:53	07'05"

17	Siguen en carretera, se encuentran al camionero soez. Lo hacen bajar y le piden que se disculpe con ellas, pero él no quiere, le disparan al camión y lo hacen estallar. Ríen y se van. En el camino, está el patrullero que las detuvo, pasa un ciclista pero no le ayuda. La policía llega al lugar donde estalló el camión, reportan por todos los medios policiacos a las fugitivas. Mientras se oyen los reportes de las autoridades, vemos al marido de Thelma llorando solo en su casa. El detective aterriza de un helicóptero.	01:48:54-01:56:02	07'08"
18	La persecución: Thelma y Louise se ven rodeadas de policías. Thelma le dice que todo es su culpa, pero que pase lo que pase, se alegra de estar con ella. Louise, quien va al volante, hace chocar a varios autos de policías. La toma se abre, se ve el camino (ya no están en carretera, sino en terreno) y el auto de ellas adelante de una docena de patrullas. El carro de ellas sí puede atravesar por un puente, pero las patrullas ya no pues se atoran. Continúan, aparentemente han escapado. Thelma enciende un cigarro, le dice a Louise que es una gran amiga y esta le pregunta si le han gustado las vacaciones. Siguen manejando hasta llegar a un barranco, frenan. Nuevas patrullas y un helicóptero las rodean, los patrulleros se bajan y apuntan sus armas hacia ellas. El detective desesperado, le pide al policía encargado que no les dispare, pregunta que cuántas veces las van a joder. Louise le dice a Thelma que no se dará por vencida y carga el arma. Thelma le pide que sigan adelante, Louise sonríe, la besa, la toma de la mano y arranca el carro, se ve la foto de ellas en el asiento trasero del auto. El detective corre hacia ellas, en cámara lenta, vemos cómo el carro llega al límite del camino y queda sobre el aire. Corte a blancos.	01:56:03-02:05:48	09'45"
	Créditos finales.	02:05:49-02:09:36	03'47"