



Esperanza y Tristeza en la carretera de la identidad.  
*Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006).

# Y tu mamá también de Alfonso Cuarón y Qué tan lejos de Tania Hermida: dos españolas en la re-conquista fallida

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL)

Guayaquil, Ecuador

mbaez@espol.edu.ec

## Resumen

TÍTULO: *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* de Tania Hermida: dos españolas en la re-conquista fallida

Dos películas de carretera: una mexicana, otra ecuatoriana. Ambas cuestionan el paisaje. Se parecen en los recursos narrativos: la presencia de espejos, la identidad siempre en juego, una viajera española que pone a dialogar el viejo mundo con el nuevo. La película ecuatoriana presenta personajes femeninos de gran poderío ideológico como Tristeza y Esperanza que son nombres simbólicos; el filme mexicano nos muestra personajes de igual proyección semiótica con nombres como Tenoch o Luisa Cortés, nombres que pertenecen a la historia de México. Dos historias sobre la carretera latinoamericana con el mar como fondo.

Palabras clave: Latinoamérica. Road movie. Película de carretera. Identidad. Cine latinoamericano.

## Abstract

TITLE: Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también* and Tania Hermida's *Qué tan lejos*: two Spanish films in a failed re-conquest

Two road movies: one Mexican, another Ecuatorian. Both films question the landscape. They are similar in their narrative resources: the presence of mirrors, the identity always at stake, a Spanish traveler who puts the old world in dialogue with the new one. The Ecuadorian film presents female characters of great ideological power such as Tristeza and Esperanza, which are symbolic names; the Mexican film shows us characters of equal semiotic projection with names like Tenoch or Luisa Cortés, names that belong to the history of Mexico. Two stories about the Latin American highway with the sea as a background.

Keywords: Latin-America. Road Movie. Identity. Latinamerican cinema. Tania Hermida. Alfonso Cuarón.

Dentro del amplio espectro de filmes latinoamericanos sobre desplazamientos hay dos películas con historias similares. Para empezar, *Y tu mamá también* (2002) del mexicano Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* (2006) de la ecuatoriana Tania Hermida, comparten un recurso análogo. Una voz over en cada filme da cuenta de las señas de identidad de los personajes. Hay una carretera, obviamente, pero también hay un personaje femenino español que está en tránsito por el continente. En los dos filmes los viajeros van hacia un destino específico pero el trayecto implica desorientación, paradas, desvíos, un rumbo poco claro. Los personajes de Esperanza (Tania Martínez) y Tristeza (Cecilia Vallejo), en el filme de Hermida, y los personajes tanto de Tenoch (Diego Luna) como de Julio (Gael García Bernal), acompañados de Luisa (Maribel Verdú), en el filme de Cuarón, a pesar de que están inmersos en una situación de cambio, no alcanzan sus objetivos. El futuro se les escapa de las manos como el mismo mar que visitan en ambas historias.

Antes de adentrarnos en el análisis de ambos filmes, es preciso presentar a los directores. Tania Hermida (Cuenca, 1968) se formó en la escuela de cine de San Antonio de Los Baños en Cuba al igual que otros valiosos cineastas ecuatorianos de su generación como Carlos Andrés Vera y Fernando Mieles. Su ópera prima *Qué tan lejos* no sólo que ganó algunos premios internacionales, sino que fue el segundo largometraje (exhibido en circuito comercial) más taquillero de la historia del cine ecuatoriano, con 20.000 copias de DVD vendidas y 220.000 espectadores de asistencia (Diario El Universo 2009).<sup>1</sup>

12

En un país que recién tuvo su primera Ley de Fomento al Cine Nacional en el año 2006 (justo en el año de estreno de *Qué tan lejos*), el nombre de esta directora es referencial en una industria que recién está surgiendo. Esta ley permite la creación del Consejo Nacional de Cine que es el organismo regulador del cine que se hace en Ecuador. La película no tuvo fondos de Ibermedia porque en ese momento histórico (2005-2006), el país aún no había suscrito el convenio y no formaba parte de los países miembros. El filme se financió con aportes públicos y privados de Ecuador y de la Junta de Andalucía. Ibermedia aportó para la etapa de distribución en España porque, con la creación del Consejo de Cine, Ecuador finalmente firmó, aportó y pudo aplicar para solicitar ayuda económica en el año 2007. Adicionalmente, el guion de Hermida se apuntó a cuatro festivales internacionales para conseguir auspicios.

La cineasta cuencana fue asambleísta por el partido oficialista Alianza País. directora de la carrera de cine de la Universidad de las Artes. Es desde el 2003 la directora de *Ecuador para Largo*, una corporación cultural que tiene como misión desarrollar, producir y distribuir "películas in-subordinadas [sic] en sus propuestas

---

1 La película con mayor cantidad de espectadores es *Dos para el camino* (1981) dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, que fue vista por 500.000 personas, le sigue *La Tigra* de Camilo Luzuriaga con 250.000 y después *Qué tan lejos* de Tania Hermida, con 220.000 espectadores. Datos del Consejo Nacional de Cinematografía.

cinematográficas y sus formas de producción y distribución; obras que le apuesten al Ecuador como tiempo de creación colectiva y espacio para el ejercicio de nuestro derecho a la incertidumbre" (Ecuador para Largo 2006). Sus filmes *Qué tan lejos* y *En nombre de la hija* son una muestra fehaciente de esa insubordinación al pensamiento colonialista. Son películas de gran creatividad que han merecido premios internacionales y al mismo tiempo reconocimiento de la taquilla.

Alfonso Cuarón (México, 1961) es uno de los narradores audiovisuales paradigmáticos del cine mundial. El estreno de su primer filme, *Sólo con tu pareja* (1991), coincide con el cese de subvenciones estatales a la industria cinematográfica mexicana que ayudó a construir el concepto de mexicanidad a manos de directores como Emilio "Indio" Fernández en la llamada época del cine de oro mexicano. El exilio creativo a Estados Unidos por parte de Cuarón es simultáneo a la eclosión del llamado cine independiente que inspira a cineastas tanto mexicanos (Robert Rodríguez y *El mariachi*, 1992) como norteamericanos (Steven Soderbergh y *Sexo, mentiras y vídeo*, 1989) a buscar financiamiento fuera del sistema de estudios y grandes productoras. En Hollywood, Cuarón desarrolla una carrera que empieza con la fábula *The Princess Bride* (1995) y continúa con una inteligente adaptación del clásico *Great Expectations* (1998) de Charles Dickens, con Ethan Hawke y Gwyneth Paltrow como protagonistas. El star system absorbe completamente al realizador encargándole presupuestos exorbitantes como sucede con un producto comercial tan bien manufacturado como *Harry Potter y el prisionero de Azkabán* (2004), considerada por la crítica especializada la mejor del universo del joven mago, quizá por ser la menos convencional de la saga. El cineasta mexicano alcanza el clímax de su carrera con la obtención del Óscar al mejor director por la cinta de ciencia ficción *Gravity* (2013), con Sandra Bullock en el protagónico. Al igual que en el caso del brasileño Walter Salles, director de *Diarios de motocicleta* y de González Iñárritu, director de *Babel*, Cuarón es parte de la nueva hornada de cineastas latinoamericanos que viven y trabajan en la industria comercial norteamericana y realizan un cine transnacional. El viaje es un tema que predomina tanto en sus vidas como en las ficciones cinematográficas que proponen.

13

## Dos Bildungsreise presentados como fugas

Pese a que parecen viajes iniciáticos, los dos filmes de este capítulo se presentan como fugas que desembocan en un encuentro con la naturaleza (el mar, el río, los paisajes) y con los conflictos personales que no llegan a resolverse. Estamos en la compañía de dos españolas que llegan a Latinoamérica en búsqueda de nuevas experiencias. El periplo que ambas emprenden constituye una suerte de re-conquista que al final no se concreta. Con esta premisa en mente nos adentramos en las carreteras de Ecuador y México.

En *Qué tan lejos* (filmada en carreteras de ocho provincias del Ecuador) se presentan dos protagonistas que viajan juntas: Esperanza, una joven española, y Tristeza –que en verdad se llama Teresa, pero se cambia el nombre de manera juguetona ante su interlocutora–, una estudiante de Literatura de Quito. Ambas son presentadas como extranjeras: Esperanza, obviamente, por su condición de turista; Tristeza se siente extraña en su propio país, en medio de un paro indígena que no termina de entender. Ella se dirige decidida a la ciudad de Cuenca con un propósito ingenuo que al final no llevará a cabo: impedir la boda del chico al que considera su novio. La directora Tania Hermida cuenta en el *making of* que su primer deseo fue hacer una película de carretera “en la que la geografía fuera determinante”; su segundo propósito fue hacer una historia de dos amigas diametralmente opuestas “y cómo termina la una influyendo sobre la otra”. En este sentido es importante la revelación que le hace Tristeza a Esperanza cuando esta última le pide sumarse a ella en la carretera: “No te garantizo que lleguemos a ninguna parte”. Se trata de una declaración de principios: el viaje hay que hacerlo por el placer del mismo, sin importar el destino. Como veremos luego en el filme sobre Lezama Lima en la metáfora de la flecha: “Lo que importa es el trayecto, no el blanco”.

