



Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español

Burkhard Pohl

To cite this article: Burkhard Pohl (2007) Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español, Hispanic Research Journal, 8:1, 53-68, DOI: [10.1179/174582007X164339](https://doi.org/10.1179/174582007X164339)

To link to this article: <https://doi.org/10.1179/174582007X164339>



Published online: 18 Jul 2013.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 92



View related articles [↗](#)



Citing articles: 4 View citing articles [↗](#)

Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español

BURKHARD POHL

Lemgo

'Un cine identitario que puede alcanzar los mercados internacionales' — así caracterizó Román Gubern en 2001 las películas de Pedro Almodóvar, contradiciendo a los que pretendían fomentar un cine deliberadamente transnacional en lo genérico, vacío de identidad local en su forma y contenidos. De hecho, la apropiación de modelos hollywoodienses en el cine español reciente, destacada casi unánimemente por la crítica, indica la existencia de un diálogo con la tradición filmica nacional y con sus modelos de identidad; así pues, incluso las películas de más éxito internacional suelen ser muy marcadamente 'españolas'. En este contexto de transnacionalización cinematográfica en España, este artículo analiza el impacto de la *road movie*, subgénero continuador del Western. Dejando de lado las preguntas puramente clasificatorias, analiza varias producciones de los años setenta y noventa, que se podrían definir como 'películas de carretera' bien por sus fórmulas narrativas, bien por aspectos de su puesta en escena. El puente (Bardem, 1976) constituye una adaptación de la *road movie* en un momento de apogeo internacional del género, coincidente con la transición política en España. En los años noventa, películas como Antártida (Huerga, 1995), Airbag (Bajo Ulloa, 1997), Carreteras secundarias (Martínez Lázaro, 1997), Los años bárbaros (Colomo, 1998), y otras usan el viaje en carretera como vehículo de acceso a la memoria histórica, así como de iniciación generacional, mediante la exploración irónica del mundo rural y su peculiar realidad política.

La noción de transnacionalidad es hoy en día parte consustancial de muy diferentes disciplinas de estudio. Mientras que las ciencias sociales y los estudios diaspóricos suelen referirse a la realidad de las comunidades migratorias con ciudadanía 'flexible' (Kennedy & Roudometof 2002; Ong 1999), para las ciencias de la comunicación lo transnacional remite a relaciones económicas que transgreden el territorio nacional y/o estatal, entrando a menudo en conflicto con políticas y discursos identitarios locales (Mattelart 1999). Lo transnacional está convirtiéndose ahora en un concepto que incluye una variedad de fenómenos y estrategias culturales, y a menudo los debates sobre la transnacionalidad del cine español actualizan unas inquietudes económicas arraigadas. Pero además del factor económico, éstos presentan un discurso sobre la identidad colectiva, nacional, adscrito a un producto cultural de masiva difusión como el cine, y para el cual la transnacionalidad significa en primer lugar la pérdida de lo autóctono en favor de la asimilación a un gusto más internacional, dominado por Hollywood. Un caso llamativo fue la polémica sobre la 'españolidad' de *The Others/Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) con motivo de su galardón en los premios Goya de la Academia de Cine española.

Address correspondence to Dr Burkhard Pohl, Gertrudenstr. 24, 32657 Lemgo, Germany.

Por supuesto, la transnacionalidad ha sido una constante desde los comienzos del cine. En lo referente al cine español de los años noventa y del nuevo milenio, se habla de diversas facetas de transgresión de lo nacional, tales como las estrategias de co-producción, de reparto y de elección de idioma original o de traducción, entre otras, como se refleja, por ejemplo, en *Two Much* (Fernando Trueba, 1995), *Perdita Durango* (Alex de la Iglesia, 1995), *Los otros* o *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002). Otros aspectos diegéticos incluyen la (trans-)nacionalidad de los temas y lugares elegidos, además de diferentes estrategias narrativas y formales, entre ellas el diálogo intertextual con determinadas tradiciones fílmicas. En cuanto al cine español en lengua castellana, Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (1998: 87) indican la proliferación del *thriller* de raíz americana, y, por su parte, Núria Triana-Toribio (2003: 158–63) destaca el universo popular de Alex de la Iglesia y las estrategias de producción de Alejandro Amenábar como híbridos transnacionales.

El presente trabajo considera la transnacionalización cinematográfica desde la práctica de las convenciones de un género internacional por antonomasia, la *road movie*. Indudablemente, la semántica espacial del viaje en carretera ofrece un modo idóneo para construir y cuestionar un determinado imaginario nacional. Según los historiadores del cine, la ‘real road movie’ (Laderman 2002: 44) se perfila a finales de los años sesenta como un modo narrativo y estético de conjugar espacio y tiempo, historia y presente. Por una parte la *road movie* actualiza una estructura narrativa clásica: el cronotopo del camino, sea como viaje heroico épico, o como viaje del antihéroe picaresco. En la tradición fílmica, hay que mencionar el *western* y la fascinación por el movimiento y la tecnología presente ya en las tempranas producciones del siglo XIX. Por otra parte, la condición genérica de la *road movie* la define como producto propio de la era motorizada, con la construcción de carreteras y el aumento de movilidad privada. Ideológicamente, sus narraciones básicas de búsqueda o huida representan un escape de la sociedad y de lo establecido bien como ‘fantasía escapista masculina’ (Corrigan 1991: 149) bien como ‘rebelión contra normas sociales conservadoras’ (Laderman 2002: 1), y expresan una especie de desasosiego, por lo que la proliferación de *road movies* en los años sesenta se ha interpretado como un indicador de las transformaciones en las sociedades capitalistas.¹ En cuanto a su tipología, la crítica coincide en un abanico de características de contenido y forma — ‘un coche, el paisaje abierto y el *travelling*’, como resume lacónicamente Susan Hayward (1996) — elementos a los que se añadirían el protagonismo de la banda sonora, o el uso de otros determinados planos y estilos de montaje.²

