

NARRANDO LA NACIÓN: DOS *ROAD MOVIES* LATINOAMERICANOS Y SU
REDEFINIICIÓN Y/O REDESCUBRIMIENTO DE IDENTIDAD NACIONAL

by

CHRISTIE D. HOPKINS

(Under the Direction of José B. Alvarez)

ABSTRACT

This thesis examines the relationship between the increasing canon of Latin American road movies and national identity. Although the genre and its North American roots are discussed, the current paper focuses on and analyzes two Latin American films: *Central do Brasil* (Brazil, 1998) and *Y tu mamá también* (Mexico, 2001). Each film's representation of the nation and national identity is examined using postcolonial theory and its dynamic definition of national identity. It is proposed that the road movie genre and its focus on quest, journey and the road are especially appropriate for an exploration of the nation. Furthermore, certain parallels between the two films are discussed, including their use of the older woman and adolescent/child dynamic as well as their use of a female figure to represent the nation.

INDEX WORDS: Latin American film, Mexican film, Brazilian film, Y tu mamá también, Central do Brasil, National identity, Postcolonial studies, Mexican national identity, Brazilian national identity

NARRANDO LA NACIÓN: DOS *ROAD MOVIES* LATINOAMERICANOS Y SU
REDEFINICIÓN Y/O REDESCUBRIMIENTO DE IDENTIDAD NACIONAL

by

CHRISTIE DAWN HOPKINS

B.A., University of Georgia., 2004

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2006

© 2006

Christie Dawn Hopkins

All Rights Reserved

NARRANDO LA NACIÓN: DOS ROAD MOVIES LATINOAMERICANOS Y SU
REDEFINICIÓN Y/O REDESCUBRIMIENTOS DE IDENTIDAD NACIONAL

by

CHRISTIE D. HOPKINS

Major Professor: José B. Alvarez

Committee: Betina Kaplan
Susan Quinlan

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
August 2006

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Dr. José Alvarez for his continued input and support throughout my academic career and especially with this thesis. I would also like to thank Betina Kaplan and Susan Quinlan for their time and input. I am grateful to all three for their patience and understanding.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	iv
CHAPTER	
INTRODUCTION	1
1 <i>Central do Brasil</i> : El viaje en búsqueda de una nación salvadora.....	19
2 <i>Y tu mamá también</i> : El viaje entre subversión y conformidad	40
3 CONCLUSION.....	71
REFERENCES	74

INTRODUCTION

A man went looking for America and couldn't find it anywhere.
(Lema del anuncio para *Easy Rider*, citada en Cohan y Hark 1)

The road film builds up its conceptual vocabulary by linking territory and memory, terrain and time, event and meaning, initiation and representation, narration and image.
(Schaber 26)

Who is going to narrate identity? Identity is a construct that is narrated. Founding events—almost always referring to the appropriation of a territory by a group of people or to the independence achieved in confrontations with strangers—are established. Tales accumulate about those inhabitants who defend the territory, solve internal conflicts, and establish ways that differentiate these people from others.
(Canclini 246)

We are not Europeans, we are not Indians, but a middle group between the indigenous and the Spanish, American by birth and Europeans by right.
(Simón Bolívar, citada en Radcliffe y Westwood 10)

En los últimos veinte años se han estrenado una gran variedad de *road movies* latinoamericanos. El hilo que une a todos es la exploración, descubrimiento o (re)definición de la nación y/o de la identidad nacional. La mayoría de los films también representan una subversión del *road movie* tradicional norteamericano además de la subversión del género, la clase social, la sexualidad, y/o la raza. Sorprendentemente, muy poco se ha escrito sobre el género en sí. Se han estudiado los films individualmente, pero el género y su desarrollo en Latinoamérica no se ha estudiado. Algunos de los films de este género incluyen: *Historias mínimas* de Carlos Sorin (2002, Argentina), *Tan de repente* de Diego Lerman (2002, Argentina), *Central do Brasil* y *Diarios de motocicleta*

de Walter Salles (1998 y 2004 respectivamente, Brasil), *Guantanamera* de Tomás Gutiérrez Alea (1995, Cuba), *Viva Cuba* de Juan Carlos Cremata Malberti (2001, Cuba), *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón (2001, México), *El patrullero* de Alex Cox (1991, México/EE.UU.) y *Sin dejar huella* de María Novaro (2000, México). Este trabajo se centrará en un análisis de *Central do Brasil* y *Y tu mamá también* por su éxito mundial y por sus imágenes contrastantes de la nación. Se mostrará que *Central do Brasil* proyecta una visión idealista y esperanzadora de la nación mientras *Y tu mamá también* ofrece una crítica de la identidad mexicana tradicional y propone una identidad más inclusiva y fluida.

Una de las primeras invenciones del hombre después de formar sociedades fue la carretera—lo que es de vital importancia para la supervivencia de dichas sociedades. Es decir que permite la comunicación, el movimiento y el comercio entre comunidades y, a veces, la fuga o el escape de la civilización. Además, la carretera representa el intento del hombre de organizar y controlar su ambiente además de su “poder” de reinar y conquistar la naturaleza. También representa la libertad y el don de los seres humanos. Sin la carretera, su vida se limita muchísimo y su movimiento se restringe.

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 primaria importancia para una discusión del hombre y su identidad; muy fácilmente se convierte en metáfora para la vida del hombre o para su búsqueda de una identidad.

Por la relación simbólica de la carretera con el hombre y el camino de su vida, hay una larga tradición de lo que se puede llamar “la literatura del viaje”. El “viaje” puede ser tanto externo como interno—literal y figurativo. En su libro *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, David Laderman discute esta tradición de la literatura del viaje en relación con el *road movie* contemporáneo:

Let us begin our exploration of what makes a good road movie with a detour, through the journey narrative in literature. The road movie grows out of this long-standing literary tradition, which in turn reflects the history of Western culture at large. Especially important in the historical continuity between journey literature and road movies is the thematic impulse of cultural critique. (6)

Yo añadiría que también que existe en ambos (la literatura del viaje y *road movies*) una preocupación por la identidad—personal y colectiva/nacional. Por ejemplo, el texto literario fundador de todas las sociedades del Occidente, *La Biblia*, contiene varias narrativas del viaje, o de la carretera. En el libro de Éxodo, Moisés, guiado por Dios, llevó al pueblo israelita de la esclavitud en Egipto rumbo a la tierra prometida. Pasaron

cuarenta años vagando o viajando por el desierto antes de poder entrar en esta tierra. En este caso, la carretera (figurativa) representa el escape de la esclavitud. Se debe notar que este relato también sirve como una de las bases de la fundación de la identidad de los Israelitas y del Occidente en sí. *La Odisea* de Homero (800 BCE) es otra obra maestra narrativa del Occidente que gira alrededor del viaje.

En la literatura española, *Don Quijote de la Mancha* (1605,1615) de Cervantes—lo que muchos consideran la primera novela moderna y la mejor obra de ficción del mundo—es una novela de viaje. Don Quijote y Sancho Panza viajan por los paisajes de España y se transforman durante sus aventuras. También se puede leer *Don Quijote* como una obra de sátira social que comenta España del siglo XVII que ya había empezado su ocaso. Laderman discute *Don Quijote* y *Gargantua et Pantagruel* (1543) de Rabelais como obras del viaje y compara sus aspectos satíricos:

Both works use fanciful, often fantastical episodes during the protagonist's journey as a means of social satire. Through the journey structure, Pantagruel and Don Quixote become relatively disconnected from any stable social context; thus, they become more able to critically observe social mores. Both works are considered classics of Renaissance literature because they critique the religious medieval order Western culture was about to move away from. While Don Quixote, for example, is on one level blinded to reality by the romances he has read and his overexcited imagination, the narrative of his journey contains a veiled attack on the relationship between the Catholic Church and Spanish politics. (*Driving Visions* 7)

Además de criticar la España de su época, *Don Quijote*, escrito durante un período de transición, pretende (re)definir la identidad española.

En inglés, también hay una tradición de la literatura del viaje. En la edad medieval, *The Canterbury Tales* (1400) de Geoffrey Chaucer se centran en los viajes de un grupo de peregrinos hacia Canterbury. Lo sobresaliente de esta obra es la mezcla de personajes de todos los niveles de la sociedad medieval—algo bastante raro en esta época—y la exposición de la ascendente clase media. Laderman señala dos novelas picarescas inglesas de la Ilustración que también son ejemplos de la literatura del viaje:

In England, Daniel Defoe's *Moll Flanders* (1722) and Henry Fielding's *Tom Jones* (1749) use the picaresque novel to scrutinize the social customs of the day. Through its sympathetic realism, *Moll Flanders* is especially striking for its suggestion that the main character's traveling mishaps are in fact *not* mishaps, but the results of an exploitative society that forces her from situation to situation. (*Driving Visions* 7)

Las observaciones de Laderman apoyan su hipótesis de que el *road movie* y su antecesora la literatura del viaje tienen como centro la crítica cultural.

Con el “descubrimiento” de las Américas por los europeos, la carretera, el viaje y el movimiento asumieron una mayor importancia y un significado algo diferente. Primero, y obviamente, América se “descubrió” por medio de un viaje. Los Estados Unidos, especialmente, se definió por el individualismo, el progreso y la expansión a toda costa. Con las ideas del “destino manifiesto” y el expansionismo, se desarrolló una identidad imperialista e individualista además del mito del gran “sueño americano”. Los pioneros se mudaron hacia el oeste, “conquistando” todo lo que los desafió—incluso la

naturaleza y los nativos. Cruzaron fronteras, y creció la necesidad de construir carreteras y líneas de ferrocarril. El país se hizo tan vasto que el viaje empezó a ser una parte integral del “espíritu” americano.

Mucha de la literatura maestra/fundadora de los Estados Unidos es literatura del viaje o de la carretera. Laderman explica:

Moll Flanders eventually comes to America, where the European literary tradition of the journey narrative is given particular nuance and character. The very birth and adolescence of America seems crucially founded upon the notion of the journey, which thus becomes an essential feature of American cultural identity. Janis P. Stout contends that the journey narrative characterizes much American literature because the journey is so essentially embedded in American national history. [...] The first European expeditions of conquest, then the flight of persecuted Europeans coming to colonize the New World; the ensuing frontier expansion and homesteading migrations, then continuous immigration waves throughout the nineteenth and twentieth centuries; all these historical chapters constitute America’s national self-definition in terms of movement and expansion. (*Driving Visions* 7-8)

Algunos de los clásicos estadounidenses que son ejemplos de *journey literature* incluyen: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain, *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck y el precursor al *road movie*, *On the Road* (1957) de Jack Kerouac. Estas obras no solamente participan en la definición de la nación, sino como señala Laderman, son una especie de crítica cultural. Él explica: “Not all journey literature

revolves around cultural critique, but an overview of some major works reveals a general use of the journey narrative structure as a vehicle for some kind of social commentary” (*Driving Visions* 6). Con frecuencia, tal *social commentary* se centra en contestar la hegemonía de la identidad nacional.

Como su precursor, *journey literature*, el *road movie* se centra en el viaje con el propósito de explorar asuntos de identidad y de ofrecer crítica social. En su artículo “Road Movies Mapping the Nation: *Y tu mamá también*”, Jessie Gibbs afirma:

This film [*Y tu mamá también*] forms part of the growing canon of Latin American road movies, with the generic tradition of parallel journeys of internal and external discovery lending the genre to a discussion of identity politics. The journey that structures these films is often motivated by a quest, although as a rule the experience of the journey itself proves more important, and movement functions as a catalyst for personal development. (1)

Gibbs señala no solamente el aumento reciente en número de *road movies* latinoamericanos sino también la relación de estos films con identidad. Típicamente, los *road movies* son alegorías que se pueden leer en varios niveles—en un nivel personal además de un nivel nacional. Bennet Schaber explica:

The road movie, then, takes as its specific project the aligning of event and meaning within the image of and as political geography. This is nowhere so powerfully signified as in the genre scene, prevalent in so many road

films, of the cut between the map and its territory. Indeed, the road film forges an explicit connection between the map as political representation [...] and place as the being of territory. (25)

Entonces, según Schaber, el *road movie* hace un puente entre lo personal y lo nacional—entre la identidad personal y nacional.

On the Road de Jack Kerouac es una obra clave en la evolución del *road movie*:

Kerouac's *On the Road* combines spiritual and sensual exploration through the journey motif; but this journey has little direction or destination, and celebrates pure movement as moving purity. Kerouac's watershed novel can be understood, in retrospect, as a "master narrative" for the road movie, especially the distinctive modernist/rebel version that emerges in the late 1960s. (Laderman, *Driving Visions* 9-10)

La mayoría de los *road movies* muestran la rebeldía, el margen y/o la contracultura.

Cohan y Hark comentan:

[I]n the decades following the Second World War, when the road and the road movie were both mediated by the publication of Jack Kerouac's *On the Road* in 1957. A recounting of journeys that occurred a decade prior to this date, the novel in fact chronicles a rethinking of the road myth that the cultural marginality of Kerouac's would later codify even before the release of *Easy Rider* in 1969. (6)

On the Road establece la tradición genérica del *buddy movie*. Es una historia que cuenta los viajes de dos jóvenes—Sal Paradise y Dean Moriarty—que cruzan los Estados Unidos

y en el proceso redescubren el país y el paisaje. Es una obra que definió la generación contracultural de los años sesenta de Estados Unidos:

The somewhat cyclical, meandering quality of the narrative, and Sal's whimsical first-person narration—neither in the classical realist vein—both contribute to the novel's celebration of quest and transience over destination and stability. *On the Road* quickly became a countercultural manifesto through its articulation of a bohemian lifestyle that rejected tradition, conservative “family values,” the Protestant work ethic, and middle-class materialism (all of which, of course, “the 1950s” became shorthand for). (Laderman, *Driving Visions* 10)

On the Road contiene todos los rasgos genéricos/típicos del *road movie*, incluso: la alienación, el viaje, la fugacidad, la inquietud, el descubrimiento y la tensión entre liberación y opresión.