La relación entre cine y nación es una cuestión problemática no sólo entre teóricos e historiadores, también lo es entre los mismos cineastas. Lo que constituye un cine nacional, realizado bajo la dependencia de los procesos de globalización conocidos como capitalismo tardío, es de una gran importancia ideológica para las prácticas del Nuevo Cine Latinoamericano. Ana López dimensiona este aspecto y los objetivos de este movimiento:

The New Latin American Cinema fits in with national cinema projects because the issue of how to define, construct, and popularize national cinemas has always been one of its primary concerns. Although it has not always been discussed as such, the New Latin American Cinema posits the cinema as a response to and an activator of a different kind of nationhood or subject position of nationality than the one sponsored by dominant cultural forces. The goal has been to develop through the cinema (and other cultural practices) a different kind of national and hemispheric consciousness by systematically attempting to transform the function of the national cinema in society and the place of the spectator in the national cinema. (T. Martin 1997, 25)

Tenemos en esta cita una idea importante para nuestra investigación: el NCL es el responsable de activar un tipo diferente de lo nacional con respecto de las fuerzas culturales dominantes y una conciencia hemisférica para transformar tanto al cine nacional como al espectador de ese cine. Para poder comentar esta idea es preciso citar a Roy Armes que distingue dos categorías de cine nacional: uno comercializado y financiado por capital local, con narraciones audiovisuales de entretenimiento para audiencias locales, y el otro que corresponde a una demanda de cultura nacional. Paul Willems sostiene que “un cine nacional es un cine que se

dirige, directa o indirectamente, y sin importar quién pague las facturas, a las configuraciones sociales e históricas específicas que se obtienen dentro de las naciones-estado. Esto significa que un cine nacional debe ser capaz de ligar lo cultural con las especificidades históricas". Esta ligazón es lo que activa esa conciencia hemisférica transformadora de la cual hablaba Ana López en la cita anterior. Esto lo vemos más que nada en películas como *Qué tan lejos* en la que se presenta una coyuntura histórica (un paro nacional de transporte en una economía a punto de entrar en la dolarización) que es presentada de manera simultánea con una problemática intercultural (la joven ecuatoriana colisiona con el personaje de la turista española). Aquí puede aplicarse la categoría *road block movie* que Nadie Lie ya detectó en el cine palestino en el que se aprecian películas de carretera en las que los personajes no llegan a su destino. La situación política imperante como sucede en *Free Zone* (2006), filme de Amos Gitai, impide a las tres mujeres errantes (Natalie Portman una de ellas) llegar a su destino. El filme de Hermida sería un *counter-road block movie* porque los personajes sí llegan al lugar planificado a través de una serie de vericuetos y desvíos. En el caso del filme de Hermida el camino bloqueado es lo que hace que las viajeras tengan que redefinir la trayectoria. Tienen que desviarse hacia la Costa y tomar otra vía para poder llegar a Cuenca. El ponerle el prefijo "contra" a la *road block movie* no es una arbitrariedad en una investigación en la que hemos hablado de contra-cine, contra-conquista y contra-película de carretera. Entendemos que todas estas categorías nos ayudan a entrar en los territorios de lo nacional cuestionando los modelos hegemónicos. Estos *contra* van cercando una definición de cine nacional al que Andrew Higson le encuentra dos variantes:

First, there is the possibility of defining national cinema in economic terms, establishing a conceptual correspondence between the terms "national cinema" and the "domestic film industry", and therefore being concerned with such questions as: where are these films made, and by whom? Who owns and controls the industrial infrastructures, the production companies, the distributors and the exhibition circuits? Second, there is the possibility of a text-based approach to national cinema. Here the key questions become: what are these films about? Do they share a common style or world view? To what extent are they engaged in "exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer"? (T. Martin 1997, 25)

Estas descripciones conceptuales apuntan a que la definición característica de cine nacional es su conjunto de especificidades culturales e históricas de las cuales la nación emerge y se desarrolla. En este sentido, Armes y Willems coinciden en que el cine nacional puede ser parte de un sector comercial, y que para ser nacional deben proyectar una importancia social y transformadora en la sociedad. Es por esta razón que el filme de Hermida fue uno de los más taquilleros de la historia del joven cine ecuatoriano, presentando una *counter road movie* atractiva para el gran

público en la que en todo momento se va cuestionando la esencia de nación como veremos en el análisis.

Estamos de entrada ante un contra-cine feminista por la presencia de dos mujeres dentro del periplo. No olvidemos que el modelo de la *road movie* norteamericana propone en casi todos los casos la presencia de dos féminas viajando por la carretera. Este dueto femenino en movimiento enseguida se conecta con el de *Thelma and Louise* (1991) del británico Ridley Scott, obviamente sin las armas de fuego. La intertextualidad más fuerte se da con *Desierto sur* (estrenada dos años después de *Qué tan lejos*) del chileno Shawn Garry en el que dos mujeres (una local y otra de ascendencia ibérica) viajan solas por el terruño nacional. Se trata de

un contra-cine surgido, según Pastora Campos, de un movimiento feminista que había puesto de relieve la marginalidad del papel de la mujer y el silenciamiento acerca de su situación e intereses específicos dentro de la sociedad patriarcal, la existencia de una creatividad reprimida, y como consecuencia el planteo de una lucha abierta contra las estructuras socioeconómicas dominadas por el hombre. En la actual época contemporánea se distinguen directoras como María Victoria Menis, en el caso de *El Cielito* (2004), Claudia Llosa en *La teta asustada* (2009) y Tania Hermida en *Qué tan lejos* (2006) que se destacan por un contra-cine, un cine feminista, vanguardista. Es decir, según Laura Mulvey un cine que busca desmontar los mecanismos de placer visual del cine narrativo, provocando un desplazamiento de la mirada y del sentido (Cherutti 2011, 75).

16

Esta categoría de contra-cine de Laura Mulvey se adapta muy bien a la de *contra road movie* de Nadia Lie, pues no estamos ante una historia de carretera típica del cine norteamericano ya que involucra a una viajera española y a una ecuatoriana. La carretera se convierte en una metáfora del Ecuador. Desde el título parecería preguntar al espectador o a las protagonistas "¿Qué tan lejos se puede llegar en la nación?", todo lo que pasa en el cronotopo del camino es un paso hacia el conocimiento de sí mismas, como lo quiere el *Bildungsreise*.

Cuando ambas se ven forzadas, por el cierre de la carretera, a ir a pie pidiendo aventones, se encuentran con Jesús, un actor de teatro que porta una urna con las cenizas de su abuela y que gusta de recitar fragmentos del Quijote en voz alta, lo cual acerca este filme al cronotopo del viaje cervantino y al filme analizado en el capítulo anterior, *Diarios de motocicleta*.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra y el mar: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (Cervantes 2004, 984)

Esta cita enfatiza el objetivo primario del viaje que no es precisamente el detener una boda en Cuenca (el punto de vista de la quiteña) o de conocer el país (la

perspectiva de la española). La cita cervantina resalta el don de la libertad como la meta principal por encima del cautiverio (el sedentarismo) que es el mayor mal para la humanidad, según el manco de Lepanto, aunque veremos en el último capítulo (a propósito de José Lezama Lima) cómo pueden efectuarse viajes sin salir de la habitación.

En el viaje del joven che Guevara hay un momento en el que se compara a la moto con Rocinante, lo cual lo convierte a él en Don Quijote y a su compañero de viaje en Sancho Panza. En *Cuestión de fe* tenemos tres Sanchos y una camioneta Chevrolet de los años 1950. En *Qué tan lejos* no hay Rocinante pero el viaje resulta quijotesco por la intención de impedir una boda. Dos detalles adicionales que logran hermanar a los títulos de nuestro corpus: en *Y tu mamá también* una estampa del Che puede apreciarse en el primer acto en el tablero del auto de Tenoch, y en *Qué tan lejos* una de las viajeras cubre un breve tramo del viaje en la motocicleta de un indígena (el guiño a *Diarios de motocicleta* es inevitable).

Si el cine, desde sus inicios, ha logrado nutrirse de la literatura, tenemos que aplicar parámetros de la antroponimia. Esta disciplina pone énfasis en estudiar la forma en que los nombres propios ponen en escena sus significados.

## Los nombres como vestigios de la Conquista

La literatura le enseñó al cine que ningún nombre es gratuito y que en el universo ficcional la forma en que un personaje es nombrado tiene relación con lo que hace, piensa o dice:

Un nombre se traslada de un mundo a otro con una serie de significados asociativos que aumentarán conforme se inscriba en nuevos orbes, lo que no significa que el objeto nombrado cambie de identidad en cada contexto. El sentido del nombre en el contexto de este otro posible mundo puede diferir de su sentido inicial, siempre y cuando ese mundo facilite la información necesaria para formar un sustituto descriptivo para el nombre propio (Riera 2014).

La simbología de los nombres es evidente en ambos textos filmicos. En *Qué tan lejos*, Esperanza, el nombre de la viajera procedente de España, representa el destino de los movimientos migratorios ecuatorianos que ven en la llamada madre patria una ilusión, un estilo de vida más satisfactorio. Tristeza es la nación ecuatoriana que se cae a pedazos. En *Y tu mamá también* tenemos a la viajera española, Luisa Cortés, que es una obvia alusión al conquistador Hernán Cortés. Ella conoce a Tenoch Iturbide y a Julio Zapata, clara referencia a nombres de la historia mexicana. Tenoch nos remite a Tenochtitlán, la capital del imperio azteca; Agustín de Iturbide es un militar mexicano que fue uno de los principales artífices de las guerras independentistas. Emiliano Zapata fue el líder de la revolución agraria. Más referencias históricas: el mejor amigo de Julio es Saba Madero, alusión a un protagonista de la revolución mexicana, Francisco



Ignacio Madero. Tenemos entonces tres periodos históricos de México simbolizados en los siguientes personajes: Cortés y la conquista española del siglo XV, Iturbide y las guerras independentistas del siglo XIX, y la revolución de zapatista del siglo XX. Los nombres procedentes de la historia mexicana constituyen una clara referencia a la costumbre de los políticos del PRI, de los años 1930 y 1940 del siglo pasado, de bautizar a sus hijos con nombres procedentes de la historia azteca. La voz *over* que presenta a los personajes no duda en afirmar que el nombre originalmente pensado para Tenoch fue Hernán, como el conquistador.

Esta simbología onomástica arroja una luz lateral sobre la ideología indigenista de los primeros años de la revolución mexicana cuando la idea de la ilación histórica entre el México moderno y el Imperio azteca se concentró en la manía de glorificar el pasado indio:

Indeed the ironic allegorization extends to practically all the characters, whose names read like a who's who official Mexican history: Morelos, Huerta, Madero, Montes de Oca, Carranza. This discrepancy between signifiers and signifieds is visually complemented by a composition in depth where the foreground, occupied by the main fictional characters, contrasts with a background oftentimes populated with working-class people displaced by Mexico's neoliberal and ignored by both the PRI and the PAN. (Schroder Rodríguez 2016, 264)

18

En el filme de Tania Hermida el único nombre de personaje que tiene relación con la historia es Andrés Ponce León (interpretado por el cantante Fausto Miño). La referencia al expedicionario español Juan Ponce de León, primer gobernador de Puerto Rico, es evidente, sobre todo porque este personaje secundario es un aventurero que busca el hedonismo.