Easy Rider (1969), dirigido por Dennis Hopper, es seminal para el desarrollo del *road movie*: “The road film did not exist as a recognizable genre until, roughly, the rerelease of *Easy Rider* in 1969” (Roberts 51). El lema que se usó en los carteles del film, uno de los *road movies* más logrados y más conocidos, es “A man went looking for America and couldn't find it anywhere” (Cohan y Hark 1). Este lema establece dos rasgos esenciales del género *road movie*: movimiento y búsqueda. Además, establece el tema de identidad—identidad personal y nacional. Típicamente, estos films (los *road movies*), como sus precursores, implican una exploración (física y psicológica) de fronteras y de identidad. Las raíces del *road movie* son muy norteamericanas, y hay una

larga tradición del *road movie* norteamericano. En su ensayo “The Road Movie”, Sam North explica esta relación:

The Road Movie is not a new phenomenon, however. The need to escape, the lure of the open road, or undiscovered trail, is not a uniquely American trait, but one firmly established in folklore. It belongs to a society that was initially based upon religious freedom. (2)

Laderman explica el *road movie* relacionada al imperialismo y expansionismo inherentes en la identidad estadounidense:

[C]onservative subtextual attitudes regarding race and gender should be understood within the more ubiquitous political subtext underlying the road movie’s white line fever: American expansionism and imperialism. A sense of conquest through traveling, of asserting one’s self by venturing elsewhere, often accompanies the genre’s rebellious drive to get beyond society—by covertly reiterating that very society’s intrinsic need to exploit and colonize. (*Driving Visions* 22)

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.

Laderman afirma que el “fundamental core” del *road movie* es “rebellion against conservative social norms” (*Driving Visions* 1). Escribe:

The driving force propelling most road movies, in other words, is an embrace of the journey as a means of cultural critique. Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown [...] Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society. (1-2)

Y más adelante: “By foregrounding the journey in a nomadic vein, the road movie evokes a countercinema in relation to classical narrative (just as its themes generally tend to be countercultural)” (17). Entonces, el *road movie* se caracteriza por lo subversivo—por el viaje fuera de los límites y de las restricciones de la sociedad.

A pesar de su relación con lo subversivo, el *road movie* paradójicamente tiene rasgos conservativos y conformistas:

Yet historically modernism possesses a conformist streak. Modernist works sometimes reek of elitist reflexivity (allusions to previous masterpieces), perpetuating the politically conservative elevation of the artist as a mystically gifted individual. In many road movies, modernist rebellion continually works itself through such inflections of conformity—inflections derived from classical Hollywood formula, from postmodern aesthetics, from gender and race subtexts, and from modernism itself. Yet the genre’s primary modernist drive articulates a suspicious disillusionment with dominant cinematic, cultural, and political institutions—as well as a vision, quite literally, beyond them. (Laderman, *Driving Visions* 6)

Además, añade Laderman: “Despite [being] driven by rebellion, the road movie’s conservative subtext is never far behind” (6). Julian Stringer argumenta:

It could be argued that a road movie isn’t a road movie if it doesn’t testify to the impossibility of the existential project, because setting off onto the highway necessarily entails the transportation of significant amounts of cultural baggage. In other words, the myths of escape and self-discovery are chimerical, just two more mirages along the way—other people always end up tagging along. (165)

Esta cita señala el hecho de que la idea de la carretera como liberadora es un mito. Por ejemplo, los protagonistas siempre traen consigo el bagaje cultural al igual que asentados sobre género, raza o sexualidad. Laderman explica:

[A]n example of such “cultural baggage” or conservative subtext would be the genre’s overall attitudes regarding race and gender. Most road movies, for example, retain a traditional sexist hierarchy that privileges the white heterosexual male, in terms of narrative and visual point of view. (*Driving Visions* 20)

Stringer sigue explicando: “The desire to escape culture by going on the road is doomed to failure because characters take culture with them through forging alliances with the people they meet” (166). Al final, la búsqueda del *road movie* tiene que terminar en fracaso—es decir que aunque la carretera representa la libertad y el escape de la sociedad o de la domesticidad, no se puede escapar nunca de estas reclusiones. Hay que notar que los dos *road movies* norteamericanos más conocidos y estudiados—*Easy Rider* y *Bonnie and Clyde* (1967)—terminan con la violenta muerte de sus protagonistas.

En su ensayo “Genre, Gender, and Hysteria: The Road Movie in Outer Space”, Timothy Corrigan discute la evolución del *road movie* en relación a los asuntos de género y fragmentación. Él define lo que es un *road movie*:

Besides the specifically postwar anxiety that gives these films a distinctly existential air, road movies are, by definition, movies about cars, trucks, motorcycles, or some other motoring soul-descendant of the nineteenth century train. They are peopled with male buddies, usually a pair whose quest will only be distracted or, at best, complemented by the women who intrude from time to time. (144)

Más adelante, Corrigan enumera algunas características del *road movie*:

(1) More and more, the family unit, that oedipal centerpiece of classical narrative, begins to break apart, preserved only as a memory or desire with less and less substance. (2) Unlike other genres, such as the detective films where characters initiate events, in the road movie events act upon the characters: the historical world is always too much of a context, and objects along the road are usually menacing and materially assertive. (3) As this genre develops through the fifties, the quest motif becomes increasingly mechanized through those central vehicles in a manner far different from even the industrial quests of the nineteenth and early twentieth century. (145)

Se ve con estas características la evolución del *road movie* desde la modernidad hacia el crisis del posmodernismo.

El *road movie* proliferó en los Estados Unidos durante los años 60 y 70, unos años de inestabilidad, reformación y crítica cultural/nacional, el género refleja tales cambios e inestabilidad:

In the sixties and seventies, road movies, like all genres, adjust their anxious relation to the sociocultural fears and complexities that threaten to make their codes and formulas at best fragmented languages and at worst the meaningless debris of history. One obvious index to this historical movement is the emphasis in these films on social rebellion and the mostly token appearance of women—who usually appear as ways of emphasizing the unrecoverable spectacle of the road. (Corrigan 148)

Se debe notar que durante estos años había muchos cambios y mucha inestabilidad por todo el mundo. Había disturbios en las calles, protestas y la Revolución cubana. Cohan y Hark expresan la relación del *road movie* con su período histórico de otra manera: “[A] *road movie* provides a ready space for exploration of the tensions and crises of the historical moment during which it is produced. Key moments in the history of the *road movie* tend to come in periods of upheaval and dislocation” (2). Esto subraya la afirmación de Laderman ya mencionada que un elemento que toda la literatura del viaje tiene en común es la crítica cultural.

Por su exploración de movimiento y de viaje, el *road movie* es adecuado para una exploración de la política de identidad:

Some critics have suggested that the *road movie*'s contemporary proliferation is symptomatic of postmodern anxiety and restlessness. As an “ideogram of human desire and last-ditch search for self,”

contemporary road movies, according to Atkinson, reflect the crisis in meaning evoked by the end of the millennium for a generation raised on television and the open-ended roadlike format of the weekly serial.

(Laderman, *Driving Visions* 4)

La naturaleza existencial del *road movie* permite la exploración de identidad y la búsqueda del yo auténtico. Los protagonistas del género siempre experimentan un proceso del encuentro profundo del alma.

Además de servir para explorar la identidad de los protagonistas, el *road movie*, por medio de su representación de lo nacional, tiene la habilidad de “challenge the uniform identity of the nation’s culture” y de (re)definir esta identidad (Laderman, *Driving Visions* 77). En su ensayo “The Road to Dystopia: Landscaping the nation in *Easy Rider*”, Barbara Klinger afirma:

The example of *Easy Rider*, as a quintessential road movie situated within one of the most tumultuous times in twentieth-century US history, allows us to grasp how the road film, in particular its generically obligatory journey through landscapes and territories, participates within broader creative and cultural efforts to define the nation. (181)

A través del viaje y de la búsqueda del film, *Easy Rider* “rewrites the landscape” (Klinger 182).

En esta época de “poses”—posmodernismo, posestructuralismo, poscolonialismo—el concepto de la nación es mucho más complejo y problemático de lo que se había pensado antes. Para explorar cuestiones de identidad nacional, es necesario

contestar la pregunta ¿Qué constituye una nación? Los estudios poscolonialistas reconocen que la respuesta no es tan sencilla, y Homi K. Bhabha escribe:

What I want to emphasize in that large and liminal image of the nation with which I began is a particular *ambivalence* that haunts the idea of the nation, the language of those who write of it and the lives of those who live it. It is *ambivalence* that emerges from a growing awareness that, *despite the certainty with which historians speak of the ‘origins’ of nation as a sign of the ‘modernity’ of society, the cultural temporality of the nation inscribes a much more transitional social reality.* (“Narrating” 1, mi énfasis)

Entonces, el concepto de una nación no es estática, inmóvil, ni es el de un grupo homogéneo que vive en la misma región geográfica unificado por un gobierno singular; es, en las palabras de Anderson (citado por Bhabha), una “comunidad imaginada” (*Location* 140). Allen Carey-Webb escribe: “The truly remarkable thing about the nation-state system is not its dissemination as a political form but its infusion as a deeply held consciousness, a way of feeling, thinking, and acting, accepted, even cherished, by a tremendous heterogeneity human beings” (4).

Las naciones están en un estado de perpetuo cambio; continuamente se definen y se redefinen (para reflejar las realidades sociales). Bhabha describe la nación como narración, y en el mismo ensayo afirma:

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind’s eye. Such an image of the nation—or narration—might seem impossibly romantic and excessively

metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west. An idea whose cultural compulsion lies in the impossible unity of the nation as a symbolic force. (1)

Este concepto dinámico y transitorio de la nación se aplica muy bien a los *road movies* y su enfoque en cambio y movimiento.

Pamela Robertson escribe acerca del género: “If the road movie is in some deep sense about the road itself, and the journey taken, more than any particular destination, it is still a genre obsessed with home” (271). En este sentido, “*home*” puede ser la nación—el *road movie* muchas veces es sobre la búsqueda de un lugar, de un hogar o un (re)encuentro con la nación. Así, el *road movie* pretende (re)definir la nación y contestar la visión hegemónica de la nación o de la identidad nacional. Si regresamos al ejemplo de *Easy Rider*, Klinger comenta: “[T]he concept of the nation is always deeply ambivalent. It is inflected by numerous differences not the least of which is that between the official attempt to project an appearance of endurance and a ‘much more transitional social reality’” (182). Ella sigue: “One could reasonably imagine that the ambivalent status of the concept of nation, caught between tradition and the transitional forces of the historical moment, would only be exacerbated during times when the nation is under siege, as it was during the 1960s” (182). En todo, *Easy Rider* “is a work on ‘nationness’ which is very much in process, riven with conflicts over the meaning of the American icons of the road, the wilderness, and the city” (Klinger 184).

En los países latinoamericanos que han pasado por períodos de colonialismo, neocolonialismo y/o poscolonialismo, la identidad nacional es especialmente compleja y

problemática. Además de luchar contra una identidad impuesta durante el período de colonialismo, estos países han enfrentado una visión "hollywoodense" de sus propias identidades. Por ejemplo, aun en los *road movies* latinoamericanos, hay una definición de lo latinoamericano (y del latinoamericano). En *Easy Rider*, los protagonistas viajan a México para comprar/vender drogas, y en *Thelma and Louise* (1991), México representa la libertad—Thelma and Louise quieren escapar a México y piensan vivir en la playa tomando margaritas. Típicamente hay tres visiones hollywoodenses de Latinoamérica: una visión exótica, una visión de abundancia de drogas y narcotraficantes, y una visión de inocencia y/o subdesarrollo. Muchos directores latinoamericanos han tomado la tradición subversiva y crítica del *road movie* para contestar la identidad nacional impuesta y la visión hollywoodense de Latinoamérica y para redefinir y/o redescubrir la nación. El *road movie* es un vehículo bastante apropiado para explorar y representar identidad nacional.

CHAPTER 1: *Central do Brasil*: El viaje en búsqueda de una nación salvadora

500 years ago in Europe a civilization flourished which represented the best that Western man had achieved to date. [...] Never before had so many accomplished artists shared the same space and time, producing art without equal. And it was in the name of all this artistic achievement that the conquistadors of the Americas massacred people, destroyed civilizations and carried out the largest genocide in the history of humanity.

It is no exaggeration to say that the role of American film in today's global culture is the same as that of the conquistadors of the Renaissance. [...] [T]he fact that Hollywood films occupy 90-95 per cent of the world's screens is not good for humanity, just as it is not good for Brazil. If Brazil cannot produce its own image and occupy a few screens with that image, Brazilians will become living archaeological mysteries, unknown both to others and to themselves.

(Carlos Diegues 33)

Disagreement over what Brazilians are, is linked to the hackneyed but nevertheless useful notion of 'two Brazils': the modern, urban, middle-class, sophisticated Brazil of cities like Rio de Janeiro and São Paulo, and its impoverished rural (and urban) flip-side, backward and poor.