El nombre de Jesús parece ser obvio en *Qué tan lejos* pero resulta una rica intertextualidad con el filme *Jesús de Montreal* de Denys Arcand. En la película canadiense el personaje principal, un actor de teatro, se convierte en el detonante para criticar de manera corrosiva a la sociedad materialista e hipócrita. Casi la misma función cumple Jesús en el filme ecuatoriano ya que asume desde el primer parlamento un discurso sarcástico. La forma en que aparece (entre la niebla) y desaparece sin explicaciones lo convierten en una aparición mística.

Mientras en el filme de Cuarón no existe ninguna explicación de los nombres, en la película ecuatoriana aparece el pensador mexicano Octavio Paz justificando las formas en que los personajes van a ser mentados. La presencia del Premio Nobel es trascendental porque entra en juego la historia de las ideas de América Latina o, si se quiere, la filosofía latinoamericana. Paz fue el primero que conjuró contra el fantasma de la nación en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Como bien lo ha dicho Bolívar Echeverría, Paz crea un personaje "el mexicano", como un héroe de ficción:

Hay que decir, sin embargo, que precisamente el fundamento de esta presencia crítica de la figura del Mexicano propuesta por Paz es también, de manera trágica, el fundamento de su función ideológica. Si el ensayo de Paz tiene alguna limitación, ella está en su obediencia a la ilusión del nacionalismo moderno. Es éste el que, por encima y en contra de la concreción real de las poblaciones disciplinadas por el estado moderno, pone a discusión el contenido de una entelequia vacía, la identidad de la Nación. Es esa ilusión la que propone dar una forma, inventarle unos rasgos a ese sujeto que sería miembro típico de la Nación. Y Paz, siguiendo ese llamado, como muchos lo hicieron, en lugar de desconfiar de ella, de dudar de que sea la vía adecuada para la reflexión, se presta a llenarla con los rasgos fascinantes de esa creación suya llamada el Mexicano. De todos los caminos que estaban a disposición del discurso reflexivo para abordar "el sentido de las singularidades del país", el peculiar ethos moderno que rige la creación de las formas de vida mexicanas en la historia de la modernidad, elige tratar ese sentido y ese ethos por la vía de la construcción de un personaje. Esta "personificación" de un asunto que, justo al substancializarse como sujeto personal colectivo, se desdibuja esencialmente, es la propuesta básica de la ilusión nacionalista. Al aceptar esta ilusión, al presuponer al sujeto nacional como efectivamente existente, Paz colabora en esa desfiguración (Echeverría 2006, 84).

La ilusión de la nación, parece decirnos el pensador riobambeño, sólo se logra con un personaje de ficción. En este caso el Mexicano que es el protagonista de esa gran narración. En Ecuador dos novelistas se han encargado de continuar la tarea de Octavio Paz y han publicado libros sobre el laberinto de la ecuatorianidad. En *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, Miguel Donoso Pareja plantea en su introducción, bien titulada "Acusaciones mutuas y quiteñocentrismo: El peligro de las generalizaciones":

Pienso –y lo he expresado en varias oportunidades– que el Ecuador es un país esquizofrénico, partido, escindido mental y emocionalmente. Este concepto psiquiátrico nos remite a la personalidad fragmentada de un individuo que, a causa de esta disfunción, puede llegar a la locura absoluta. A pesar de la obviedad de lo anterior –lo que me hace sentir como si estuviera descubriendo el agua tibia–, si trasladamos el concepto al país se podía decir, sin duda, que los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica (esquizoide, por lo menos) o, siendo optimistas, esquizomaniaca. (Donoso Pareja 1998, 11)

Esta dicotomía Sierra y Costa o serrano y costeño se la puede apreciar en el filme de Hermida en el viaje hacia el Austro. En vez de ir directamente a Cuenca se desvía a Montañita, uno de los balnearios más populares del Ecuador. Se trata de un viaje a la Costa como lo planteara Luis A. Martínez en la novela *A la Costa* (1904), un encuentro con la otra región. En este sentido el guion de Hermida intenta unir las tres regiones ecuatorianas: la parte costera, la serrana y el austro, algo que ya lo planteó Sebastián Cordero con *Ratas, ratones, rateros* (1999) que remite a la novela *A la costa* de Luis A. Martínez. Esto significa que la cinematografía contemporánea está retomando preocupaciones de la literatura ecuatoriana del siglo XIX.

Jorge Enrique Adoum, en *Señas particulares*, va sondeando cada uno de los indicios de identidad del ecuatoriano, con sus bondades y falencias en el plano ético y cívico:

La identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman –etnia, religión, ética, conciencia de nación...– pueden permanecer mucho tiempo enterrados bajo una dominación cultural e incluso bajo los vestigios de otra identidad, y reaparecer un día, de forma espontánea y orgullosa, o instintiva y violenta. La indagación del Ecuador comenzó hace relativamente poco y creo que no tendrá fin, lo buscamos, pero quizás no lo hallemos, entero, nunca, porque a cada descubrimiento de un rasgo de su carácter nos muestra severos secretos. Y la búsqueda de nuestra identidad se nos ha vuelto una hermosa obsesión: se ha hablado incluso de rescatarla, como si alguien se hubiera apropiado de ella o la tuviera en la cárcel. Para ello acumulamos los datos de la historia, pero no se han interpretado por entero las consecuencias de esa acumulación, como una herencia que no heredáramos en realidad. (Adoum 1997, 25-26)

El filme de Hermida retoma esa "hermosa obsesión" por la búsqueda de nuestra identidad de la que habla Adoum y se convierte en una indagación de lo identitario pues bucea en cada uno de esos aspectos que menciona el escritor ambateño y hay constantes alusiones a los vestigios de la dominación cultural: el fantasma de la conquista, las migraciones, el tesoro de los Llanganatis.

20

Es importante señalar que esa escisión Sierra/ Costa tenía más peso en la generación de Jorge Enrique Adoum y Miguel Donoso Pareja como sucedió con el sentimiento antiperuano generado por un nacionalismo exacerbado. La cultura ecuatoriana se entendía en esa época únicamente desde un punto de vista regional. Por suerte ese monstruo bifrontal ha ido desapareciendo, perdiendo sus contornos. Ya no vivimos en el país de la Costa o de la Sierra. Ecuador estuvo definido por esa dualidad, pero con la globalización no sólo se difuminaron las fronteras internacionales, también las imaginarias que dentro del territorio impedía el flujo de la comunicación.

Tanto Adoum como Donoso (también Hermida) ven a una nación debilitada en la encrucijada de la globalización que no puede ponerse a la altura del progreso de otros continentes. Aquí puede venir a colación la aporía de Aquiles y la tortuga, que ingeniosamente Fernando Tinajero la interpretó como "El Ecuador nunca podrá alcanzar a América":

Asincronía, pues: desfasamiento, retraso. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga porque, prevalido de su competencia atlética, concedió a esta última una ventaja que resulta fatal; para descontarla tendría que recorrer un espacio que se compone de una serie infinita de puntos intermedios, lo cual es imposible en un tiempo finito. El Ecuador nunca alcanzará, pongamos por caso, a México o Argentina (y menos aún a Francia o los Estados Unidos) porque mientras corra para llegar al nivel actual de esos países, ellos a su vez arribarán a nuevos y más altos logros. (Tinajero 1980, 16)

La cita, cargada de gran pesimismo, no puede ser aplicada a la actualidad. En el caso de *Qué tan lejos* estamos ante un filme que se ubicó en la vanguardia del contra-cine y se adelantó a *Desierto sur* (2008) de Shawn Garry.

Mientras Paz se pregunta qué es ser mexicano, la cineasta ecuatoriana usa al escritor mexicano para plantearse el tema de la identidad desde lo femenino. Son dos libros del Premio Nobel los que hojean las viajeras. En la escena del antiguo terminal terrestre de Cumandá, en Quito, Tristeza lee *El mono gramático* y se escucha la voz de la actriz Cecilia Vallejo leer en *off* una cita que puede servir para sustentar la simbología de los nombres, no sólo en el filme de Hermida sino también en el de Cuarón:

Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. [...] La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento. [...] El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido. (Paz 1974, 109)

La realidad de los nombres se desmorona constantemente en el filme de Hermida pues Tristeza se llama en verdad Teresa, un personaje llama Gringuita a Esperanza, el novio cuencano se llama Daniel, pero su amigo Andrés lo llama el Pollo, la voz *over* llama a las ciudades con los nombres originalmente usados por los conquistadores españoles... Como vemos, el lenguaje está constantemente en tensión a la hora de aprehender la identidad. El nombre propio es forzado continuamente a la reinvencción.

La conexión con la obra del premio Nobel mexicano cobra más sentido para quienes han leído *El mono gramático* pues relata un viaje espiritual a la India. La siguiente cita, que no aparece en el filme y es tomada de este mismo libro, bien pudiera ejemplificar la esencia del viaje en las películas de carretera de Latinoamérica.

A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto de comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo [...]. A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Me di cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo. (Paz 1974, 136).

Esta espiral de repeticiones y reiteraciones se ve en el recurso de la voz *over*, masculina en el caso mexicano y femenina en el caso ecuatoriano. Son voces que van y vienen traduciendo las vivencias de los personajes. En *Y tu mamá también* la voz *over* le da un tono de documental al filme, tono que de por sí ya lo tiene en el uso de la cámara móvil liberada de su trípode. Lo que dice no siempre corresponde a lo que los personajes están viviendo. Esta asincronía se va contra todas las convenciones audiovisuales. En el caso de *Qué tan lejos* las acotaciones de la voz *over* son breves y siempre referidas a la identidad de los personajes. Una serie de fichas biográficas se

recita en voz alta dándole espesor a cada mujer. Este recurso ya se aprecia en *Y tu mamá también*, película estrenada cinco años antes. Sin embargo, la idea no es nueva. Ya está en las películas de Jean Luc-Godard de los años 1960, específicamente en *Masculino-femenino* (1966), *Alphaville* (1962) y *Band of outsiders* (1964). En estos tres casos la narración rompía con la estructura tradicional del relato audiovisual. En los dos filmes de este capítulo la voz *over* tiene la función de complementar la historia con información que ayudará a entender mejor a los personajes. En los años posteriores al estreno del filme mexicano y ecuatoriano el recurso se repetirá, sobre todo en el cine argentino, en filmes como *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman y la ganadora del Oscar *El Secreto de sus ojos* (2009).