(Dennison y Shaw 3)

El film *Central do Brasil* (1998) del director Walter Salles es parte de lo que se ha llamado la *retomada do cinema brasileiro* o el renacimiento del cine brasileño, que empezó en 1994 y duró desde la segunda mitad de los años noventa hasta los primeros años del siglo XXI. En el prefacio del libro *The New Brazilian Cinema*, Leslie Bethell introduce la historia del cine brasileño—que incluye el revolucionario y logrado *Cinema Novo* y el renacimiento de los años noventa:

Brazilian film making goes back to the end of the nineteenth century and has had periods of considerable achievement. But after the great days of *Cinema Novo* in the 1960s and the commercially successful productions of Embrafilm (the Brazilian Film Company) in the 1970s and early 80s, the Brazilian film industry entered a period of decline and in the early 1990s totally collapsed or, to be more precise, was dismantled. (xv)

Fernando Collor de Mello, el primer presidente elegido democráticamente después de las dictaduras militares, fue responsable del desmantelamiento de la industria cinematográfica. Nagib señala que uno de sus primeros actos fue el cierre de Embrafilm además de algunas otras instituciones culturales. En 1992, solamente 2 largometrajes locales se estrenaron en Brasil. El “renacimiento” del cine empezó después de la impugnación de Collor en 1994; y los gobiernos de sus sucesores, Itamar Franco y Fernando Enrique Cardoso, comenzaron a rescatar y fomentar el cine y las otras artes.

No se puede discutir ningún film contemporáneo brasileño sin primero entender un poco el *Cinema Novo* y su importancia en la historia del cine brasileño. *Central do Brasil*, en particular, es un film que pretende dialogar con el *Cinema Novo* y su representación del país. Ismail Xavier escribe de *Central do Brasil*: “Its central journey becomes the *locus* of a reverse migration that establishes a dialogue with *Cinema Novo* films” (61). Uno de los fundadores del movimiento, Glauber Rocha, en su histórico ensayo titulado “An Esthetic of Hunger” contrasta el cine industrial/hollywoodense con el *Cinema Novo* de Brasil. Rocha propone un cine activo y revolucionario que lucha en contra del “*untruth*” y “*exploitation*” del cine de Hollywood (71). Johnson y Stam afirman:

Like Fanon, Rocha sees violence as the authentic cultural expression of a hungry people. Rejecting the condescending praise of European critics who are merely “nostalgic for primitivism,” Rocha proudly asserts the international stature and importance of the Cinema Novo movement. But the truly seminal contribution of this essay was to call for a style appropriate to the real Brazil, to articulate a social thematic together with a production strategy into a truly revolutionary esthetic. (68)

En las palabras del mismo Rocha:

Cinema Novo cannot develop effectively while it remains marginal to the economic and cultural processes of the Latin American continent. Cinema Novo is a phenomenon of new peoples everywhere and not a privilege of Brazil. Wherever one finds filmmakers prepared to film the truth and oppose the hypocrisy and repression of intellectual censorship there is the living spirit of Cinema Novo; wherever filmmakers, of whatever age or background, place their cameras and their profession in the service of the great causes of our time there is the spirit of Cinema Novo. (70)

Entonces, *Cinema Novo* es más que un movimiento del cine brasileño; es un espíritu y una manera de pensar además de un movimiento de acción política.

Cinema Novo llegó en vísperas de la Revolución cubana y se animó por la excitación por las posibilidades utópicas de esta Revolución. El desarrollo del *Cinema Novo* refleja el desarrollo de su homólogo cubano, el Cine Revolucionario. El cineasta cubano Julio García Espinosa escribió en su seminal ensayo “Por un cine imperfecto” (1969): “Hoy en día un cine perfecto—técnica y artísticamente logrado—es casi siempre

un cine reaccionario” (13). En cambio, García Espinosa argumenta por un “cine imperfecto” que refleja el espíritu revolucionario—un cine que, liberado del concepto elitista del arte, crea un diálogo con sus espectadores o mejor dicho, como fin elimina “espectadores” tal y como son. El cine imperfecto es un cine activo y didáctico que exige, sobre todo, “mostrar el proceso de los problemas” (27). En contraste con el cine imperialista de Hollywood, “al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica” (27). El cine imperfecto de García Espinosa es representativo de los varios movimientos cinematográficos latinoamericanos del mismo periodo que rechazaron el cine elitista/colonizador/imperialista/reaccionario hollywoodense y propusieron un cine (arte) más activo y popular, especialmente el *Cinema Novo* de Brasil. Según estos movimientos, como el nuevo gobierno cubano que rompió con un pasado de colonización y persecución—que rompió con una ideología imperialista para crear algo nuevo y mejor—el cine debe hacer lo mismo.

Como cualquier cine nacional, el *Cinema Novo* se preocupó de la identidad brasileña y los problemas que se asocian con esta identidad. Parte de la motivación que suscitara el rechazo tan fuerte del cine colonizador y reaccionario de Hollywood fue por la representación de los brasileños y de Latinoamérica en los films de Hollywood. Es decir que en vez de permitir la autodefinición o desarrollo de una identidad brasileña auténtica, Hollywood había impuesto una identidad ajena a una definición propia —una forma de neocolonialismo y/o imperialismo. Carlos Diegues, uno de los cineastas de *Cinema Novo*, señala sobre el cine de hoy:

It is no exaggeration to say that the role of American film in today's global culture is the same as that of the conquistadors of the Renaissance. [...] [T]he fact that Hollywood films occupy 90-95 per cent of the world's screens is not good for humanity, just as it is not good for Brazil. If Brazil cannot produce its own image and occupy a few screens with that image, Brazilians will become living archaeological mysteries, unknown both to others and to themselves. (33)

Hablando de los años sesenta y del *Cinema Novo*, Diegues añade:

Cinephilia, very strong then, meant utopian impulses, a belief in a better future for art and society. And the filmmaker saw him/herself as someone who had received a popular mandate that, in the Brazilian case, was conceived as coming from the very core of the nation. In *Cinema Novo's* vision, the nation was seen as a much more cohesive, 'matter-of-fact' reality than history came to reveal. (40)

Las palabras de Diegues demuestran claramente la preocupación con la nación inherente en el *Cine Novo* además de su espíritu activo y didáctico y su optimismo acerca de un mejor futuro.

Una de las cualidades que la mayoría de los films de *Cinema Novo* tienen en común es la representación simbólica del *sertão* (la tierra árida) del noreste de Brasil. El *sertão* es un área relativamente rural y pobre desde la cual muchos brasileños migran a las ciudades grandes de la costa del sur. En su ensayo "The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film", Ivana Bentes explica la presencia del *sertão* (y de la *favela*) en los films de *Cinema Novo*:

Frontier territories and social fractures, mythical lands laden with symbolism and signs, the *sertão* (arid backlands) and the *favelas* (slums) have always been the ‘other side’ of modern and positivist Brazil. They are places of misery, mysticism and the disinherited, non-places and paradoxically places of picture postcard beauty, with their storehouses of ‘typicality’, where tradition and invention are extracted from adversity... [In the films of *Cinema Novo*] they are both real and symbolic lands which to a large degree invoke Brazilian imagery; they are lands in crisis, where desperate or rebellious characters live or wander; they are signs of a revolution to come or of a failed modernity. (121)

Aquí se ve que el *sertão* es un área con una importancia simbólica para la identidad nacional brasileña—para una identidad que contrasta con aquella exótica y tropical impuesta por el neocolonialismo:

Most important, these directors saw filmmaking as political praxis, a contribution to the struggle against neo-colonialism. Rather than exploit the tropical paradise conviviality of *chanchada*, or just-like-Europe classiness of Vera Cruz, the Cinema Novo directors searched out the dark corners of Brazilian life—its *favelas* and its *sertão*—the places where Brazil’s social contradictions appeared most dramatically. (Johnson y Stam 33)

Muchos de los films de los cinemanovistas Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, por ejemplo *Dios e o diabo na terra do sol* (1964) y *Vidas secas* (1963)

respectivamente, son una especie del *road movie* o films de viaje en que el protagonista viaja por el sertão. Bentes señala que en estas películas:

[The] *sertão* emerges as a counterpoint to the tropical and paradisiacal civilization by the sea. It acts as a metaphor for an intolerable situation and an imminent transformation. There, social violence adds to geological violence, and ideas of rebellion against the intolerable germinate everywhere. The *sertão*, the barren and unruly land, with its exploited and destitute characters who have nothing to lose, is ready to undergo radical changes, moving from extreme exuberance as it becomes the sea, a utopian and mythical place. (124)

Reflejando los cambios ideológicos entre los dos períodos, *Central do Brasil* y los films de la *retomada* representan el *sertão* en una manera más positiva e idealizada mientras dialogan con los films de *Cinema Novo*:

The *sertão* en *Central do Brasil* is essentially a place of reconciliation. Where *Cinema Novo* in the 1960s used the *sertão* as the most obvious expression of social divisions, conflict and discord, Brazil's new cinema associated this setting with a sense of community, the accommodation of opposites and the elimination of differences. (Oricchio 153)

Bentes afirma:

Central do Brasil offers the romantic sertão, the idealized return to the "origins". [It] emerges as a projection of lost dignity and as the promised land of a reverse exodus from the seaside to the interior, a return of the failed and disinherited who were unable to survive in the big city. (126)

En un mundo poscolonial/posmoderno/posestructuralista, es virtualmente imposible separar una obra artística de su contexto histórico/social/cultural y de la identidad de su creador. Con el tiempo y la desilusión por los fracasos de la Revolución cubana, la excitación y optimismo de *Cinema Novo* pasó. Durante las dictaduras militares de los setenta y ochenta, el cine brasileño se hizo más conservador y las *chanchadas* (un tipo de musical brasileño) se pusieron de moda. Como ya se ha señalado, a los principios de los años noventa, la producción del cine en Brasil había disminuido considerablemente—ambos en cantidad y en calidad. El renacimiento del cine que empezó en 1994 coincidió con los cambios gubernamentales y con un renovado interés en la identidad brasileña. Con el nuevo gobierno, los inversores por fin recibieron un crédito contra un impuesto por sus inversiones en el cine. En su comparación de la representación del *sertão* en el cine brasileño de los años noventa con *Cinema Novo*, Luiz Zanin Oricchio afirma: “Films made in the 1990s were, of course, inspired by a completely different environment. The revolution of the 1960s never took place. The tensions of the Cold War era subsided, and the World witnessed the fall of the Berlin wall and the collapse of an empire” (143). Los films de este período reflejan el cambio de perspectiva que ocurrió en los años 90—la fe en el individuo versus la política. En su libro *Contemporary Cinema of Latin America*, Debora Shaw describe este cambio:

Politics, then, have not been abandoned in the films under analysis; rather they have been redefined, and one of the questions the book addresses is how. What is striking is the way in which most of the films reject the path of revolution and look to groups of individuals for solutions to national

problems [...] the ways in which the problems of a nation have to be worked out on an individual level, in the absence of a political solution.

(4)

Central do Brasil es uno de los films más significativos del renacimiento para el cine brasileño: “*Central do Brasil* achieved enormous success in Brazil, launching the country back on the international scene after an absence that had lasted since the glorious days of *Cinema Novo* in the 1960s” (Nagib xviii). En la introducción de su libro *The New Brazilian Cinema*, Lucía Nagib resume el capítulo de Xavier que compara los films de los años noventa con los de *Cinema Novo*:

Ismail Xavier [...] starts by drawing a comparison between the national project that animated cinema in the 1960s and the return of national concerns in the 1990s, in films such as *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *Baile perfumado* (Paulo Caldas and Lírio Ferreira, 1997), *Central do Brasil*, *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) and *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 1999). In Xavier’s view, if the question of national identity remains a vital force in current films, there are also significant differences as the focus shifts from social teleology to individual psychology, from the oppression of the State to that of organized crime, from the social bandit to the cynical criminal, from revolutionary romanticism to pop culture. (xx-xxi)

Oricchio escribe de *Central do Brasil*:

For film buffs this film heralds a return to the great tradition of Cinema Novo, that in the 1960s was concerned with documenting a country that had not yet been discovered, at a time, unlike now, when Brazil was still relatively lacking in visual representations of itself. (150)

Aunque Brasil ya no carece de “representaciones de sí mismo”, Salles pretende mostrar una nueva representación, un Brasil más “auténtico”—pretende redefinir la nación con *Central do Brasil*.

En el sitio oficial de la película, Salles escribe: “*Central do Brasil* aims to talk about this country [Brasil] searching for its own roots. This is a film about a boy wanting to find his own identity (Josué), but it is also about people striving to maintain a contact with their past (the illiterate immigrants who dictate letters to Dora)”. Es un film de esperanza, redención y reconciliación—sobre el restablecimiento de una nación rota/fisurada. Salles, en el sitio oficial del film, añade acerca de su país y el renacimiento del cine (y su relación con *Cinema Novo*):

Today, an important quest is surfacing: the desire to find another country, one that may be simpler and less glorious than previously announced, but aims to be more compassionate and human. A country where the possibility of a certain innocence still remains. This latent desire to rediscover a country, to redefine ourselves, coincides with the rebirth of Brazilian cinema, with the necessity to continue a cinematic tradition that was brutally interrupted for political and economic reasons—perhaps because it depicted faithfully what took place in Brazil, in contrast to what was shown on television. (1)

El director expresa su deseo de redescubrir la nación además de dialogar con el *Cinema Novo*.