La gran diferencia es que en el filme de Hermida las fichas biográficas son de una fina ironía, con un estilo que oscila entre la ficha policial y el historial clínico. La presentación de los personajes femeninos adquiere más relevancia porque se realiza frente a una superficie de mercurio situada en el interior de un baño, un espacio de intimidad. Esperanza es presentada frente al espejo del baño del aeropuerto apenas llega a Ecuador y, en el caso de Tristeza, esta es presentada mientras se acicala en el baño de la universidad donde estudia. Nótese que la voz *over* pone énfasis en mencionar en qué año menstrúan por vez primera las protagonistas o los antecedentes familiares de enfermedades o intervenciones quirúrgicas. La inserción de la voz extradiegética de *Y tu mamá también* tiene más bien un tono de crónica. A la manera de un guía omnisciente, el narrador se encarga de explicar eventos que ocurrieron en el pasado o que están por ocurrir. Esta voz *over* que pertenece al actor Daniel Giménez Cacho, le da un tono documental al relato acercándolo más a un comentario de *making of*. Además, las imágenes panorámicas que suelen acompañar a esta voz narradora suelen aparecer sin editar. Esta voz narrativa le da al filme un espesor político e histórico que no tendría sin ella. Sin esa voz sería simplemente un viaje de dos jóvenes que quieren seducir a una extranjera de mayor edad. Por ejemplo, la aparición de un cadáver en una calle del DF no significa nada para los jóvenes que se embarcan en el viaje hacia Boca del Cielo. La cámara es la única que se voltea mientras se escucha a la voz *over* dando el nombre del obrero fallecido intentando cruzar una calle, se resalta las dificultades de vivir en una gran ciudad y la ineptitud del gobierno para ayudar a los más necesitados. En la secuencia en la que conocen a Luisa, la narración explica la presencia del presidente de la república en la boda. La información adicional que se escucha, estructura todo un metarrelato político actual: el mandatario se retira temprano porque tiene que discutir con su buró cuál va a ser el próximo candidato presidencial. Al día siguiente, continúa la voz, el presidente negará que el gobierno está involucrado en la masacre de Cerro Verde y partirá a Seattle para una conferencia sobre globalización.

En el filme de Hermida (y esto para marcar la distancia con el filme de Cuarón) hasta las ciudades son presentadas como personajes: "San Francisco de Quito,

inscrita en el libro de cabildos el 15 de agosto de 1534, con el aval del informe de Francisco Pizarro que reposa en el archivo general de Indias de Sevilla. Descendencia quiteña, cara y española. Altitud: 2.800 metros. Latitud: cero”.

Cuando se presenta a la ciudad de Cuenca, se aprovecha la oportunidad para hablar de la migración, uno de los grandes temas de la carretera cinematográfica latinoamericana. “Santa Ana de los Ríos de Cuenca, inscrito en el libro de cabildos el 12 de abril de 1557, con el aval de Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú. De ascendencia cañari, inca y española. Anteriormente fue llamada Guapondeli y Tumipamba. Intervenciones quirúrgicas más importantes: extracción de gran parte de su población por migración laboral masiva”.

Estas fichas biográficas recitadas por una voz femenina, y al igual que las dichas por un narrador masculino en el filme mexicano, constituyen una metáfora del tiempo histórico detenido. Son paradas reflexivas que dilatan y enrarecen la relación con la Historia, entidad que aparece opresiva y monolítica, sin la posibilidad de ser cuestionada. Esto es lo que la convierte en una *counter road movie*: cada parada no es sólo para comer o descansar, como sucede en *Thelma and Louise* (1994) que también tiene como protagonistas a dos mujeres. Cada tramo presenta a los personajes reflexionando sobre lo que les rodea y en todo momento hay un comentario sobre lo nacional. Una película de carretera norteamericana jamás incorporaría observaciones sobre lo que es ser nacido en EE.UU.

El otro libro de Octavio Paz que aparece en *Qué tan lejos* es *Sor Juana Inés de la Cruz* o *Las trampas de la fe*. La cita constituye toda una propuesta de la mirada femenina que va a imperar en la historia. Después de todo quien la dirige es una mujer:

Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto [...]. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus otras hermanas: un mundo masculino [...]. En este mundo cambiante y feroz, hay un lugar inexpugnable: la biblioteca. En ella Juana Inés encuentra no sólo un refugio sino un espacio que substituye a la realidad de la casa con sus conflictos y fantasmas. [...] La verdadera realidad, dicen los libros, son las ideas y las palabras que las significan: la realidad es el lenguaje. Juana Inés habita la casa del lenguaje. Esa casa no está poblada por hombres o mujeres sino por unas criaturas más reales, duraderas y consistentes que todas las realidades y que todos los seres de carne y hueso: las ideas. (2004, 112)

Esta cita, dicha por la actriz española Tania Martínez, por estar insertada al principio del periplo, en el momento en el que se conocen las protagonistas, resulta ser una especie de declaración de principios de un viaje de formación. La cita abre las puertas de un *Bildungsreise*, o sea, un viaje educativo bautizado por los libros que leen las viajeras para acceder a un mundo distinto, a un mundo masculino, dice Octavio Paz, lo cual no deja de ser curioso pues el filme no deja en ningún momento la óptica femenina. Tanto Tristeza como Esperanza (y también Luisa) son personajes femeninos asfixiados por el cuerpo social. Las tres tienen un afán de liberali-

dad y de liberación (las del filme ecuatoriano viajan solas y la española de la cinta mexicana viaja en compañía de dos jóvenes). En *Y tu mamá también* está presente la mirada de la española para conocer el país que le es ajeno, y la de la ecuatoriana para aprender de sus propios miedos y temores por la situación personal que la embarga. El discurso de Esperanza, fiel a su nombre de pila, no denota en ningún momento opresión hacia el Otro; lo contrario, siempre anda elaborando mensajes que corresponden a su nombre. Esto contrasta con el pesimismo de Tristeza (fiel al nombre que ella mismo se ha puesto) que parece decidida en todo momento a llegar a Cuenca donde le espera el fracaso.

En lo que respecta al otro filme, Julio y Tenoch viven el recorrido como un viaje educativo. Se encuentran de vacaciones. Están por entrar a la universidad. Sus respectivas novias vacacionan en Europa. Los adolescentes invitan a la madrileña a viajar a un lugar utópico cuyo nombre no dudan en inventar: la Boca del Cielo, un balneario paradisíaco que se convierte en la meta por alcanzar. Luisa acepta la invitación por dos hechos simultáneos: descubre que está en la etapa terminal de un cáncer y se entera de una infidelidad de su esposo; al principio su viaje es una aventura de revancha, pero termina siendo una preparación de su inminente desaparición física, además de la muerte de su matrimonio. Los jóvenes usan un auto marca LeBaron Station wagon, bautizado como Betsabé, que significa "hija de la plenitud", y que era el nombre de una de las esposas del rey David del mito hebreo. Fue, además, la madre de Salomón que es el paradigma de la sabiduría.

24

Es importante anotar que tanto Tenoch como Julio están en tránsito de la adolescencia a la adultez como la misma nación que va a dejar de ser regentada por el PRL, el partido nacional por excelencia, para renacer a manos de un partido político diferente. Los jóvenes también viven el recorrido como un viaje de Eros pues sienten que tienen una oportunidad erótica con la forastera. Después de todo viajan en un auto llamado Betsabé, quien fue violada por el Rey David para ser admitida en su séquito. Aunque los jóvenes son mexicanos, también viven el periplo como si fueran extranjeros pues al no conocer bien la zona a la que se dirigen piden asesoría a Saba, el mejor amigo de Julio, y llevan un mapa que no va a servirles de mucho porque no tienen idea de cómo encontrar un lugar parecido a la paradisíaca Boca del Cielo que han inventado pero que a lo mejor puede existir.

A lo largo del camino habrá imágenes de pobreza que los viajeros no verán porque van demasiado distraídos consigo mismos. En cambio, Tristeza y Esperanza intentan involucrarse en el trayecto y comentan sobre el paro y la condición del indígena: los viajeros mexicanos, por el contrario, son indiferentes a las escenas políticas. En esta indiferencia radica la originalidad formal del filme pues permite un planteamiento visual novedoso: la cámara se detiene a explorar los ambientes dejando de lado la historia, se aleja de los protagonistas momentáneamente y captura imágenes de un trabajador migrante muerto a un lado de la carretera, una abuela en duelo por su nieto,

cocineras en la parte trasera de un restaurante... Por unos segundos la cámara realiza estos paréntesis narrativos y enseguida regresa a ubicarse donde la convención de la *road movie* lo ordena: en la plenitud de la carretera. A los viajeros no les interesa la realidad circundante. Viven en el interior del auto ensimismados.

En el caso del filme ecuatoriano las viajeras se movilizan casi todo el tiempo al aire libre y se movilizan ya sea en camioneta (un par de periodistas se ofrecen a llevarlas apenas se bajan del bus que no puede avanzar por el paro de transporte público), en motocicleta (Tristeza acepta un aventón para cubrir un tramo del trayecto) o en bus. Este último es un vehículo que usan dos veces.

Mientras el viaje de los jóvenes está plagado de diálogos libidinosos, viriles, agresivos y con constantes desafueros, el de Esperanza y Tristeza está lleno de encuentros fraternos. Y tu mamá también, hay que decirlo, es una comedia sexual en la tradición del cine mexicano inclinado a contar las típicas historias eróticas de dos amigos en busca de aventuras amoratorias. En contraste, el filme de Hermida es políticamente correcto en su concepción: no hay sexo, alcohol (apenas un par de cervezas y piñas coladas), malas palabras. En este sentido es importante el guiño que hace el personaje de Esperanza en la playa de Montañita: "Aunque yo prefiero las películas en las que la gente se droga, mata, folla, no sé, hace algo, vamos...". Es como si el guion (tan bien estructurado en cada una de sus partes) fuera consciente de todo lo que contiene y creara sus coartadas. Inclusive la carretera no es un campo de intervención política. En este sentido es crucial la escena en la que Esperanza le pregunta a Tristeza su opinión sobre el Plan Colombia<sup>2</sup> y ésta le contesta: "En principio, yo siempre estoy en contra de todo."