Por los temas de viaje, búsqueda y descubrimiento además de su preocupación con identidad, *Central de Brasil* es un *road movie*—aunque un *road movie* no tradicional—los dos protagonistas, un niño de unos nueve años y una mujer mayor, viajan juntos desde Río de Janeiro hasta Bom Jesus do Norte, en el nordeste del país. En el proceso del viaje ellos “redescubren” el país. Viajan por varios medios—incluso a dedo, por autobús, en camión y a pie. En el film, los protagonistas—Dora y Josué—sufren de sentimientos de aislamiento y falta de identidad debido a la pérdida o abandono del padre, y se embarcan en un viaje literal y figurativo para reconciliar estos sentimientos. A través del film, Dora y Josué luchan para conectarse con otros y para recuperar o reconectar con lo que se ha perdido. La nación es representada por el padre ausente, y la búsqueda de este padre resulta en un reencuentro con la nación; el padre ausente está inextricablemente vinculado con la tierra natal de la que los protagonistas se sienten distanciados. Luiz Zanin Oricchio afirma de Salles y su film:

In *Central do Brasil* he [Salles] continues to search for this identity, but this time he is looking within the very soul of his country. He goes in search of the heartland, the *sertão*, the real Brazil, the core of the country. This is when Josué’s quest for his father and Dora’s quest for affection become blurred with the quest for a lost nation. One meaning is superimposed on the other. (152)

Otra vez, vemos que el *sertão* es representativo del Brasil auténtico—es el corazón del país. Algunos elementos que Salles utiliza para desarrollar su representación de la

identidad brasileña son: imágenes religiosas, un estilo alegórico, optimismo y esperanza para el futuro, y aislamiento y redescubrimiento o redefinición de la nación.

En un ensayo sobre el cine brasileño, José Carlos Avellar describe las experiencias del público al ver el film (también dirigido por Salles) *Terra estrangeira* (1996):

The tale on screen relives in other dimensions that both the audience and characters of the film experienced in reality, namely the sense of belonging to a country that is no good, of having neither roots nor identity, of living in your own land as if it were a foreign land, of surviving (and here I borrow from two particular images in the film) like a slip stranded on a sand bank and like a car making a break for the border. (255)

También escribe de *Central do Brasil*:

This reunion [father/fatherland] is also a rediscovery of a way of observing whose purpose is to invent a country through cinema—or vice-versa, for the invention of one implies the invention of the other. The creation of an image capable of capturing the essence of the country implies creating both cinema and then the country in its own image: imagiNation. (256)

La primera cita describe la experiencia de alienación de la tierra natal—de “having neither roots nor identity, of living in your own land as if it were a foreign land”.

También es un tema repetido en la narración latinoamericana de identidad nacional—y probablemente de cualquier nación que ha sido colonizada. La segunda cita expresa la

relación recíproca del cine con la identidad nacional y cómo el cine puede inventar o redefinir la nación.

En el sitio oficial de *Central do Brasil*, Walter Salles habla de la historia contemporánea de Brasil:

Few countries have suffered as many traumatic changes in the last thirty years as Brazil. A late industrialization created a huge wave of internal migration that, in turn, brought chaos to the cities, unprepared to accommodate so many new arrivals. The absence of land reform and successive droughts in the northern states led to a continuous exodus to the south of the country. (1)

Salles sigue con una discusión de los cambios internos y externos que han ocurrido in Brasil últimamente. Estos cambios dramáticos han provocado sentimientos de fragmentación y alienación y han dejado al país con una identidad incierta o transitoria. Estos sentimientos conectan con las afirmaciones de Bhabha acerca de la naturaleza transicional de la nación: “the cultural temporality of the nation inscribes a much more transitional social reality” (“Narrating” 1). Esta idea también refleja las palabras de Avellar acerca de *Central do Brasil*; Salles pretende continuar en la tradición de *Cinema Novo* e intenta redescubrir y redefinir una nación y una identidad. Explícitamente dice: “*Central do Brasil* aims to talk about this country searching for its own roots. This is a film about a boy wanting to find his own identity (Josué), but is also about people striving to maintain a contact with their past (the illiterate migrants who dictate letters to Dora)”. Así, *Central do Brasil* se vuelve un relato alegórico, uno de una nación en la

que los dos protagonistas quienes han perdido a sus padres se convierten en símbolos de una nación luchando para reconectar con su padre, con sus fundamentos.

La crítica Deborah Shaw compara la representación de los niños en *Pixote* (1981) y *Central do Brasil*. Su argumento es que los dos reflejan el periodo nacional en que se filmaron: “The chapter argues that children are used to represent opposing national visions: corruption, immorality and hopelessness (*Pixote*) versus spiritual and moral redemption and a sense of national renewal (*Central do Brasil*)” (142). Más adelante, ella explica:

Whereas *Pixote* reflects the despair following the years of militarism, *Central Station* is a film that represents hope for renewal and a better future. It chooses to represent an optimistic vision of Brazilian society through the redemption of Dora, initially a hardened, cynical, and materialistic woman, and her gradual adoption of the maternal role. (159)

A través del film, los dos protagonistas (Dora y Josué) representan dos lados de la nación:

Salles has spoken of the symbolic function of his child and adult protagonists: “Dora represents old Brazil: that culture of indifference and cynicism we had in the 70s and 80s, which arose from the idea that we had to be industrialized and any means were acceptable to specific ends.” Josué, in contrast, “represents the possibility of a certain innocence, of refusing a deterministic future and granting yourself another destiny.” (Shaw 159)

Se debe notar que al final, Dora se redime y cambia en la dirección de Josué y sus creencias.

Central do Brasil favorece los panoramas rurales del *sertão* a la frialdad de la ciudad:

The film is structure in two parts and is organized around urban and rural spaces, with the values the film espouses only present in the small communities of the Sertão and the northeastern town of Bom Jesús do Norte, Pernambuco. The scenes shot in Rio are concentrated on the Central do Brasil, the principal train station in the city, and represent a dehumanized world, where individual identity has been crushed by the multitude [...] and the film uses this location to represent the failure of modern Brazil to integrate the range of social classes and to provide social services for the poor. (Shaw 166)

La ciudad a través del film representa la Brasil del pasado, de las dictadura militares y una nación frígida—que necesita curación. El *sertão* y los espacios rurales, en cambio, representan una Brasil más auténtica e ideal.

El viaje empieza en Rio de Janeiro, donde Dora trabaja en Central do Brasil escribiendo cartas para personas analfabetas que pasan por la estación diariamente. La mayoría de sus clientes han emigrado a Rio de Janeiro desde las áreas rurales (el nordeste del país) para buscar una vida mejor. En la ciudad ellos descubren que esta vida mejor no es nada más que una ilusión, y se desconectan de su pasado y sus seres queridos. Así, también se desconectan de su país y su identidad. Según Salles: “The film is [...] about people striving to maintain a contact with their past (the illiterate migrants who dictate letters to Dora)”. El film empieza en la estación de trenes con una cacofonía de ruidos en el fondo. La primera escena evoca un sentido de caos cuando la gente vaga por la

estación perdida y aislada. Aunque la estación está llena de gente, todos parecen estar completamente solos. Las primeras palabras habladas son de una mujer dictándole una carta a Dora: “Dear, my heart belongs to you. No matter what you’ve done, I still love you”. Esta carta introduce varios temas que continuarán a través del film: la redención, el deseo de (re)conectarse y la pérdida. Aunque estas palabras probablemente nunca llegarán a su destinatario, hay un deseo explícito de (re)conectarse con alguien o algo que se ha perdido. Simbólicamente, este sentido de pérdida o desconexión es el sentido de identidad nacional que se ha perdido en la ciudad. Dora y Josué también anhelan lo que ellos han perdido (o lo que los ha abandonado), y cualquiera de los dos podría decir lo que la mujer dictando la carta dice. La redención también es un tema importante en el film: Dora encuentra la redención por medio de su reconexión con el Brasil verdadero, el Brasil del *sertão*.

De una manera significativa, esta carta (la carta dictada a Dora al principio del film) nunca se mandará, y existe una desconexión entre lo deseado y la realidad. Dora, al principio es una mujer hastiada y amargada. Su puesto como escritora de cartas, alguien que facilita la comunicación, es una farsa—ella raras veces manda las cartas; en cambio opta por romperlas o ponerlas en un cajón para posiblemente mandarlas más tarde. Su amiga Irene se refiere al cajón como el purgatorio, diciendo: “Those letters stay in that purgatory for years”. De esta manera, Dora al principio del film representa la vida urbana; ella es amargada, solitaria, desconectada, pesimista, corrupta/deshonesta y perdida. Ella se transforma a través del film con su desplazamiento desde la ciudad hacia el *sertão*—es por su reconexión con la nación que ella encuentra la redención y una identidad más auténtica: “In a psychoanalytical reading, it can be seen that Josué’s

journey to find his father is also Dora's journey to discover/examine her own past and regain a sense of authentic self' (Shaw 168).

Técnicamente, *Central do Brasil* refuerza los temas de la pérdida, confusión y soledad que están presentes en la ciudad. Las tomas de Rio están desenfocadas y son caóticas. Las cabezas de la gente están completamente cortadas del esquema, enfatizando la impersonalidad de la ciudad. El montaje es severo y discordante y los colores no son brillantes:

The shift from the urban to rural setting is reflected in the cinematographic techniques used. In the city, the colors are dull, sounds merge into each other, and, as Salles points out, everything Dora sees is out of focus, except when she wants money. The colors that begin to appear on the journey reflect her clearer vision of the world. (Shaw 169-70)

Esto contrasta fuertemente con las imágenes rurales del vasto y abierto *sertão*:

City scenes are generally shot using dull colours, with many indistinct sounds and images; while closed lenses increase the sense of claustrophobia and imprisonment inside the station. Once on the road, the liberating sense of movement is enhanced by bright colours, an uplifting soundtrack, open lenses, and wide-angle shots of the *sertão* panorama. (Gibbs 3)

Salles utiliza la técnica de rodaje para reforzar su preferencia por lo rural sobre lo urbano. Cuando llegan al *sertão*, todo se hace más brillante y más bello, incluso el sonido.

Como ya se ha mencionado, la ciudad representa todo lo que es malo en la sociedad mientras el *sertão* y lo rural representan lo mejor de la sociedad y una identidad más auténtica. Shaw señala esta diferencia cuando habla del tema del film:

The theme of the search for the father is at once realistic and mythical and allows the film to be read on various levels. There is the literal desire for a young boy to find his father and the need for the country to seek out its history, to turn to its past for guidance. *Central Station* also gives the audience a sense of insight into Brazil through the characters' journey from Rio to the northeast, without dwelling on the ugliness of the country. Aspects of poverty and violence are glimpsed in the cruelty of Don Pedrão, his murder of the young thief, and in the organization that buys street children, kills them, and sells their organs [...] once Rio is left behind, so to is any sense of evil. (163)

Otra vez, se refuerza la conexión entre el film y la nación y el contraste entre lo rural y lo urbano.

Mientras los dos continúan su viaje, Dora poco a poco empieza a cambiar. Este cambio corresponde con los espacios anchos y abiertos del *sertão*. Cuando ella monta un puesto de escribir cartas, las cartas nuevas contrastan marcadamente con las dictadas a ella en la ciudad en el sentido de que están llenas de felicidad y esperanza. Además, estas son las primeras cartas que Dora realmente manda. Es por su viaje con Josué que Dora se redime:

This road trip to salvation takes its travelers away from the city and into the sertão, a place of freedom and innocence. This rejection of urban life, the seat of political power, signals a rejection of political solutions to people's problems. [...] [D]espite growing up in the city, Rio offers no meaningful sense of community to either character; the anonymity of city life is emphasized by the framing of the urban crowd scenes, where the figures are often blurred or their heads are not in the shot. By the end of the film, Dora accepts the importance of family, community, and communication; and Josué finds his place in his new fraternal unit in a close-knit rural community. In opposition to the problems caused by modernity and consumerism, the film relocates the essence of national identity, and national regeneration, in the traditional roots of rural Brazil.

(Gibbs 4)

Al trasladar “the essence of national identity” a la comunidad e inocencia del *sertão*, Salles ofrece una visión o redefinición positiva y esperanzadora de la identidad/nación brasileña. Shaw comenta: “There is clearly a romanticizing of the Sertão, with its poverty ignored. Salles’s Sertão is a romantic landscape used to suggest an uncorrupted Brazil, where more humane values can be found” (169).

Central do Brasil tiene un trasfondo religioso—y se puede considerar una alegoría cristiana. En un ensayo titulado “Faith and Absent Savior in *Central Station*”, Donna Bowman ignora cualquiera lectura personal o nacional del film y afirma:

Central Station is a compelling religious allegory of God's children, forsaken in a strange land, seeking the faith needed to wait for the Savior's return. [...] *Central Station* invites a theological reading as the story of human beings struggling to maintain a relationship to an absent God. The film depicts a world in which the characters must stake their lives on Jesus' return, a world in which his expected, imminent presence dominates and defines reality. (1)

Aunque estoy de acuerdo que *Central do Brasil* es una alegoría religiosa, no coincido con la opinión que la lectura primaria del film debe ser religiosa. Es precisamente alegórica o metafórica—el “salvador” para quien los personajes esperan no es literalmente Jesús sino la nación. Los personajes encuentran redención por medio de su (re)conexión con la nación/salvador.

Josué es el personaje que es responsable por el inicio del viaje/búsqueda por el *sertão*; es su padre a quien Dora y Josué buscan. En la *Biblia*, Josué fue un seguidor de Moisés, y fue él que guió a los israelitas por el desierto (simbolizado por el *sertão* en *Central do Brasil*) hasta la Tierra Prometida. Ni a Moisés le fue permitido entrar en esta tierra. En *Central do Brasil*, Josué es el catalizador por el desierto hacia la Tierra Prometida, que es en realidad las comunidades rurales del *sertão*, el corazón de Brasil según la visión de Salles. El padre de Josué se llama Jesús, y él es un carpintero igual que Jesucristo, hijo de Dios de la *Biblia*. Los hermanos de Josué le informan que su padre había desaparecido en el desierto algún día. Este evento corresponde al relato de Jesús en la tierra salvaje tentado por el Diablo. Dora y Josué viajan a un pueblo llamado Bom Jesús do Norte, o Buen Jesús del Norte, para buscarlo. Al principio del film, Dora

no tiene ninguna fe en Jesús (el padre de Josué) y le llama un borracho y un maltratador de mujeres aunque Dora nunca lo ha conocido y no sabe nada más de él de que lo que Ana (la madre de Josué) dicta en su carta. Cuando llega el final del film, Dora les dice a Josué y a sus hermanos que elle tiene fe que Jesús regresará y que él será el padre que Josué carece. Los hermanos de Josué se llaman Moisés y Isaías, referencias obvias a la *Biblia* también. Entonces, a pesar de las referencias y las imágenes religiosas, el film no es patentemente religioso. Las imágenes y el simbolismo sólo sirven para reforzar la idea que el *sertão* y las áreas rurales son la verdadera fuente de la identidad brasileña—son una especie de Tierra Prometida. Además, la nación funciona como un padre y un salvador.

Central do Brasil provee un redescubrimiento de identidad nacional por medio de redención y reconexión con un padre perdido. El padre (Jesús) literal se vuelve símbolo del padre figurativo, la nación. Como un padre, la nación es crucial para la formación de identidad de un pueblo, y a los personajes principales les falta algo por sus sentimientos de alienación. Salles describe el viaje principal de su film: “The journey becomes a quest for their own identities: one boy’s search for his father; one woman’s search for heart; a nation’s yearning for its own roots” (1). Así, todas estas búsquedas se superponen y el resultado final es el redescubrimiento o la reconexión con la nación. *Central do Brasil* es un film de esperanza y de cura—sobre una nación que ha sufrido bastante en los últimos años pero está en el proceso de mejorarse. Además, por medio de su representación de la ciudad versus el *sertão*, muestra los problemas y ofrece una solución.

CHAPTER 2: *Y tu mamá también*: El viaje entre subversión y conformidad

[T]he road movie's generic core is constituted more precisely by a tension between rebellion and conformity.

(Laderman, *Driving Visions* 19-20)

Whether in traditional exaltation of machismo, or as an exploration of masculine identity crisis, the bulk of the road movie genre seems to presuppose a focus on masculinity. This presupposition often bears patriarchal baggage, which both the feminist and gay road movies of the 1990s explicitly challenge.

(Laderman, *Driving Visions* 21)

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, él que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerte ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de "lo cerrado" y "lo abierto" se cumple así con precisión casi feroz.

(Paz 70)

With its counter-epic function in *Y tu mamá también*, the nation is rediscovered as a place of contradictions, where *machismo* is unveiled as a façade hiding homoerotic desires, where divisions of class are revealed as latent and leading to violent confrontation, and where instead of "treachery" (like Malinche) the woman mediates all meaning.

(Acevedo-Muñoz 47)

Si *Central do Brasil* ofrece una visión idealista y salvadora de la nación, *Y tu mamá también* (2001), dirigido por Alfonso Cuarón, ofrece una visión más compleja, crítica y problemática, además de inclusiva, flexible y fluida, de la nación mexicana. Así, *Y tu mamá también* representa de manera ejemplar el *journey literature* o el *road movie*

que Laderman describe en su libro *Driving visions: Exploring the Road Movie*. Es decir, que por su complejidad y por sus elementos subversivos y de crítica social, este film corresponde con la visión/definición que provee Laderman del *road movie*.¹

Jessie Gibbes escribe: “Cuarón makes effective use of the road movie genre as a tool of criticism against certain perceived injustices and misrepresentations” (10).

También afirma: “Filmmakers across the globe have used the [road movie] genre as a vehicle for the representation of otherness: subversive parodies of the genre can make a space for those traditionally marginalized, in terms of race, class, gender, or sexuality”

(1). Así, *Y tu mamá también* trastorna la tradición norteamericana del género que: “In origin [...] was constructed as a male escapist fantasy, inheriting frontier symbolism (masculinity, individualism, and aggression) from the Hollywood Western, with the road offering an escape from the female domestic sphere” (Gibbs 1). Tal subversión resulta en “a subtly subversive view of the construction of sexuality, and promotes a more inclusive vision of Mexican national identity, in terms of race and class” (Gibbs 1-2) además de una identidad menos rígida. Se puede afirmar que por medio de su film, Cuarón provee una fuerte crítica social para ofrecer una nueva definición de lo que significa ser mexicano además de promover un redescubrimiento de la nación y de la identidad nacional. Así mismo, *Y tu mamá también* subvierte el sistema machista que está muy interrelacionado con la identidad mexicana y revela su hipocresía por medio de la lucha por el poder que se basa en el conflicto más pronunciado del film—el conflicto entre las clases sociales. Por fin, Cuarón pretende contestar o subvertir la visión hollywoodense de México, siempre presente en los *road movies* norteamericanos y usa un género

¹ Véase la introducción para una discusión más detallada de la definición que ofrece Laderman del *road movie*.

tradicionalmente norteamericano para hacerlo. Gibbs nota cómo Cuarón utiliza el *road movie*: “While the road movie genre has undeniably strong U.S. roots, Cuarón has made this a definitively Mexican film by locating the characters within the national history and contemporary politics of Mexico” (5).

Para mejor entender el elemento subversivo/crítico de *Y tu mamá también*, es necesario primero adentrarse en la historia de México, especialmente la del cine mexicano. Es un film que dialoga con sus predecesores aunque pretende revisar muchas de sus tradiciones y presuposiciones. Acevedo-Muñoz describe la relación de *Y tu mamá también* y *Amores perros* (2000, dirigido por Alejandro González Iñárritu)—dos films que han recibido numerosos premios y han tenido mucho éxito fuera de México (especialmente en los Estados Unidos y en Inglaterra)—con el cine mexicano tradicional:

A closer look, however, reveals the inherent Mexicanness/*Mexicanidad* of these films present in the treatment of women and violence and the development of historical Mexican cinema topics in the narrative. [...] [B]oth films continue the historical trajectory of Mexican cinema when it comes to the presence and meaning of female characters and the treatment of national politics, class relations, and the economy. (39)

Es decir que ambos son bastante “mexicanos” y que dialogan con sus antecesores. *Y tu mamá también* es producto de los eventos de su época además de una continuación de la tradición del cine mexicano:

It is as if Mexico’s economic and political crisis after NAFTA, the U.S. financial bailout of 1995, and the fall of the PRI’s rule of over seventy years all point to a new identity crisis that these new films [*Amores perros*,

Y tu mamá también] need to address. Of special interest is the practice in *Y tu mamá también* of specifically reversing and revising the myth of Malinche in order to compose a new national identity equation in which the historic themes of sex, gender, *machismo*, and the revolutionary ideology are faced with a more brutal, more honest reality. (Acevedo-Muñoz 40-41)

Entonces, Cuarón trata los mismos temas que trata el cine mexicano tradicional, pero cuestiona sus suposiciones y conclusiones mientras comenta las realidades políticas y económicas de México hoy en día—a los finales de los setenta años del poder hegemónico del PRI (Partido Revolucionario Institucional).

Existe una larga y lograda tradición del cine mexicano que refleja la cultura e identidad mexicana. Maciel explica:

Mexican cinema has addressed questions of traditions, values, societal issues, gender roles, political topics, the historical past, identity, national character and culture. Aesthetically, the cinema of Mexico has reflected all the beauty, grace, passion, color and expression of its art and national culture. (94)

Esta tradición empezó con la primera aparición de los proyectores cinematográficos y los films de los hermanos Lumière en el país en 1896 aunque no comenzó a tener éxito hasta las décadas de los veinte y treinta. Los primeros films producidos en México fueron en su mayoría documentales que plasmaron en el celuloide la Revolución de 1910.

Acevedo-Muñoz discute la historia del cine mexicano:

Mexican cinema has evolved greatly in its one hundred-year history. It has developed from the constitution of a “national” cinema in the 1920s and 1930s, to the mythmaking “foundational fictions” of Carlos Navarro, Emilio Fernández, and Fernando de Fuentes in the 1940s [the “Golden Age” of Mexican cinema], to the myth-shattering realism of Luis Buñuel’s *Los Olvidados*, and the exploitation of “*cabareteras*” and nightclub films of the 1950s and 1970s. (39)

De todos modos, el cine mexicano siempre ha tratado la identidad nacional y ha intentado forjar un sentido auténtico de “mexicanidad”.

El Siglo de Oro es particularmente esencial para una discusión del cine mexicano contemporáneo y sus temas:

Its [Mexican film’s] most enduring iteration is the “Golden Age” of Mexican Cinema (from the 1930s though the 1950s), in which the mythification of national history, characters, and imagery was cemented in the widely seen films [...] [T]he idea of a national fiction was well articulated, and with the economic support of the State, Mexican cinema created a vision of the nation that become consistently multiplied in films of various genres. (Acevedo-Muñoz 39)

Acevedo-Muñoz describe la imagen de México representada—con el apoyo del estado—en los films del Siglo de Oro:

This image of Mexico emphasized the celebration of a status quo of gentle patriarchs governing their estates and families with a stern hand, *macho*

charros singing their way into the hearts of fair maidens and through honor matters, and in the case of Fernández's films, the creation of an idealized romantic view of the Indians who were in reality, largely marginalized. These constant topics were present in the underlying celebration and affirmation of *machismo* and the values of the (mostly Creole) Mexican Revolution of 1910-1920. (39)

Es precisamente esta imagen que Cuarón pretende contestar en *Y tu mamá también*—especialmente el machismo y (el fracaso de) la Revolución mexicana.

Además de exponer los valores de la Revolución y de los criollos, la clase dominante, el cine del Siglo de Oro también exploró y definió la nación por el paisaje, algo que continúa hoy en día en el cine—especialmente en *Y tu mamá también*. Este paisaje también se usa para contestar la representación dominante hollywoodense de México. Según Laderman:

The visual trope of landscape so prominent in the road movie has recently been treated as an articulation of a nation's history and identity. Through its traveling narrative, the genre often assigns meaning to the diverse components that make up a nation, with particular emphasis on nation as "land" and landscape. Charles Ramírez Berg has explored the significant relationship between national identity and landscape in the specific context of Mexico. He shows how the Emilio Fernández/Gabriel Figueroa style, which best represents the Golden Age of Mexican film, created a

nationally cinematic aesthetic through a peculiar compositional emphasis on landscape that partially challenged the dominant Hollywood compositional perspective. (Laderman, “The Road Movie” 84)

Más adelante, se discutirá la representación del paisaje en *Y tu mamá también* por medio del viaje y su respuesta a la definición hollywoodense de lo mexicano.

Después del Siglo de Oro, la producción cinematográfica de México entró en un período de ocaso. Mora explica: “In 1959 Adolfo López Mateos was designated the PRI (Partido Revolucionario Institucional) candidate for president. During his administration (1958-1964), the film industry was to enter upon its darkest days” (37). Hubo una disminución de producción y de calidad durante estos años; resulta que en 1960, “the film industry was stagnant and close to bankruptcy” (Mora 40). Sin embargo, en los años sesenta, con una nueva generación de cineastas y con los movimientos cinematográficos de otros países latinoamericanos, llegó un renovado interés en el cine como comentario social y/o como medio de promover cambio social:

Aware of their country’s problems and inequities, concerned by the cultural influence being exerted by Hollywood, these young cineastes and scholar critics [in the late 1960s] longed for a cinema that would deal honestly with Mexican reality. They were familiar with the best of world cinema [...] and consequently the Mexican “packaged” cinema degenerated in their eyes to an “artistically irrelevant enemy.” They looked toward the “new” Latin American cinema, the now quiescent Brazilian Cinema Novo and the exciting and vigorous Cuban

filmmakers, as well as to experimentation by such independent cineastes as the Chilean Miguel Littín and the Bolivians Jorge Sanjines and Antonio Equino. (Mora 45)

La masacre de Tlatelolco en 1968 y los movimientos estudiantiles de esos años también influyeron e inspiraron a estos cineastas: “The events of Tlatelolco gave a greater urgency to the antiestablishment cineaste and, according to Ayala Blanco, a stronger independent cinema arose on the heels of the politization of certain middle-class nuclei as a consequence of the student movement of 1968” (Mora 46). Entonces, como ya se ha visto en Brasil, el cine mexicano también experimentó un período de cine izquierdista/activista.

Hubo otra disminución de producción en los años setenta seguida por un renacimiento contemporáneo durante los años 1985-1994. Según Maciel:

In the advent of the presidency of Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), Ignacio Durán Loera, an established member of the film and political community was named to serve as director of IMCINE [The Instituto Mexicano de Cinematografía]. He is, in fact, the first truly experienced administrator to direct this agency. The mandate set forth by director Durán was clear: to lessen the role of the state in the production of national films; to seek out and promote a new generation of filmmakers as well as stimulate veteran directors to return to their craft; to give new impetus and direction to coproductions; and to aggressively promote the national and foreign exhibitions of Mexican artistic films. (105)

Cuarón, como integrante de la “generación de los noventa”, maduró como cineasta durante esta época. Como los de sus predecesores, los films de esta generación se preocupan por la identidad mexicana y los problemas del México contemporáneo. Maciel señala como unos de sus temas: “women’s stories, historical revisionist narratives, comedy, [and] contemporary political and historical social issues” (107), todos temas tratados en *Y tu mamá también*. Acevedo-Muñoz comenta la relación del film con el cine Mexicano; afirma que *Y tu mamá también* es “deconstructive of conventional Mexican cinema topics and ideology” (41).