25

En ambos filmes la realidad intenta filtrarse en la cotidianidad de los viajeros sin ningún éxito. De hecho, las carreteras lucen vacías en la cinta ecuatoriana, lo cual ha dado pie para que algunos espectadores (que ansían ver multitudes de manifestantes) critiquen la supuesta inverosimilitud pese a que el contexto es muy claro: hay un paro de transportes. La gente está ausente porque es la nación la que está vacía. "¿No te da por momentos la sensación de que todo el mundo se ha ido?", le dice la española a la ecuatoriana. Armando Salazar, director de fotografía, dice en el *making of* algo importante: "Es un país vacío no sólo de gente sino también de amor al país. La gente piensa que sería mejor estar en otro sitio, que el país debería ser distinto si no fuéramos así, nuestra cabeza está en otro lado. Estamos con los pies aquí, visitando estos paisajes con el espíritu y el alma en otras partes".

Para Esperanza, por ejemplo, la realidad latinoamericana es distante, difícil de entender, y ella misma se presenta como el cuerpo de la Historia con mayúsculas,

---

2 Estrategia militar y diplomática de Estados Unidos, concebida entre 1998 y 1999, para combatir los carteles de la droga en territorio colombiano. Ecuador se opuso a este movimiento porque la frontera se vio afectada por la violencia de la guerrilla, las FARC y los militares, además de las fumigaciones de las plantaciones de coca.



a ella se la percibe constantemente como una representación viviente de la Conquista. Apenas llega a Quito desde el aeropuerto, el taxista le recuerda en todo momento su condición de conquistadora. Al recibir el pago, el chofer dice no tener un billete de cinco dólares y decide no darle el cambio porque considera que "allá ganan en miles". Cuando la catalana le pregunta quién le dijo que en España se gana tanto, el taxista responde: "mi tío, mi primo, mi madrina, pero es que yo tengo un montón de gente en Murcia". Cuando Esperanza le dice que es un robo el no darle el vuelto, el profesional del volante responde de manera furibunda: "Robo es lo que le pagan a mi hermano por recoger brócoli todo el año. Bien decía mi tío que hay que tener cuidado con ustedes los españoles pues se fueron llevando todo el tesoro de los incas y ahora vienen hechos los muy muy."

Esta declaración no solo menciona una de las leyendas locales (el tesoro de los Llanganatis), sino que también denota el complejo de inferioridad del ecuatoriano que maneja el concepto histórico de conquista como un saqueo, tan bien explicado en el libro *Entre la ira y la esperanza*:

La Conquista, todos lo sabemos, fue un saqueo inmisericorde acompañado de los más bellos discursos sobre los mandamientos que prohíben tomar los bienes ajenos; fue el sometimiento a esclavitud de los habitantes de todo un continente, orquestado con las palabras más hermosas sobre la dignidad humana; fue la violación sistemática de mujeres, simultánea de las mejores pláticas sobre la castidad y la pureza. Concomitantemente se produjeron las peores torturas, las más delicadas y tiernas frases sobre el amor humano, las más piadosas misas por el eterno descanso del alma de miles de sacrificados. (Cueva 2008, 165)

26

Esta es la esencia del complejo de la conquista con las ideas del saqueo, el sometimiento, la violación, la tortura como ejes sistemáticos del encuentro con el Otro. Este complejo por la Conquista se puede apreciar en la escena del bus del primer acto en la que Esperanza le regala una botella con agua a una infante. La madre le reprocha a la niña el no haberle agradecido. Acto seguido la niña repite cada parlamento que le ordena su progenitora. Esta especie de ventriloquía denuncia una actitud nacional: el ecuatoriano repite lo que le dicen, aunque sea una sarta de lugares comunes como aquellos que lanza Tristeza, por ejemplo, la dicotomía "añiados" y "curuchupas", categorías que usa para referirse a la familia cuencana del chico al que considera su novio. El trayecto hacia la región austral se convierte en metafórico. Es el ir de la capital de la nación hacia una zona de individualidad regional. Es la ciudad principal de la segunda región del Ecuador:

Durante el periodo colonial, la región azuaya había mantenido una individualidad económica fundada en la producción agrícola y minera en el comercio de sus productos –fundamentalmente la cascarilla– que los exportaba a través del puerto de Guayaquil. Esta economía local y la creciente importancia política de la región (durante las décadas de 1770 y 1780 se nombra un gobernador y se crea el Obispado de Cuenca)

coadyuvaron en el sentido de configurar una individualidad particular que se manifestó ya definida en los momentos de independencia política. Como región enclavada entre murallas andinas, en medio de un paisaje agreste pero amable en el que no cesa el rumor de los ríos ni decae el frescor verde— y en el que las montañas han perdido su monumentalidad hosca y gélida, el Azuay hasta bien entrado el siglo XX, permaneció aislado, incomunicado por la fragosa geografía, autosuficiente y ensimismado en una suerte de narcisismo cultural. Hasta entonces, Cuenca no había conocido ni una sola salida al mundo, el camino a la costa, región con la que desarrolló fecundos y duraderos lazos culturales. Su contacto con la sierra norte y el resto del país fue eventual y tuvo un carácter más bien administrativo y político. (Valdano 2006, 399-400)

El Ecuador queda definido por el pensador cuencano por la diferencia regional entre Guayaquil, Quito y Cuenca. Diferencia que cada vez se ha ido difuminando en películas como la de Hermida y *Ratas, ratones, rateros* de Sebastián Cordero.

El viaje de ambas jóvenes empieza en la capital del país y continúa por la geografía fresca y verdosa que tan bien describe Juan Valdano. Para la española se trata de un viaje de descubrimiento. Para la quiteña, que tiene pocas palabras de aprecio hacia la cultura local, su viaje es un capricho pues quiere enfeñar al chico con el que había estado saliendo de manera esporádica. En contraste con esta postura nihilista, Esperanza siempre habla positivamente de Ecuador. Con su cámara en mano registra todo lo que puede sobre el entorno que está filmando. Al lamentarse por no haber podido filmar para su madre la visión de los volcanes Cotopaxi y los Iliniza, Tristeza la consuela diciéndole que hay muchas postales con imágenes de los nevados. Esperanza no cree en la explicación que recibe: la lluvia y la niebla cubrieron el nevado en la carretera.

Acto seguido la joven quiteña toma la cámara y decide regalarle una imagen mejor que la de un volcán. El lente de la *handy cam* se posa en la placa de un camión en el que se lee lo siguiente: "No te pegues tanto que no es bolero". Al preguntarle Esperanza qué está captando, la ecuatoriana le responde: "El Ecuador, man, el Ecuador". Cuando ambas caminan hacia unos troncos que arden en plena carretera, usual estrategia de los organizadores del paro de transporte, la española dice su usual "No me lo creo", a lo que Tristeza le responde: "Empieza a creértelo. Estás en el Ecuador". Estas respuestas no sólo señalan la posibilidad de atrapar la identidad de un país en una sola toma o en una sola frase, en detrimento de la imagen tradicional de un nevado, es también una definición de país:

Llegamos así a la paradoja —una más de este país contradictorio— que el Ecuador como totalidad, es una nación aún indeterminada que lo conforman varias regiones que, en cambio, ostentan identidades fuertes y muy determinadas.

El Ecuador es como un espejo roto en múltiples fragmentos, cada uno de ellos refleja solo una parte de lo que somos; hasta ahora no hemos encontrado la forma de unirlos, cuando lo hayamos encontrado creo que tendremos la posibilidad cierta de mirarnos y conocernos de cuerpo entero (Valdano 2006, 395).

La fragmentación es un símbolo usual en los pensadores que hablan sobre la identidad. Walter Benjamin usa la metáfora de la vasija rota. Valdano usa la más común que es la del espejo trizado que bien sirve a la hora de acercarnos a la *road movie*. El espejo retrovisor es el que forma parte del vehículo motorizado del viajero, ya sea un auto o una motocicleta. "Los objetos en el espejo retrovisor aparecen más cercanos de lo que parecen", dice en inglés toda inscripción en la superficie de azogue. Resulta que el cine hace que la imagen de nación se vea más cerca en una película de carretera que es la que moviliza a los sujetos biopolíticos. El viaje pone a prueba a los sujetos que cuestionan su identidad en cada tramo del periplo.

La niebla, que aparece repetidamente en este largometraje, es un símbolo de la invisibilidad de la nación (al igual que el humo en la escena inicial del bar en *Cuestión de fe*). El paro indígena no puede verse. No hay muchedumbres. Las carreteras están despobladas. Las manifestaciones políticas tampoco saltan a la vista, apenas se ve un par de troncos humeantes de árboles en la carretera, con unos arbustos encima, pero nada más. Todo está velado. Esto se repite en el filme mexicano, pero de otra manera: los protagonistas no ven la realidad política, están tan ensimismados en lo que dicen o en lo que planean hacer que ni siquiera se dan cuenta de lo que pasa en la carretera. A ellos sólo les interesa seducir a la exótica belleza española que va en la parte trasera del vehículo. Lo que no saben es que es una mujer que se está muriendo de cáncer y que los está utilizando como una válvula de escape hacia una muerte que desembocará en el mar.

28

El color local se ve regido por la selección de locaciones del Ecuador: el aeropuerto, la universidad, la estación de buses, las carreteras camino a Cuenca y callejones de pueblos, un bar, la playa y la vieja casa morlaca de la recepción de la boda. El vestuario estuvo preciso pues coincidió con la personalidad de los intérpretes; por ejemplo, la vestimenta de Tristeza fue inspiración de los continuos conflictos de su edad, en cambio, Esperanza lucía atuendos apropiados a los turistas; es más, el hecho de llevar una cámara y fotografiar cada lugar forma parte de su identidad como viajera.

La iluminación en *Qué tan lejos* maneja un esquema mixto. El arduo trabajo fotográfico realizado por Armando Salazar consistió en aprovechar la luz natural rica en espontaneidad y realismo. Empero al uso de un recurso empleado en la iluminación (los rebotadores) en la escena de la fogata, además del efecto difuso que se consigue en las sombras, no se necesitó de fuentes de luz adicional. La predominancia de luz natural provoca en los rostros de los personajes sombras espontáneas comunes de un ambiente donde la entrada de luz está intersectada por factores extremos, como son ramas de árboles, neblina, tragaluz, entre otros. El manejo de los esquemas de iluminación y su dirección, otro recurso, provoca sombras que modifican la estructura convencional del filme porque mayoritariamente se desarrolla con una iluminación que induce a lo tenue.

La intención simbólica de los colores es evidente pues se conecta con lo ecuatoriano (incluso aparece "Puro sabor nacional" que es el eslogan de la bebida gaseosa Tropical). El uso de una tonalidad mixta se puede ver en una escena en la que Esperanza con abrigo color rojo y pantalón azul, se sienta sobre una banca amarilla para leer *El mono gramático* de Octavio Paz. Si bien el rojo provoca una respuesta estimulante y atrayente al espectador, la intención de emplearlo es para resaltar la personalidad cándida de Tristeza. Además, la relación entre el rojo (de tonalidad cálida) y el lila (de tonalidad fría) se vuelve dispar y sin afinidades, creando un contraste cromático elevado que da cuenta de los tantos contrastes de identidad que plantea el filme.

Este sentimiento de lo nacional está planteado en esta imagen de Tristeza vestida de rojo y azul para dar paso al clima de agitación social tras el levantamiento político. A esto hay que sumarle los constantes reproches de Esperanza al contexto social. Las tonalidades cromáticas irán variando de la claridad a la oscuridad a medida que la odisea de las viajeras se vaya acercando a su destino.

Mientras en el filme ecuatoriano Tristeza anda preguntando sobre todo lo que va a su paso, Luisa pasa la mayor parte del trayecto obligándose a lucir fuerte ante la adversidad que está atravesando (la ruptura con su esposo) pero, al estar a solas (o cuando habla por teléfono con su cónyuge), se quiebra y vemos su dimensión más fatal. Luisa, por ser una metáfora de la conquista española, actúa como una catalizadora de la ruptura de los jóvenes que representan a la nación mexicana. La metáfora es irónica si se la explica de la siguiente manera: el imperio español, representado por Luisa Cortés, conquista al imperio azteca, representado en Julio y Tenoch, y propicia la destrucción del mismo. Esto lo vemos en el célebre plano secuencia en el que ella los seduce y sutilmente los empuja a besarse entre ellos. Esa homosexualidad latente que ha estado flotando en todo el trayecto brota súbitamente gracias al alcohol y el encantamiento de Luisa Cortés. Después de todo, ella les dice en un momento clave del trayecto: "Ustedes lo que quieren es follarse entre ustedes, tíos". Lo cual no deja de ser cierto pues en el primer acto hay una escena clave, la de la ducha, en la que los jóvenes primero hablan del tamaño de sus miembros, acto seguido Julio le quita la toalla a Tenoch y lo corretea en una especie de ritual de seducción. El alcohol no es un lubricante social como sucede en *Cuestión de fe* o en la secuencia de la fiesta de San Pablo en *Diarios de motocicleta*. En este caso es la vía de escape para dar rienda suelta a las emociones escondidas. Es el detonante para que brote el *bromance* o romance between brothers:

A bromance, of course, always depends not just on the barely veiled infatuation of two non-amorous or pre-amorous partners but also on their "very complex love/hate, poor/rich, needy/need-you-relationship", a dynamic that rears its head in such generic exemplars as *Superbad*, *Wedding Crashers*, *Humpday* and *I love You, Man*. The notion of bromance, then, offers some useful purchase on why *Y tu mamá también* is

neither an unproblematically Mexican film, unpolluted by U.S. influence and agendas, nor the kind of wholly de-racinated object that critics of the U.S. driven, blandly "globalized" economy unfairly posit as the only type of product such a system is capable of producing. (Davis 2014, 121)

Davis señala muy bien la compleja relación amor/odio y rico/pobre que llevan Julio y Tenoch que desembocará en la escena sexual entre ambos en el tercer acto del filme. De esta forma, se señala al filme de Cuarón como un producto emblemático de la globalización que no es ni norteamericano ni mexicano. Es la globalización lo que provoca el bromance, sostiene Davis, ya que es una fuerza de elementos multiculturales que logra tanto unirlos como apartarlos. Cuarón le da un puntapié a la historia del cine de su país que siempre ha visto al Estado-nación como la ilusión de la homogeneidad y ha presentado imágenes imborrables de lo masculino como el charro y el Pachuco. Es sardónico el insertar el elemento de lo queer que se va en contra del macho mexicano y alimenta la imposibilidad de crear una narración audiovisual que defina la mexicanidad.

Vistos a la luz de la estratificación social ambos personajes aparecen contrastados: uno pertenece a la alta alcurnia y el otro a la clase media. Ambos tienen novias que al principio del filme se van a Italia provocando en Julio y Tenoch la fantasía de la infidelidad con "maricas italianos" según ellos. Ambos resultan ser amantes nada experimentados y eyaculadores prematuros. Esto se ve en las escenas en que Tenoch apenas puede satisfacer a Luisa Cortés y Tenoch mantiene un brevísimo contacto con su novia Ceci. Vale también mencionar la celebrada escena en que ambos se masturban en el nombre de algunas féminas, incluyendo Salma Hayek, otro producto de la globalización, es decir, una actriz mexicana de exportación como dice el lugar común del periodismo de farándula. Se trata de un triángulo homosocial (el término pertenece a Sedgwick y sirve para designar las interacciones agresivas de camaradería entre dos hombres) en el que las relaciones están definidas por lo internacional: Ana y Ceci, las novias de turno, están en Italia, y Luisa Cortés proviene del mismo continente del deseo. Esto lo que convierte al filme en excepcional: toda la trama está saturada por la mexicanidad, pero los protagonistas son productos de la globalización. La película podrá no estar hablada en seis idiomas, como lo veremos en *Babel*, pero tiene el lenguaje de lo transnacional.

En la última escena del filme ambos jóvenes se reencuentran brevemente en una cafetería después de algunos meses del viaje a la playa de Boca del Cielo. En esa breve reunión ninguno de los dos menciona el episodio homoerótico que tuvieron. Se limitan a hablar de las universidades y las carreras que han escogido. Para cerrar la conversación Tenoch le da a Julio la noticia de la muerte de Luisa. La voz *over* cierra diciendo: "Será la última vez que se vean". Esta ruptura total de la amistad es irónica si tomamos en cuenta que en el primer acto del filme los dos jóvenes juran amistad eterna. De hecho, crean una serie de mandamientos machistas que después

terminan rompiendo. Esto nos regresa a Octavio Paz para quien el macho en la cultura mexicana se mide por su invulnerabilidad y hermetismo:

Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse," pero no "rajarse", esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad...

Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que "abre" abdica. (2004, 33)

Los "charolastras", neologismo mezcla de charol y astral, es el término que acuñan los jóvenes para designar al macho. El neologismo nos remite a charol o bandeja en la que los personajes, favorecidos con comodidades económicas, lo han tenido todo en la vida. Sin embargo, la amistad terminará y dejarán atrás el decálogo que con tanta convicción crearon. "No hay honor más grande que ser un charolastra", dice el primero de los diez mandamientos que son desobedecidos uno por uno durante el viaje por la carretera. Si el término nación se utiliza inclusive para hablar de pandillas juveniles, estamos ante un lenguaje privado que sirve para designar la pertenencia a un grupo cerrado. El ser "charolastra" es formar parte de una nación que tiene sus reglas precisas que no pueden ser rotas, aunque una a una se irán derribando a lo largo del filme. De hecho, el título indica que uno de ellos ha tenido relaciones sexuales con la madre del otro, desobedeciendo el máximo mandamiento de los charolastras. Cuando los personajes revelan con quienes han fornicado, Julio confiesa "Y tu mamá también". Esa progenitora puede ser una alusión a la madre patria, pero es una ruptura del mandamiento que dice "No te tirarás a la vieja de otro charolastra" (ese coloquialismo "vieja" es también una forma de decir "novia").

Si seguimos revisando el decálogo, el fútbol resulta ser parte del ritual masculino en ambos filmes. "Puto al que le vaya al América", dice el mandamiento seis y el nueve. En el filme ecuatoriano el personaje de Fausto Miño detiene el auto en plena carretera para celebrar un gol del equipo Liga Deportiva Universitaria de Quito. La española no sólo que no entendía por qué el hincha detuvo el viaje para celebrar, también le fue extraña la mención de la existencia de un equipo llamado Barcelona y que sea conocido en Ecuador como el equipo torero. Una vez más se da el desmoronamiento de los nombres que pregona Octavio Paz. De hecho, Tristeza dice algo certero: "Aquí nada tiene que ver con nada". Barcelona es la segunda ciudad más importante de España, pero en Ecuador es el nombre de un equipo de primera división.

31

## La naturaleza como potencialidad de la nación

En ambos periplos se encuentra el mar como presencia simbólica. En la historia mexicana es el destino primario: la playa de san Bernabé ocupará el lugar de la Boca del Cielo. En la historia ecuatoriana es un punto intermedio. El objetivo es la ciudad aus-

tral de Cuenca, pero para llegar a ella deciden desviarse hacia la costa y se encontrarán con el mar. En ambos filmes el océano es una masa dinámica que representa la vida y el tiempo. Para Luisa Cortés será toda una conquista poder bañarse en el mar. Ella, con su cuerpo moribundo, verá en la ablución una especie de purificación. Para Jesús y las dos viajeras será un símbolo de libertad. Contemplar el paisaje marino mientras están sentados en la arena les proporcionará fuerzas para continuar el trayecto:

El paisaje tendría una construcción histórica y mítica simultánea a la de la nación, y sirve a ésta última como enlace directo con lo físico, como una actualización del mito nacional. Del mismo modo, el territorio es planteado como una conceptualización social e imaginaria relacionada con el paisaje y la nación; mientras que la identidad sería una «construcción discursiva», resultado de la confrontación de los intereses de los grupos de poder y de la resistencia a éstos. (Vila Vásquez 2009, 174)

La playa en el filme mexicano es la nostalgia de lo mexicano que siempre estuvo amenazado por poderes externos y la corrupción política. Para Davis ese oasis (devastado por cerdos salvajes) representa lo que fue el cine mexicano de antaño arrasado por la industria filmica internacional. De hecho, en el momento en el que los jóvenes empiezan a beber con Luisa en el bar de la playa, alzan los vasos de licor por México a quien le dan la misma importancia en el brindis que a un clítoris o un fellatio.

**32**

En ambos guiones la naturaleza ya no es un símbolo de la potencialidad de una nación, como era en el cine clásico. Estilísticamente el filme mexicano logra tomas dignas de un programa de National Geographic. Esto logra impresionar, obviamente, al público transnacional y se diferencia enormemente del filme ecuatoriano en el que a propósito se evita caer en el postalismo. Incluso hay una escena en el balde de la camioneta que ilustra perfectamente esta intención: es cuando Esperanza pregunta por el nevado El Chimborazo y Tristeza le dice que ya lo rebasaron.