Aunque es una coproducción y tuvo mucho éxito fuera de México, *Y tu mamá también* es un film netamente mexicano. Es decir que se centra en el concepto de mexicanidad y pretende examinar la identidad mexicana. Además, todos los personajes son representantes de una clase social mexicana y de un período histórico del país. El film explora el paisaje mexicano y lo utiliza para presentar una visión nueva de la nación. En una entrevista, el director definió el tema de su film:

Thematically this is a movie about seeking one’s identity and it’s a journey. You have two teenagers who are seeking validation as adults and there’s the woman’s journey. She’s seeking her identity as a free woman. Alongside them there’s this country, Mexico, which in my view is a teenage country trying to find its identity as a grown-up country. (Basoli 26)

Aquí se ve que los temas del viaje y la búsqueda funcionan para el desarrollo y descubrimiento de una identidad. También se ve que los protagonistas adolescentes, Julio y Tenoch, sirven como símbolos o metáforas para la nación.

Además de utilizar un lenguaje muy coloquial plagado de una jerga netamente mexicana, los guionistas, Alfonso y Carlos Cuarón (el director y su hermano) eligieron nombres para sus protagonistas que son ambos simbólicos y tienen gran importancia en cada época de la historia mexicana y para las clases sociales. Gibbs comenta:

In an interview, the director acknowledged the deliberately symbolic names of the protagonists, their surnames being appropriate to their social backgrounds while representing periods of Mexican history which maintain a heavy influence on the modern nation—Luisa Cortés and the fifteenth-century Spanish conquest, Tenoch Iturbide and the nineteenth-century early independent elite, and Julio Zapata and the twentieth-century revolution. (5)

En un nivel, Gibbs tiene razón, pero hay algo más profundo. No solamente los apellidos tienen importancia, los nombres Tenoch y Hernán también conllevan una importante carga simbólica dentro del imaginario mexicano. Acevedo-Muñoz también acota la relevancia de los nombres:

The names of the three protagonists thus bring up major ingredients of the national foundational and revolutionary mythology for contemporary Mexico, inviting analogy with the relations between these three characters. They also suggest the possibility that in this narrative, representatives of the class and ideological tensions in contemporary Mexico will forge a new concept of national identity negotiated over the desired yet “decaying” body of the Spanish woman. (41)

Entonces, los nombres no solamente representan la historia mexicana sino el fracaso de la Revolución y el conflicto que todavía existe entre las clases sociales/económicas hoy en día.

Debido a que el film se inicia con escenas más o menos paralelas de Tenoch y Julio, empezamos con un análisis de sus nombres: Tenoch Iturbide y Julio Zapata. Serna comenta: “Tenoch pertenece a la clase alta hegemónica de la sociedad defecha, y su nombre representa un pseudo-nacionalismo contradictorio. Julio pertenece a la clase media y su nombre personifica a la gente común” (13). Como veremos más adelante, lo importante aquí no es solamente que los apellidos representan dos períodos de la historia mexicana sino también representan dos clases sociales muy diferenciadas; será esta diferencia de clase la portadora del conflicto más marcado del film.

La voz superpuesta, que tiene la función de narrador omnisciente, informa al espectador que el padre de Tenoch, quien es el secretario de estado, iba a nombrarle Hernán, pero “contagiado” por un “ataque de nacionalismo” le dio el nombre Tenoch— además, Tenoch nació el mismo año en que su padre se afilió al partido gobernante (el PRI, aunque nunca se dice explícitamente). Primero, el nombre “Hernán” es obviamente una referencia al conquistador Hernán Cortés mientras Tenoch es una referencia a las raíces indígenas de México—a Tenochtitlan. La elección de Tenoch en vez de Hernán enfatiza la hipocresía de la clase dominante y de los políticos y ejemplifica la mitología fundadora del país. Este comportamiento hipócrita está ejemplificado en diversas situaciones, una de ellas siendo que al ser india la criada de la familia, es maltratada por los miembros de la familia y sin ningún respeto hacia su persona:

The scene [when Tenoch is lounging on the sofa next to the ringing telephone but does not attempt to answer it and instead waits for his “nanny” who is bringing him a sandwich to answer it] dramatizes the Iturbides’ status and their hypocrisy: they name their son with a Mexica Indian name, but Tenoch himself seems to exploit this woman, who affectionately calls him “Nene.” (Acevedo-Muñoz 43)

El film claramente muestra que los indígenas son todavía muy marginados en México aunque la clase dominante profesa tener mucho orgullo por sus raíces indias y su pasado Azteca. Según Acevedo-Muñoz:

Tenoch’s name directly revisits the “*Indigenista*” ideology of the first few decades of the Mexican Revolution when the concept of a historical continuity between modern Mexicans and the Aztec/Mexican empire conquered by the Spanish was concentrated into the glorification of the Indian (Aztec) past. The Mexican Revolution re-invented the country as a Mestizo nation, while in reality, the contradictions of class, and a Creole/bourgeois ruling party, perpetuated poverty and alienation for millions of Indians and their descendants. [T]he name Tenoch is sharply brought up as a contradiction, as a sign of the superficial quality of Mexico’s Revolution in the long term. (41)

El apellido Iturbide también es significativo: “the last name Iturbide is a classic Basque-Spanish name, and Basque nationalism claims a high degree of ethnic purity” (Acevedo-Muñoz 41). Además, en la época de la lucha por independencia, Iturbide fue un criollo y general realista que se convirtió en Agustín I (Paz 111-12).

El otro protagonista, Julio Zapata, pertenece a la clase media/baja y su nombre es representativo de su posición social:

The working class boy's name is "Julio Zapata," bringing up a necessary association with the name of Revolutionary hero (and national icon) Emiliano Zapata. A folk hero to many, Zapata fought for land reform in the first decade of the revolution, following the new government's initial reluctance to effect true social changes in that area. Significantly, the current pro-land reform Indian movement in the southern state of Chiapas, calls itself "zapatista" in honor of the peasant and working class leader. (Acevedo-Muñoz 41)

La hermana de Julio es una activista, y utiliza el carro que ambos comparten para llevar provisiones a Chiapas (que contrasta con el uso del carro de Julio; él quiere el carro para seducir a una mujer). A través del film, la cámara y el narrador refuerzan las diferencias sociales entre Julio y Tenoch. Por ejemplo, la cámara explora la casa grande y lujosa de Tenoch en la escena en que él está tirado en el sofá esperando un sándwich de su criada. Inmediatamente después, Tenoch llama a Julio, y la cámara explora/contrasta el apartamento humilde que Julio comparte con su madre y con su hermana. El narrador, la voz superpuesta, también enfatiza las diferencias sociales entre los adolescentes:

Julio y Tenoch contaron a Luisa muchos anécdotas más. Cada historia confirmaba el fuerte enlace que los unía.[...] Las historias que contaban, aunque adornadas con su mitología personal, eran verdaderas. Pero como siempre sucede, se trataba de una verdad incompleta. [...] Entre los detalles que se olvidaron fue como Julio prendía cerillas para esconder el

olor cuando fue al baño en casa de Tenoch. O como Tenoch levantaba con el pie el asiento del excusado en casa de Julio. Estos serán detalles que no tenía porque saber el uno al otro.

Acevedo-Muñoz comenta: “These details, seemingly unessential to the central story, point out how, contrary to their superficial claims, Julio and Tenoch’s friendship is still mediated by a profound awareness of their class differences” (44). Aunque nunca se habla de estas diferencias, es muy obvio que existen—como la diferencia de clases en la sociedad mexicana.

Como se desarrollará después, el conflicto entre Julio y Tenoch es en primer lugar un conflicto en torno a las diferencias de clase. Si ambos son representativos de dos clases sociales mexicanas y luchan por ejercer su poder sobre el otro, su relación simboliza la lucha de las clases en la sociedad mexicana contemporánea. Aunque parecen ser buenos amigos, al final se muestra que su amistad nunca fue tan fuerte ni tan fiel como parecía y dejan de ser amigos: “Aunque ambos comparten casi todas sus experiencias y anécdotas, siempre está presente entre ellos esa competencia por demostrar quien es mejor que el otro” (Serna 13). Además, ambos rompen el “Manifiesto” de los Charolastras—al que ellos pretenden seguir religiosamente—cuando cada uno tiene relaciones sexuales con la novia del otro. En una entrevista, Cuarón afirma que la razón para la ruptura entre ellos no fue el acto homosexual que compartieron ni su competencia por Luisa sino el conflicto de clase que existe entre ellos (Basoli 28). Este conflicto y ruptura va en contra de la mitología de la Revolución y su supuesto éxito: “The central conflict of the film, however, soon turns to class differences

and tensions, a theme that directly addresses the “classless” fantasy of the Mexican Revolution” (Acevedo-Muñoz 43).

El apellido de Luisa, la española, es Cortés—otra referencia al conquistador español Hernán Cortés. El uso de tal apellido para una mujer es especialmente subversivo. Hart explica: “By having two Mexican men sexually exploit a Spanish woman, we might argue that this film attempts to ‘reverse’ the trauma of Conquest by exchanging the nationalities of the two parties involved in the primal scene” (199). Tal explicación, aunque útil, es demasiado simplista. Primero, yo argumentaría que no la “explotan”, y que, como veremos, es ella quien tiene el verdadero poder en la relación entre los tres. Sin embargo, estoy de acuerdo que hay una inversión de la conquista y del mito de La Malinche que se discutirá más adelante.

Tradicionalmente en el cine mexicano, los personajes femeninos han sido relegados a dos posiciones—a la Virgen o a la traidora (La Malinche). Acevedo-Muñoz discute el rol de la mujer en el cine mexicano y su relación con la mitología nacional:

[F]emale characters are often symbolic of national mythology and history itself. Of all these female figures, the most recurring and insistent are the “Goddess mother,” the Virgin of Guadalupe (in various incarnations), and “La Malinche,” the treacherous Indian woman that myth, legend, and history have marked as translator, lover, and victim of the Conqueror Cortés and as “Mother” and traitor to all Mexicans. [...] Malinche and Cortés had a son, Martín, legendarily recognized as the first Mexican “Mestizo.” Thus Malinche is symbolic of the conquest, the nation, and the national identity, all of which are issues inter-dependent on questions of

sexuality and violence. In Mexican cinema the woman's body (through motherhood or prostitution/sex and violence) constitutes the site where "the nation" is articulated. As Jean Franco has written, women in Mexican literature and films are too often projections of Malinche: their actions always lead to betrayal or self-destruction, and they are the root of all trouble." (40)

Por medio de la representación de Luisa, *Y tu mamá también* pretende subvertir esta visión femenina y así también pretende redefinir la identidad nacional: "[its female character] calls for the need to re-inscribe women's narrative agency and responsibility and have proposed new ways of approaching national identity in the times of globalization and postmodern narratives" (Acevedo-Muñoz 40). Entonces, el film responde a la tradición del cine mexicano y a la situación política/económica de México hoy en día.

En *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz discute el legado del mito/historia de La Malinche y de la expresión "hijo de la chingada" y cómo la expresión está relacionado a la identidad mexicana. Afirma que el verbo "chingar" siempre "denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar violar—cuerpos, almas, objetos—, destruir" (69). Entonces, ser "la chingada" implica una violación y sufrimiento. Paz escribe:

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad como la Llorona o la "sufrida madre mexicana" que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que

ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre. Vale la pena detenerse en el significado de esta voz. (68)

Paz sigue afirmando que La Chingada es la encarnación de la pasividad y representa una falta (o pérdida) de identidad; es decir que La Chingada personifica todos los atributos tradicionalmente asignados a lo femenino:

La Chingada es la Madre violada. Ni en ella ni en la Virgen se encuentran rastros de los atributos negros de la Gran Diosa: lascivia de Amaterasu y Afrodita, crueldad de Artemisa y Astarté, magia funesta de Circe, amor por la sangre de Kali. Se trata de figuras pasivas. Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. [...] Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina. (77)

Así se ve la diferencia entre la expresión muy mexicana “hijo de la Chingada” y otra más común en España o el resto de América Latina como por ejemplo lo es: “hijo de puta”. La primera denota violencia, pasividad, sufrimiento y pérdida, además de falta de volición—lo que relaciona a la identidad mexicana; la segunda implica un acto

voluntario. También, la primera, la Chingada, define la representación femenina en el cine mexicano tradicional.

Si regresamos a la Malinche, ella es la personificación de la Chingada. Paz asocia esta representación de la “Madre violada” con la Conquista española:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. [...] Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. (77-78)

Luisa representa una vindicación de la Malinche y una inversión de la Conquista.

Primero, ella es una mujer, es española y tiene el apellido Cortés. Además, es ella quien seduce a Tenoch y a Julio y no al revés. En el carro, cuando la conversación se vuelve explícitamente sexual, Luisa conduce la conversación y les pregunta a Tenoch y a Julio sobre sus novias y sus experiencias sexuales. Después de la pelea entre Julio y Tenoch, Luisa toma control del viaje y ellos tienen que seguir sus reglas. Gibbs comenta: “By allowing Luisa’s rules to regulate the final part of the journey, the film appears to subvert the traditional masculine bias associated with both the road movie genre and images of Mexican national identity” (2). También ella es el personaje que, durante el viaje, establece más efectivamente su propia identidad y autonomía. Al final, Luisa inicia el acto sexual que culmina en las relaciones homoeróticas entre Julio y Tenoch. Julio y

Tenoch, en contraste con la independencia y autonomía de Luisa, rechazan sus “descubrimientos” y regresan a su condicionamiento social: “[T]he journey results in their shared homosexual experience—a brutal honesty from which they both recoil” (Gibbs 10).