Estamos ante personajes en viajes de autorreconocimiento, en el que van fotografiando las naciones, la mexicana y la ecuatoriana. Este tipo de relación con la naturaleza se torna absolutamente paradigmática en una escena del filme *Qué tan lejos*, cuando cinco niños indígenas surgen de la nada, del brete entre dos montañas, silenciando el diálogo entre las dos protagonistas. Una escena similar encontramos en *Diarios de motocicleta* cuando un exhausto Ernesto Guevara, sentando en medio de un paraje, ve pasar a un indígena caminando con un ritmo deportivo envidiable.

En ambos filmes la naturaleza no es un monumento simbólico, mucho menos es una representación de lo nacional, con ese postalismo que buscaba proyectar un potencial turístico repitiendo los discursos modernizantes de los estados-nación colonizadores. El paisaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo es un espacio especular donde priman las incógnitas en vez de las respuestas. Al respecto nos dice Andrea Molfetta:

¿Y qué es, justamente, lo que nos crea en este conjunto de filmes la dupla sujeto-naturaleza? Personajes en viajes de autorreconocimiento, fotografiando la actual América del Sur. Este tipo de relación con la naturaleza se torna absolutamente paradigmática en la escena del filme *Qué tan lejos*, cuando cinco niños indígenas surgen de la nada, del brete entre dos montañas, silenciando el diálogo entre las dos protagonistas. ¿Estos niños surgen de la nada? ¿Nada o lo que no tiene nombre? ¿Es la nada o es lo ignorado, lo innombrable? Nuevamente, un ejemplo de detención temporal, que nos alerta sensiblemente sobre el lento pulsar del plano inmanente. Momentos de detención temporal que acontecen, en los dos casos ejemplificados en los filmes de Hermida y Cerqueira, con relación a la naturaleza. (Molfetta 2011, 45)

Esta irrupción del indígena ya está en *Diarios de motocicleta* en una escena en la que los viajeros están exhaustos y sentados a la vera del camino. Tanto Ernesto como Alberto contemplan cómo un indígena camina campante por el mismo sendero que a ellos les costará mucho esfuerzo:

Así, creo que esto sí puede ser todavía un parámetro diferenciador del cine que hacemos hoy: no es más la naturaleza en sí, como monumento simbólico, como representación metafórica del potencial nacional, tal como sucedía en el paisaje cinematográfico de los años cuarenta y cincuenta, y que no hacían más que reproducir los discursos modernizantes de los estados-nación que nos colonizaron. Hoy tenemos, en cambio, en nuestra cinematografía, el carácter relacional de estos sujetos latinoamericanos con ese paisaje, que se ofrece más como espejo de incógnitas, espacio de preguntas, que de respuestas (Molfetta 2011, 46).

Una vez que Luisa, Tenoch y Julio llegan a la playa de San Bernabé (a la que han bautizado de manera engañosa como Boca del Cielo), las imágenes se desplazan de las exacerbadas e intensas confesiones de los personajes, a la contemplación del paisaje marino y al sentimiento de inmensidad que suscita el encuentro con el mar. Lo mismo sucede en *Qué tan lejos* cuando Andrés, el personaje interpretado por Fausto Miño, se desvía hacia Montañita permitiendo que Esperanza, Tristeza y Jesús pasen unas horas en la playa. Frente al mar viven momentos de libertad. La comuna de Montañita es un símbolo de perdición y de una condición libérrima. Sin embargo, en el filme todo sucede de manera inocente, sin bacanales, orgías o personajes embriagados como sucede en *Cuestión de fe*. El erotismo desenfrenado del filme mexicano está ausente en esta secuencia en plena costa ecuatoriana. Mientras el filme de Cuarón el mar representa el desenfreno erótico de los protagonistas, la película de Hermida es una fase más en el viaje escalonado hacia Cuenca. Estamos ante una historia realmente casta en la que ni siquiera se pueden identificar elementos homoeróticos en Tristeza y Esperanza. Los tres, Jesús incluido, se quedan dormidos en la arena. Cuando amanece se dan cuenta de que la marea ha movido de su lugar a todas las pertenencias, incluyendo la urna cuyo contenido se ha dispersado. Sin las cenizas de la abuela, el viaje de Jesús a Cuenca pierde su sentido por más



que lo asuma de manera tranquila sustituyendo con arena las cenizas perdidas. En la playa de San Bernabé las escenas estarán marcadas por momentos de reflexión como sucede con los tres compañeros de viaje que comparten un cigarrillo admirando el atardecer. Para Luisa el océano constituye la utopía o el lugar de liberación y trascendencia, de la exploración de la sexualidad. En la playa que nos muestra Tania Hermida no hay peligros inminentes, tampoco el erotismo que tanto copa la historia mexicana. Los tres personajes congenian con un colombiano que tiene un bar al aire libre, y comparten unas bebidas alcohólicas que no conducen a ningún tipo de desenfreno. "El país cayéndose a pedazos", dice Tristeza, "y nosotros aquí, tomando piñas coladas con el Iguana". El mar simplemente ratifica los lazos creados entre ellos. En cambio, en el filme mexicano el agua cumple la función de conciliar las diferencias de los personajes que han peleado en el último tramo del camino. El mar abierto es también una metáfora del renacimiento de Luisa que encuentra en la zambullida una forma de lavar sus miserias intrínsecas. "La vida es como la espuma, por eso hay que darse como el mar", dice la española, pero los chicos no pueden ver la realidad que la mujer les propone ya que siguen ensimismados como Narcisos en sus problemáticas. Además, la estructura del *bromance* sólo permite que ellos vean el deseo: la mujer está allí, en apariencia, sólo para ellos, pero resulta ser la que les permite dar rienda suelta a los impulsos latentes. Ellos volverán a la ciudad, al espacio de las convenciones y las restricciones; Luisa, en cambio, decide quedarse pues ve en el paisaje costero el ideal para su muerte. La juventud se tomó la carretera al realizar el viaje de ida y vuelta. La mujer que simboliza a la Madre Patria quedó reza-gada en el camino y se quedó junto al mar para morir. El futuro de la nación está en manos de los charolastras que han dejado atrás a la mujer de apellido Cortés. Nada se lo toman en serio, ni siquiera el bromance que termina por separarlos. Es curioso que hasta los comentarios en *off* de los actores en el DVD sean desenfadados y hasta obscenos. Hay un desfile de bromas por parte de Gael García Bernal y Diego Luna que se intensifican a medida que se avanza en el filme. Este sesgo ha dado pie para que autores como Olivia Consentino hablen de *Y tu mamá también* como un filme de jóvenes más que una película de carretera. Este importante señalamiento acerca a la cinta de Cuarón a títulos como *Bachelor's Party*, *Porky's* y *American Pie*. Este último hace realidad el título del filme de Cuarón pues una madre de familia experimenta con uno de los jóvenes protagonistas.<sup>3</sup>

Los tres personajes femeninos terminan su viaje formándose una imagen distinta de la nación y de la vida. La ecuatoriana realiza el tramo Alausí-Joyagshi montada en la moto de un joven indígena. Cuando se baja de la motocicleta (es el fantasma de La Poderosa II, el vehículo del Che Guevara), el muchacho se encuen-

---

3 La categoría MILF (Mother I'd like to fuck) se acuña a partir de la teen movie *American Pie* (1999) de Paul y Chris Wetzl.

tra con un amigo con el que intercambia breves parlamentos en quichua. Esta es una forma de irse en contra del furor monolingüe de una nación que no reconoce (al menos no en el año de estreno del filme) la pluriculturalidad. La directora pudo haberle puesto subtítulos al breve diálogo quichua, pero optó por dejarlo sin traducir como una forma de reivindicar el fuerte componente identitario indígena.

El quichua es considerada la lengua madre del Ecuador y ha sobrevivido a varios procesos desestabilizadores. Primero, la imponencia de los incas por asentar su lengua y costumbres; luego la división del quichua de sur perteneciente al Perú; y seguido del quichua del norte que se le atribuyó a Ecuador, a su vez la emancipación de los españoles quienes impusieron el español como idioma natal a las nuevas generaciones.

No obstante, el quichua se ha resistido a desaparecer. Según los datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), hasta el 2001 había 22 pueblos que se desarrollaron en su lengua natal. En este contexto, la película presenta un diálogo en esta lengua cuyo significado al español es: "¿Por qué no vienes rápido? Porque estabas con esa chica, no viniste rápido. Yo ya le conozco a usted. Ya le he dicho que esas chicas nos engañan, tenga en conocimiento".

Se evidencia claramente que la directora propone este diálogo sin traducciones para que el espectador pueda conocer que esta lengua forma parte de la cultura e identidad de Ecuador que, por razones históricas, se ha diluido en el tiempo y se encuentra en el intento de reincorporarse a las nuevas generaciones y sociedades.

En la escena en la que se escucharon estas palabras en quichua se encontraba un indígena con una quiteña, él cuestionaba acerca de que las mujeres no andaban solas y que deben tener cuidado con los cuencanos, hasta que llega un amigo del joven y le habla en quichua. Más allá del intento por rescatar esta lengua, se establece una problemática social que radica en la concepción conservadora que se tiene sobre las mujeres ecuatorianas, pues el hecho de andar sola no es bien visto.

Además, en el diálogo en su traducción al español se menciona "esas chicas nos engañan" que alude a una vez más a sobre cómo se considera el rol de las mujeres. Es así que entre líneas se puede leer algunos hechos y procesos que conforman la cultura ecuatoriana.