En este film, la extranjera Luisa aprecia mejor el país de lo que lo hacen Julio y Tenoch—ella les dice que no tienen ninguna idea que suerte tienen para haber nacido en tal país maravilloso. La redefinición de la nación ocurre por medio de Luisa y su exploración del país y del paisaje: “[T]here is a ‘new’ Mexico that needs to be rediscovered, “reconquered,” and reinvented, so to speak, with the mediation of the foreign woman” (Acevedo-Muñoz 44). Además: “They [Julio and Tenoch] just pass it [Mexico] by (its symbols, its meanings, its people, its little decrepit towns), aggressively failing to see it. It takes the mediation of Luisa for Julio and Tenoch to ‘rediscover’ the country and themselves” (Acevedo-Muñoz 44). Cuando el carro deja de funcionar en el pueblo, Luisa es la única que conecta y se identifica con los pobladores. Finalmente, ella es la verdadera razón o motivación del viaje—sin ella, Julio y Tenoch nunca habrían salido.

El film crea o rescata la agencia narrativa femenina por medio del personaje de Luisa. Muchas veces, el film les quita el punto de vista a Julio y a Tenoch a favor de Luisa. Por ejemplo, la escena en que los muchachos tratan de mirarla desnuda en su cuarto del hotel pero la encuentran vestida encima de la cama llorando. Acevedo-Muñoz discute esta escena:

[F]or a moment the shot [...] seems to take the boys’ point of view, once they leave the camera lingers, independently looking through the window.

The scene actively denies the boys' narrative agency. [...] By denying Julio and Tenoch's agency, the shot suggests (as the film soon establishes) that the "story" here is not about the boys, but about the trip itself, and especially about Luisa's trajectory. There is no mystery to the boys' quest as an organizing narrative structure, but there remains the "mystery" of the woman's body, and Luisa soon takes on the narrative agency. (44)

Aunque los roles genéricos tradicionales son reforzados por el film—Luisa pasivamente tiene que aceptar su muerte (cosa típicamente femenina) y es sacrificado por el film por el descubrimiento de la nación—su presencia todavía es crucial y subversiva:

She ultimately is offered as a kind of sacrificial body. However, while the spectacle of this woman's body is exploited for voyeuristic pleasure in the movie, as female characters are so often destined to be, Luisa's exercise of narrative agency in the film, her omniscience, initiative, and decision-making, denies any passive implications to her position in the narrative. On the contrary, Luisa's agency subverts classical narrative and serves as the locus of the revision and inscription of a new type of Mexican foundational fiction. [...] In *Y tu mamá también*, the Spanish woman's body becomes the site where Mexico's current economic, political, and class tensions are revealed as failures of the revolutionary state.

(Acevedo-Muñoz 47-48)

Es interesante que se usa una mujer extranjera—española—para desarrollar una visión de la nación. Serna también discute el personaje de Luisa como un ser femenino y el papel de su muerte en el film:

[S]i bien da voz a la mujer, al final de la película la sacrifica (Luisa muere de cáncer). Sin embargo, dicho sacrificio representa en otra lectura e interpretación las alegorías de la purificación, la libertad, la vida vía la muerte, la patria y la libertad de la mujer en la sociedad mexicana. [...] Definitivamente el rol de Luisa opaca a los personajes juveniles y logra que el espectador se identifique con ella. Su metamorfosis tanto como personaje y como mujer alcanza una plenitud alegórica, realista y feminista. En cuanto a Luisa, Cuarón comenta que su personaje no sólo intenta descubrirse a sí misma, sino que también refleja el descubrimiento y la exploración del país. (22)

Aunque Julio y Tenoch parecen ser los personajes principales, es el viaje/descubrimiento de Luisa que conduce la trama del film y sirve para explorar el país. Acevedo-Muñoz también declara:

As a narrative device, Jano's [Luisa's husband's] infidelity and Luisa's disease are both significant: one triggers the trip of (re)discovery through the Mexican countryside that the film invites us to, and the other announces the inevitable outcome of Luisa's death, suggesting the analogy of the land and the woman's body common in Mexican cinema since the 1930s. (43)

Otra vez, vemos el uso de una tradición del cine mexicano pero en una manera subversiva, o en una manera que pretende redefinir la tradición.

El machismo es otro tema, crucial para la identidad mexicana, que el film trata/pretende subvertir. Igual a la imagen de la Malinche, Paz relaciona el machismo al

verbo “chingar” y sus connotaciones. El “macho” es el opuesto o el otro polo de la chingada, y ambos componen la identidad mexicana:

La idea de romper y de abrir reaparece en casi todas las expresiones [con chingar]. La voz está teñida de sexualidad, pero no es sinónima del acto sexual; se puede chingar a una mujer sin poseerla. Y cuando se alude al acto sexual, la violación o el engaño le prestan un matiz particular. El que chinga jamás lo hace con el consentimiento de la chingada. *En suma, chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrá, mancha.* Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta. (70, énfasis mío)

Según Paz, “lo único que vale es la hombría, el valor personal, capaz de imponerse” (71). Todo esto, que tradicionalmente ha definido el pueblo mexicano, viene de la Conquista—es el legado poscolonial que Cuarón critica:

Es imposible no advertir la semejanza que guarda la figura del “macho” con la del conquistador español. Ése es el modelo—más mítico que real—que rige las representaciones que el pueblo mexicano se ha hecho de los poderosos: caciques, señores feudales, hacendados, políticos, generales, capitanes de industria. Todos ellos son “machos”, “chingones”. (Paz 74)

Entonces, si se relaciona a la Conquista, no debe sorprender que el “macho” se distinga por la violencia, el poder, el engaño, lo cerrado y lo masculino. Berg también comenta la relación del machismo y el estado patriarcal de México:

Machismo is the name of the mutual agreement between the patriarchal state and the individual male in Mexico. Through it the individual acts out

an implicit, socially understood role—*el macho*—which is empowered and supported by the state. The state then is made powerful by the male’s identification with an allegiance to it. [...] More than a cultural tradition then, *machismo* is the ideological fuel driving Mexican society. (107)

El film muestra bien el hecho de que no se puede escapar del “bagaje cultural” del machismo. Julio y Tenoch, por medio de su competencia por poder y por “posesión” de la mujer, personifican (aunque incapazmente) arraigado machismo mexicano.

Sin embargo, la libertad del viaje les permite salir de las restricciones de la sociedad (que incluyen el machismo) para experimentar algo nuevo y tal vez más “auténtico” relacionado con su identidad. Siempre hay una tensión sexual entre los adolescentes, pero solamente pueden explorarla en la carrera, fuera de las reglas y restricciones de la sociedad. No obstante, al final, los adolescentes regresan de su viaje y vuelven a asumir sus papeles “apropiados” y asignados según el sistema patriarcal/machista. Es decir, que ellos “eligen” (utilizo la palabra con mucho cuidado porque no se sabe si es una elección consciente) una identidad que cumple con los requisitos machistas del patriarcado:

In their ability to repress this act [their lovemaking] through their unspoken pact of silence, we see how the teenagers carefully pick and choose the experiences that will form their adult personalities. The boys are consciously constructing their identities as they grow up, and they hurry home after the ambiguities revealed on the road: freedom proves too dangerous when it allows them to overstep the traditional boundary of male friendship that excludes desire. (Gibbs 10)

En otras palabras, no pueden escapar su condicionamiento social ni ejercer su propia autonomía como Luisa logra hacer. Experimentan un nivel de libertad en la carretera pero retroceden de la experiencia.

Hart también discute la presencia del machismo en el film y como esto se asocia con el poder, el sexo y el deseo: “Cuarón’s film appears at first take to focus unremittingly on the psychology of men. What makes them tick, as *Y tu mamá también* suggests, is sex, but also the power over others that having sex with somebody gives the individual” (197). El macho es él que ejerce el poder, y el sexo es una forma de poder. Serna añade: “[La] aparente preocupación filosófica [de Julio y Tenoch] es el sexo, apegándose para ello a un manifiesto que ambos han inventado para reafirmar su masculinidad y para entablar una lucha por el poder vía el elemento fálico” (1) Luisa reconoce esta relación/competencia entre Julio y Tenoch; es decir que ella sabe que ellos no tienen un verdadero interés en ella sino en afirmar su propio poder. Esto se manifiesta cuando Julio y Tenoch están peleando y Luisa sale del carro enojada. Ella grita que ellos son como perros marcando su territorio y que lo que les gustaría hacer en realidad es tener relaciones sexuales uno con el otro. Acevedo-Muñoz comenta esta escena y la reacción de Luisa:

Luisa is the only one who sees the truth, calling attention to their violation of their own principle (the “*Charolastra*” manifesto), and accusing them of “just wanting to fuck each other.” Luisa brings up the matter of a failed philosophy and their failure to hide their own homoerotic desires, despite their *machista* façade. [...] The confrontation, which begins over

possession of Luisa's body and access to her sexual favors, quickly degrades into an argument on homophobia and thinly disguised class tensions. (46)

Entonces, el sexo no es un acto de amor ni de deseo, sino una manifestación de poder. Esta asociación de sexo y poder implica una violación—lo que guarda semejanza con la idea del macho e “hija de la chingada”. Además, el machismo se revela como una fachada, una farsa—no tiene ningún cimiento en la realidad—o, es decir que es una construcción social. Hart afirma:

Yet *Y tu mamá también* is also a specifically Mexican reading of Laclos's insight into the destructiveness of sexual relationships, for it evokes Octavio Paz's sense of the Mexican subject as 'hijo de la chingada' [...] and, indeed, revels in the humiliation associated with the sexual exploitation of another man's woman. This immediately alerts the viewer that the portrayal of the journey proper as well as the sexual journey are to be understood as metaphors of the search for Mexican identity. As the film suggests—through its deconstruction of various levels of social taboo and sexual gender, and indeed, portrayal of a bewildering array of sexual 'cross-overs'—that identity is shown finally to be essentially fluid and elusive. (199)

De esta manera, Cuarón critica el sistema machista para ofrecer una alternativa y una identidad más “fluida”. Sin embargo, el film también muestra la realidad—Tenoch y Julio rechazan cualquiera alternativa al final, y la conformidad triunfa.

Otro aspecto de la sociedad que Cuarón expone y critica es la división de la sociedad en clases y el conflicto entre dichas clases. Esto indirectamente señala el fracaso de la Revolución mexicana en crear una sociedad sin clases. Este conflicto también se basa en el concepto del verbo “chingar”. Según Paz: “Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles” (71). Como ya se ha mostrado, Tenoch y Julio representan las clases sociales/económicas/políticas de México. Entonces, la competencia constante entre ellos simboliza la competencia por poder entre la clase alta y la clase media/baja de México. Aunque el conflicto más profundo parece ser la lucha por los favores sexuales de Luisa, no lo es. De hecho, pasan todo el film en conflicto/competencia—desde la primera escena de la carrera en la piscina. Cuando su pelea verbal alcanza el punto culminante, ambos recurren a atacar la sexualidad y el estatus social de cada cual:

When both Julio and Tenoch are at their angriest, expressing unbridled, unrepressed feelings, they resort to insults of both class and homophobic content. Amidst calls of “fucking faggot,” etc., Tenoch calls Julio “*pinche nacote*” and “*arribista*” which translate roughly as “commoner” and “social climber” and Julio replies “*pirrurri de mierda*” or “shitty petty bourgeois.” (Acevedo-Muñoz 46)

Las diferencias sociales se refuerzan al final del film: Julio y Tenoch dejan de ser amigos y cuando se encuentran en un cafetería, Julio quiere pagar. El hecho de que quiera pagar aunque Tenoch es más rico, muestra que la competencia entre ellos (las clases) continúa.

Su silencioso regreso del viaje y su rechazo de todas las experiencias del viaje, demuestran el lamentable hecho de que este conflicto existe hoy en día y es inevitable.

Cuarón comenta la falta de alternativas, la imposibilidad de escapar:

In a way they are all products of that society. The same is true with the class conflict between them. Ultimately that is their biggest conflict. Their two characters are very similar, they are essentially the same. What keeps them separate is the social conditioning [...]. When they start finding out their true identity, that they are so similar, they get so scared that they have to seek shelter in some mask. The tragedy at the end is that the mask is the social conditioning they were trying to escape from at the beginning. (Basoli 28)

El film comenta y critica la sociedad mexicana contemporánea y expone la imposibilidad de escapar el bagaje cultural. Díaz comenta la intersección de clase e identidad en el film: “El conflicto de clases y de identidad actúan como nudos de la acción en *Y tu mamá* y se consolidan mediante la reafirmación de la desigualdad, el enmascaramiento sexual y la alienación social” (11).

Ambos Tenoch y Julio son de descendencia europea—lo que tradicionalmente se ve en el cine mexicano. Sin embargo, el narrador en voz superpuesta, atrae la atención hacia los grupos marginados—hacia los pobres y los indígenas. Gibbs comenta: “The voice-over-narrated snap-shots of the different classes and races which co-exist in urban and rural Mexico also suggest a wider vision of the nation than we might expect from mainstream cinema” (2). Aunque Julio, Tenoch y, en menor grado, Luisa quedan más o menos inconscientes e ignorantes sobre su entorno y la gente que los rodea, el narrador

no permite que el espectador haga lo mismo. Cada vez que la voz superpuesta añade un relato o información que los personajes no saben, todo el sonido diegético se silencia y el espectador solamente escucha a esta voz. Esta disrupción de la trama principal del film enfatiza la importancia de lo que el narrador dice. Esta técnica provee una visión más inclusiva de la nación—incluye los grupos típicamente marginados y/o olvidados.

Acevedo-Muñoz afirma:

These detours regularly create a counterpoint with the story visually told on screen, suggesting that there is more to this story, and that what we see is only a selective portrait of the nation. The most significant contribution of the narrator's interventions is that they bring up interesting narratives which raise questions and poke holes into any assumption of a "straight," or hegemonic national history, in spite of the revelation of the nationally significant character names. (42)

Esta técnica también subraya el hecho de que las "verdades" o realidades de Julio y Tenoch son incompletas; la voz superpuesta señala otras verdades y otras realidades. Todavía se debe notar que el film no les da voz a los marginados porque el narrador siempre habla por ellos—solamente señala su existencia. Por eso, se puede afirmar que *Y tu mamá también* toma una postura paternalista hacia los grupos marginados.

Como ya se ha afirmado, *Y tu mamá también* no solamente desconstruye la identidad hegemónica de México sino la definición hollywoodense de lo mexicano.

Laderman discute la representación de México común en los *road movies* norteamericanos:

In fact, American road movies (and novels) often present Mexico as an exoticized cipher, a fetishized destination that lures criminals and expatriates with the promise of freedom and otherness in relation to American society. Jack Kerouac's *On the Road* set the tone in many ways for the road movie's idealized references to Mexico as ultimate escape. The novel climaxes in Mexico, with Sal and Dean finally leaving the United States behind; their adventure in Mexico is set up as a culmination of all they have longed for on the road but were unable to find: pure, "primitive" ecstasy, a primordial journey to the heart of darkness. ("The Road Movie" 87-88)

Otros *road movies* que hacen de México un fetiche incluyen *Easy Rider* (1969), *Lost in America* (1985) y *Thelma and Louise* (1991). El film de Cuarón subvierte esta representación simplista e idealista, y pretende enseñar una visión más compleja y auténtica. Cuarón muestra los problemas, las complejidades y las múltiples realidades presentes en el país. También comenta la situación política/económica. Los *road movies* norteamericanos representan México como una fantasía, un escape, y utilizan este "escape" para contrastarlo y criticar la cultura estadounidense:

In fact, Mexico's status as fetishized fantasy is underlined by the fact that most American road movie outlaws never get there. As Cameron Bailey has argued, the New York independent film movement of the 1980s [...] mobilized their critiques of white suburban culture largely by opposing the latter to the fantasized, exoticized "authenticity" of people of color. (Laderman, "The Road Movie" 88)

Y tu mamá también, por otro lado, representa una vindicación de la imagen del “buen salvaje”—muestra que hay muchas facetas de México y trata de corregir la visión falsa o incompleta que Hollywood ha transmitido.

Como ya se ha visto, *Central do Brasil* y *Y tu mamá también* exploran los temas de la identidad y la nación. También ambos dialogan con el cine histórico de sus respectivos países y ofrecen una visión utópica de la nación. La diferencia es que la visión utópica se destruye en *Y tu mamá también*. Gibbs comenta:

The driving force behind the movement is the search for a kind of utopia, a common theme in both Latin American and other road movies. [...] The teenagers may deliberately set out for an imaginary place, but ultimately this paradise proves itself to be a real part of Mexico, suggesting an extremely optimistic view of the nation. (3)

El nombre de la playa “inventado” por Julio y Tenoch es “Boca de cielo” y existe, pero su existencia es problemática. Obviamente, este nombre no es por casualidad. La voz superpuesta nos informa que el próximo año, se vende la playa para la industria turística. Gibbs remarca: “[T]he global tourist industry is seen encroaching on and destroying the rural paradise, and the fate of the nation seems more problematic as different sectors compete for space in the modern nation” (3). Este contraste entre lo urbano y lo rural también es análogo a *Central do Brasil*. Otra vez, vemos la visión compleja y problemática de la nación que Cuarón quiere mostrar. Como el cine de los años sesenta, *Y tu mamá también* es un film que quiere provocar acción, aunque es más suave y pertenece a la corriente dominante. Cuarón dice de su film y el tema que trata:

I have to say I think *Amores perros* and *Y tu mamá también* are the first films that really show contemporary Mexico. I think there are very good films in Mexico but they're still stuck in the Mexico of the Seventies and Eighties. These films show a greater diversity. There's a new attitude about cinema—that we can tell our story and through our stories the denunciation will be done. If you're Mexican and you live there, or even if you don't live there but you are close and you care about it, you cannot ignore what's going on. You have to take a stand. (Basoli 27)

Entonces, *Y tu mamá también* es un film sobre México que quiere mostrar la diversidad y la complejidad del país además de provocar pensamiento y acción.

CONCLUSION

The road movie distinguishes itself from classical genres by virtue of its literal (as opposed to figurative) portrayal of rebellions. This literal quality derives from the genre's explicit modernist narrative approach—itself directly shaped and inspired by the 1960s counterculture. [...] That is, the road movie's modernist portrayal of rebellion pushes countercinema strategies to the foreground, where the narration along with the narrative challenges typically passive viewer reception.

(Laderman, *Driving Visions* 35)

Por sus temas del viaje y de búsqueda, el *road movie* se ha hecho muy popular entre los cineastas latinoamericanos. La carretera y el viaje permiten la exploración fuera de los confines de la sociedad y también permiten la exploración de la identidad. Por su movimiento fuera de los límites de la civilización, el *road movie* siempre se caracteriza por algún tipo de rebelión o subversión. Por eso, es un género apropiado para la redefinición o redescubrimiento de la nación y/o de la identidad nacional. Los directores latinoamericanos han tomado la tradición subversiva del *road movie* y la han adaptado para examinar los temas del legado poscolonial y el neocolonialismo y cómo se relacionan a la identidad latinoamericana. Es decir que el género es un buen vehículo para cuestionar las normas hegemónicas de la sociedad o del patriarcado. Estas normas pueden incluir la sexualidad, el estatus social/económico/político, la raza y el género. Normalmente, los *road movies* latinoamericanos pretenden ofrecer una visión más inclusiva de la nación o corregir algunos malentendidos.

Ambos *Central do Brasil* e *Y tu mamá también* se centran en la cuestión de la identidad nacional y ofrecen su propia visión de la nación. También ambos expresan una

especie de rebeldía. La diferencia principal entre los dos es que el film de Salles es más conservador y simplista mientras Cuarón ofrece una visión más compleja, provocativa y crítica. En *Central do Brasil*, la nación se ve como salvador. En contraste, el México de *Y tu mamá también* es problemática hasta casi perdido. Sin embargo, había dicho lo anterior, hay varios paralelos entre los filmes. Primero, las historias del cine brasileño y del cine mexicano han seguido una trayectoria similar. Han pasado por períodos de disminución e inestabilidad y recientemente han experimentado renacimientos. También el cine de cada país se preocupa por definir/mostrar la nación y la identidad nacional. *Central do Brasil* e *Y tu mamá también* son filmes claves en los renacimientos cinematográficos de su países respectivos.

Los directores también tienen mucho en común. Ambos Salles y Cuarón empezaron sus carreras en sus países natales pero han trabajado en Hollywood. Salles hizo el popular *Diarios de motocicleta* (2004) y *Dark Water* (2005) y está en el proceso de convertir *On the Road* de Kerouac al film. Cuarón hizo *A Little Princess* (1995), *Great Expectations* (1998) y *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004). Los dos tienen filmes en producción por Hollywood actualmente.

Otro paralelo interesante entre los filmes es la relación de una mujer más madura con (pre)adolescentes masculinos. Ambos Dora y Luisa se vuelven a figuras maternas a través del film, y los directores utilizan estas figuras femeninas para representar y redefinir la nación. Obviamente la relación entre Dora y Josué no es sexual, pero es una relación definida por los papeles genéricos. Hasta cierto punto, Luisa desafía las normas genéricas, pero la relación que se desarrolla entre ella y Julio y Tenoch se basa en las

diferencias sexuales. En ambos casos, la idea del viaje viene de los muchachos y las mujeres los acompañan.

Como ya se ha dicho, hasta ahora se han escrito muy pocos estudios sobre el canon de *road movies* latinoamericanos. Es un género relativamente nuevo que está creciendo rápidamente. Estoy segura de que en el futuro próximo, saldrán muchos trabajos y estudios que tratarán el género. Es algo que vale la pena examinar y estudiar más profundamente.

REFERENCES

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. "Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*". *Film and History* 34:1 (2004): 39-48.

Avellar, José Carlos. "ImagiNation". *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lucía Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. 245-257.

Basoli, A. G. "Sexual Awakenings and Stark Social Realities: An Interview with Alfonso Cuarón". *Cineaste* 27:3 (2002): 26-29.

Bentes, Ivana. "The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film". Trad. Vladimir Freire. *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lucía Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. 121-137.

Berg, Charles Ramírez. *Cinema of Solitude*. Austin: U of Texas P, 1992.

Bethell, Leslie. Foreword. *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lucía Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. xv-xvi.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge. 1994

---"Introduction: narrating the nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990. 1-7.

Bowman, Donna. "Faith and the Absent Savior in *Central Station*." *The Journal of Religion and Film* 5.1 (2001). 6 May 2005

<<http://www.unomaha.edu/jrf/centstat.htm>>.

Carey-Webb, Allen. *Making Subject(s): Literature and the Emergence of National Identity*. New York: Garland Publishing, 1998.

- Central do Brasil*. Dir. Walter Salles. Act. Fernanda Montenegro, Vinicius de Oliveira y Marilia Pera. RioFilm, 1998.
- Cohan, Steven y Ina Rae Hark, eds. Introduction. *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 1997. 1-14.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- Dennison, Stephanie y Lisa Shaw. *Popular Cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester: Manchester UP, 2004.
- Díaz, Rosana. “El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de Motocicleta*”. *Ciberletras* 13 (2005).
- Diegues, Carlos. “The Cinema That Brazil Deserves”. Trad. Stephanie Dennison y Lisa Shaw. *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. 23-35.
- García Canclini, Néstor. “Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era”. Trad. Adriana X. Tatum y Anne Marie Stock. *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Anne Marie Stock. Minneapolis: Uof Minnesota P, 1997. 246-258.
- García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”. *La doble moral del cine*. Ollero & Ramos, Editores, 1996.
- Gibbs, Jessie. “Road Movies Mapping the Nation: *Y tu mamá también*”. *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts Review for Postgraduates*, 2005 Spring; 4: 1-13

- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge. G.B.: Tamesis, 2004.
- Johnson, Randal y Robert Stam. Introduction. "An Esthetic of Hunger". *Brazilian Cinema*. Eds. Randal Johnson y Robert Stam. New York: Columbia UP, 1995. 68.
- "The Shape of Brazilian Film History". *Brazilian Cinema*. Eds. Randal Johnson y Robert Stam. New York: Columbia UP, 1995. 15-52.
- Klinger, Barbara. "The Road to Dystopia: Landscaping the Nation in *Easy Rider*". *The Road Movie Book*. Eds. Steven Cohan y Ina Rae Hark. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 179-203.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: UT Press, 2002.
- "The Road Movie Rediscovered Mexico: Alex Cox's Highway Patrolman". *Cinema Journal* 39:2 (2000): 74-99.
- Maciel, David R. "Serpientes y Escaleras: The Contemporary Cinema of Mexico, 1976-1994". *New Latin American Cinema*. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State U P, 1997. 94-120.
- Mora, Carl J. "Mexican Cinema: Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960-1980". *New Latin American Cinema*. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 37-75.
- Nagib, Lúcia. Introduction. *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. xvii-xxvi.
- North, Sam. "The Road Movie: An Introduction". 8 January 2006: *Hackwriters.com*. Ed. Sam North. <<http://www.hackwriters.com/roadone.htm>>.

- Oricchio, Luis Zanin. "The *sertão* in the Brazilian Imaginary at the End of the Millennium". Trad. Stephanie Dennison y Lisa Shaw. *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. 139-56.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Radcliffe, Sarah A. y Sallie Westwood. *Remaking the Nation: Place, Identity and Politics in Latin America*. New York: Routledge, 1996.
- Renan, Ernest. "What is a nation?" Trad. Martin Thom. *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990. 8-22.
- Roberts, Shari. "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road". *The Road Movie Book*. Eds. Steven Cohan y Ina Rae Hark. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 45-69.
- Robertson, Pamela. "Home and Away: Friends of Dorothy on the Road in Oz". *The Road Movie Book*. Eds. Steven Cohan y Ina Rae Hark. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 271-86.
- Rocha, Glauber. "An Esthetic of Hunger". Trad. Randal Johnson y Burnes Hollyman. *Brazilian Cinema*. Eds. Randal Johnson y Robert Stam. New York: Columbia UP, 1995. 69-71.
- Salles, Walter. "Director Walter Salles on 'Central do Brasil.'" *Central do Brasil* 7 May 2005 < http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_e.htm >
- Schaber, Bennet. "Hitler Can't Keep 'em that Long". *The Road Movie Book*. Eds. Steven Cohan y Ina Rae Hark. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 17-44.
- Serna, Juan Antonio. "El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad

masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*". *Ciberletras* 11 (2004).

Shaw, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America*. New York: Continuum, 2003.

Stringer, Julian. "Exposing Intimacy in Russ Meyer's *Motorpsycho!* and *Faster Pussycat! Kill! Kill!*". *The Road Movie Book*. Eds. Steven Cohan y Ina Rae Hark. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 165-78.

Xavier, Ismail. "Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character". *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib. New York: I.B. Tauris, 2003. 39-63.

Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. Act. Gael García Bernal, Diego Luna y Maribel Verdú. IFC Films, 2001.