La española ve lo positivo del país que visita, aunque en su mirada se privilegia la perspectiva europea. Es difícil no pensar en Alexander von Humboldt cuando se la ve a la catalana obsesionada con capturar paisajes al estilo de las postales. Parece un viaje de investigación del siglo XVIII:

estos viajeros se convirtieron en productores de un discurso sobre la realidad latinoamericana que parecía exacto y tuvo una enorme influencia. Toda su actividad discursiva, desde el acto mismo de viajar hasta las prácticas taxonómicas, encerraba certidumbre y destilaba autoridad mediante la acción de su propia producción (...) Un componente fundamental de la mentalidad criolla era el conocimiento científico de

la naturaleza latinoamericana, que en muchos casos los viajeros científicos hicieron accesible o posible. (González Echevarría 2011, 157)

La iconografía del Ecuador empezó en el siglo XVIII con la llegada de expedicionarios europeos que vieron en la reproducción del paisaje el vehículo expresivo fundamental para conocer el país. Sin embargo, todo lo que vemos en la pantalla son panorámicas de la naturaleza. En esta paradoja se apoya la riqueza del filme de Hermida. La cineasta reelabora el código cinematográfico de la película de carretera cuestionando el paisaje. No hay que olvidar que el destino final del viaje es Cuenca, ciudad de fuerte identidad regional, una especie de Arcadia austral (el término es de Juan Valdano) con una gran tradición de poetas que celebraban lo bucólico y el paisaje agreste:

Esta fue la sociedad que dio sustento a una cultura letrada, elitista y refinada, una cultura que sirvió de etiqueta de distinción de una selecta y ostentosa minoría frente a un pueblo selecto y reacio a toda forma de elevación espiritual porque sencillamente era un pueblo abandonado a su miserable suerte; esa sociedad que ganó, para su ciudad, el renombre de la Atenas andina, y para sus hombres la fama de poetas, de sabios y hasta de santos. (Valdano 2006, 403)

El cuestionamiento de Hermida al paisajismo andino se evidencia en los momentos en los que la ecuatoriana agarra la cámara para filmar detalles más acordes con la idiosincrasia de un país. Como, por ejemplo, Tristeza enfoca un letrado en la parte trasera de un vehículo que dice "No te pegues que no es bolero". Se trata de una costumbre muy ecuatoriana de insertar en la parte de atrás del auto, justo donde está ubicada la placa con el número de serie, una frase jocosa que está hecha para que todo el mundo la mire o admire. El hábito automotriz incluye frases como "De mí te olvidarás, menos de lo que hicimos" o "Trabaja y no envidies". Cuando la española le pregunta por qué enfoca esa leyenda, ella responde "El Ecuador, man, el Ecuador", como si esas frases resumieran lo que es ser ecuatoriano. Para recalcar la importancia de este aspecto al que podemos llamar folclórico, la banda sonora del filme incluye una canción con el título "No te pegues que no es bolero" en clave de tecnocumbia.

A diferencia de Esperanza que se la pasa fotografiando todo lo que ve, su compatriota Luisa, en cambio, es ciega a todo paisaje. El único que le interesa es el del balneario prometido. Ella es la escapista, la que ve la carretera como una forma de terminar su matrimonio por las infidelidades de su esposo y de intentar disfrutar los últimos meses de vida que le quedan debido a su cáncer. La española de apellido Cortés no ha conquistado nada más que su libertad. El director Alfonso Cuarón ha escogido presentar un México rural alejado de los estereotipos visuales del México lindo y querido de Acapulco y Cancún. En este sentido, la nación expuesta constituye una revelación ya que lo único realmente reconocible para los espectadores es el distrito federal. El resto de la iconografía mexicana es un espacio rural que no tiene nada que ver con ningún atractivo turístico. Más bien se ha querido poner énfasis en

cuestiones de la idiosincrasia como manifestaciones callejeras, corrupción política y los códigos machistas del mexicano, como sucede en el tipo de comunicación agresiva que tienen los dos jóvenes protagonistas.

La nación mexicana está en crisis por su ingreso a un nuevo periodo democrático. Al mirar atrás, y ver el poderío del PRL, corre el peligro de convertirse en una estatua de sal y quedarse inmóvil. Quien mejor explicó lo que sucedía en este periodo fue Enrique Krauze que usa la metáfora bíblica que será retomada por su compatriota Alejandro González Iñárritu.

Nos urge salir de la Babel de confusión en la que vivimos. A casi cuatro años de aquel esperanzador día de julio del 2000, cuando los mexicanos conquistamos nuestra transición a la democracia electoral, el país atraviesa por un estado de profunda confusión y desencanto. Sabemos que México está creciendo a tasas alarmantemente bajas, que ha perdido competitividad, mercados y fuentes de empleo, que varias instituciones del antiguo Estado benefactor están en quiebra. De no haber cambios de fondo, el futuro nos deparará una nueva crisis como la de 1982 o 1994, sin que podamos entonces llamarnos a sorpresa ni haya operaciones internacionales de rescate que puedan salvarnos. (Krauze 2013, 27)

Esta es la nación que Cuarón ha querido mostrarle al público internacional (la de la profunda confusión y desencanto) con un juego de nombres simbólicos que ponen en escena elementos históricos. En el fondo el director nos brinda una visión iconoclasta de la nación. Esto se aprecia en la escena de la pelea más intensa que tienen los dos amigos. Julio detiene el auto y se baja para desafiar a Tenoch. Este sube apresuradamente el vidrio de la ventana y se puede apreciar una calcomanía de la bandera mexicana. El escupitajo de Julio cae precisamente en la calcomanía tricolor en un verdadero acto iconoclasta que minimiza a la nación. A partir de esta escena que rompe con cualquier actitud de civismo y patriotismo se rompe el código charolastra que entre ambos habían acordado. Los nombres de próceres que llevan no sirven para nada, están condenados a la incomunicación. El episodio homosexual los marcará para siempre. Emprenden el regreso a la ciudad en silencio, sin decirse ni una sola palabra, asimilando las enseñanzas de un viaje formativo.

En *Qué tan lejos* la intención simbólica de los colores es evidente. El uso de una tonalidad mixta plantea una tricotomía de lo ecuatoriano. Esperanza con abrigo color rojo y pantalón azul, se sienta sobre una banca amarilla del antiguo terminal terrestre de la capital ecuatoriana.

No es gratuito que en un punto del trayecto aparezca un anuncio de la soda Tropical con su eslogan "Puro sabor nacional". Este "sentimiento" de lo ecuatoriano graficado en algunas escenas demuestra los inconvenientes del país tras un levantamiento político y social, y los constantes reproches de Esperanza. Además, la presentación de los paisajes de la serranía ecuatoriana alude a este concepto. Al

percibir estos elementos simbólicos, la temperatura de color variará acorde a la circunstancia física y emocional.

El ordenamiento visual es de carácter convencional, cuenta la historia de manera ordenada sin usar recursos cronológicos como flashbacks. El criterio de montaje oscila entre la intersección de los puntos fuertes de la toma con la intersección de líneas de la regla de tercios. Se usa el artificio común en el cine: la contraposición entre una toma de plano general con vista de paisajes (que sirve para ubicar al espectador en la escena que vendrá) con escenas filmadas en gran plano general, general, americano y otras en primer plano. En el caso de los planos generales se usa el recurso usual en *Isa road movies*: captar la amplitud de la carretera o simplemente revelar el camino.

El viaje se completa para las mujeres, pero no para Jesús quien abandona la urna en un asiento del bus de transporte interprovincial en el cual llegan a Cuenca. Como si fuera una aparición divina el hombre desaparece sin despedirse. Las jóvenes deciden terminar la misión de Jesús. El contenido de la urna es vertido en el río Tomebamba que es presentado con rigor histórico por la voz over. De manera similar Luisa se deposita en el agua. "Hay que entregarse al mar", dice ella. El viaje fortalece a la madreña que afrontará su muerte de una manera más valiente. Al igual que la Malinche, quien propició el gran encuentro entre conquistador y conquistado, ella ha servido de intérprete para que Tenoch y Julio encuentren su camino. En el caso de Esperanza la influencia que tiene en Tristeza es positiva. Ambas asisten a la boda del Pollo y la contemplan desde la parte superior de una de esas viejas y tradicionales casas de Cuenca. En el patio se puede apreciar cómo los novios se besan, pero ya Tristeza, aconsejada por su amiga española, contempla la situación de manera menos pueril. Cuando la universitaria le revela que su verdadero nombre es Teresa, la española reacciona en primera instancia molesta pero luego adopta una actitud comprensiva. Su compañera de viaje se ha quitado la máscara al final del trayecto y decide mostrarse tal cual es. Las mismas máscaras caen de los rostros de los jóvenes mexicanos al volver al distrito federal. En el auto llamado Betsabé, en el que empezaron viajando tres personas, ya no tienen qué decirse. Ya no hay lugar para el simulacro. El viaje de formación ha concluido.

## Referencias bibliográficas

- Adoum, Jorge Enrique. 1997. *Ecuador, señas particulares*. Quito: Eskeletra.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara.
- Cherutti, Antonella. 2011. «Contracine feminista latinoamericano.» *Ensayos sobre la imagen* (Universidad de Palermo) (47): 75.
- Cueva, Agustín. 2008. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Davis, Nick. 2014. «I Love You, Hombre: Y tu mamá también as Border-Crossing Bromance.» En *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, de Michael DeAngelis, 109-138. Detroit: Wayne State University Press.
2009. *Diario El Universo*. 9 de Diciembre. Último acceso: 18 de Septiembre de 2014. <http://www.eluniverso.com/2012/12/09/1/1421/cine-ecuatoriano-revienta.html>.
- Donoso Pareja, Miguel. 1998. *Ecuador: Identidad o esquizofrenia*. Quito: Eskeletra.
- Echeverría, Bolívar. 2006. *Vuelta de siglo*. México: Editorial Era.
2006. *Ecuador para Largo*. 9 de Septiembre. Último acceso: 2014 de Octubre de 2014. <http://ecuatorparalargo.com/nosotros/>.
- González Echeverría, Roberto. 2011. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Krauze, Enrique. 2013. *Para salir de Babel*. México: Tusquets.
- Molfetta, Andrea. 2011. «Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo.» En *Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo*, de Lauro Zavala, 45-56. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.
- Paz, Octavio. 1974. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.
- Riera, Gloria. 2014. «Nombre propio y ficción: antroponimia en literatura.» *XI encuentro de literatura Alfonso Carrasco Vintimilla*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Schroder Rodríguez, Paul A. 2016. *Latin American Cinema. A comparative history*. Oakland, California: University of California Press.
- T. Martin, Michael. 1997. *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Vol. I. Detroit: Wayne University Press.
- Tinajero, Fernando. 1980. «Aquiles y la tortuga (Contribución al estudio de nuestra historia cultural).» En *Arte y cultura II: Ecuador: 1830-1980*, de Luis Mora Ortega, 13-36. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Valdano, Juan. 2006. *Identidad y formas de lo ecuatoriano. Prole del vendaval vol. 1*. Quito: Eskeletra.
- Vila Vásquez, José Ignacio. 2009. «Paisaje, nación y literatura. Una lectura de Paisaxe e nación: A creación discursiva do territorio por María López Sánchez.» *Anales Geográficos* 171-180.