Si se acepta la definición del género fílmico como ‘dominado por la repetición, pero [...] marcado fundamentalmente por la diferencia, la variación y el cambio’ (Neale 2003: 171), las estructuras básicas de la *road movie* han dado lugar a diferentes sub-géneros. En los años noventa se habló de un nuevo auge del género de *road movie*, impulsado por el cine independiente de autores como Wenders, Jarmusch, y Lynch, así como por el impacto de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991). En su exhaustiva monografía, David Laderman (2002: 176–79) señala varias tendencias: primero, una autoconsciente revisión posmoderna, que a menudo muestra un insólito exceso de violencia — por ejemplo, *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) — y que radicaliza la mencionada renovación del género por autores independientes; segundo, otra

¹ Las traducciones de citas al español son del autor.

² Para un inventario estilístico y temático de la *road movie* véase Laderman (2002: 13–22).

tendencia comercial que convierte las convenciones del género en 'Hollywood road comedy' inofensiva; y, por último, una reinención 'multicultural' de la carretera como espacio libre de la marginalidad, por ejemplo, en *The Living End* (Gregg Araki, 1992), *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994), o *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998).

Desde la perspectiva norteamericana de Laderman, las versiones europeas del género se apropian de los esquemas del cine americano y los reformulan. En vez de celebrar la libertad de la autopista o de narrar violentas huidas, la *road movie* europea muestra menos fascinación por la velocidad en sí, es más introspectiva y dada a reflexionar sobre la identidad nacional, presentando el viaje como búsqueda: 'Viajar fuera de la sociedad resulta menos importante (y quizá menos posible) que viajar hacia el interior de la cultura nacional, detallando el significado de la ciudadanía como viaje' (Laderman 2002: 248). Es decir, se trata de una movilidad más filosófica y espiritual que geográfica, más colectivista que individualista. Aunque esta definición pasa por alto algunos ejemplos paradigmáticos — por ejemplo, *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) — y parece demasiado esquemática para toda una historia fílmica continental, acierta sin embargo en destacar la diversidad y la dinámica de los paisajes de carretera en las cinematografías internacionales.

En otro contexto, y desde un enfoque postcolonial sobre lo transnacional, Dina Jordanova habla del 'universo en expansión' (2001: s/p) como un rasgo común a las cinematografías periféricas de los noventa. Si anteriormente la *road movie* fue más bien el dominio de unos pocos *auteurs* transnacionales de la talla de Wenders o Jarmusch, ahora innumerables largometrajes hacen del espacio su 'elemento narrativo primordial' (2001: s/p), poniendo de relieve escenarios migratorios y nómadas, y desestabilizando el centro en favor de los márgenes. Por cierto, estos universos no solamente se extienden por territorios topográficos, sino que expanden también la construcción simbólica y social del espacio fílmico. Ya por su contexto de producción se salen de los esquemas de nacionalidad o regionalidad cinematográfica para dar lugar a 'posibles interacciones transnacionales' (2001: s/p).

En el cine en lengua española, la estructura de *road movie* ha tenido sobre todo protagonismo en los países latinoamericanos. En Cuba, Argentina o Uruguay, el viaje motorizado por el territorio nacional o continental se ha utilizado como exploración crítica o celebratoria de la nación. En tanto que metáforas de la Argentina dictatorial (por ejemplo, *El viaje*, de Fernando E. Solanas 1992), y la del desastre económico (*Familia rodante*, de Pablo Trapero, 2004, o *Historias mínimas y Bombón: el perro*, de Carlos Sorin, 2002 y 2004 respectivamente), o de la Cuba castrista de los años noventa (*Guantanamo*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío 1995, y *Lista de espera*, de Juan Carlos Tabío, 2000), estos viajes y no-viajes han confirmado la función de la *road movie* como síntoma de la transición político-social y lo que, en su trabajo sobre la *road movie*, Cohan & Hark llaman 'la exploración de las tensiones y crisis de un momento histórico' (1997: 1).³ Al mismo tiempo, especialmente en el caso de la Patagonia argentina, paisaje y convención genérica han ido contribuyendo a formar un escenario estereotípico para el cine nacional, de modo similar a lo que *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) hizo por el Monument Valley norteamericano.

³ En el caso de *Lista de espera*, que trata, en clave, la falta de movilidad en la Cuba actual, el título alemán de *Kubanisch reisen* (literalmente 'Viajar en cubano') facilitó aún más una recepción contextualizante.

En el cine español, a pesar de la tradición nacional literaria de viajes quijotescos y picarescos, el modelo de la *road movie* ha tenido poca repercusión. Salvo alguna excepción como *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1987), o *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), sólo fue a mediados de los años noventa cuando, junto con la introducción de nuevos temas y géneros en la cinematografía nacional, la *road movie* empezó a proliferar como una opción narrativa a la hora de representar paisajes nacionales y transnacionales.

El puente (1976): la carretera hacia la transición

Históricamente, la *road movie* nació a raíz de la construcción de autopistas transregionales en los EEUU y el aumento en la movilidad individual. En la España desarrollista de los sesenta, el automóvil, y el Seat Seiscientos en particular, se convirtió en el principal símbolo de estatus de las clases medias y materializó la ideología consumista apoyada por el Ministerio de Información y Turismo.⁴ El cine se hizo eco y a la vez promocionó el culto al automóvil, especialmente en las comedias populares situadas en escenarios turísticos (véase, por ejemplo, Pavlović 2003: 72). Era éste un tratamiento distorsionado, por cierto, ya que pasaba por alto el hecho de que la tasa de coches en España era todavía relativamente modesta, y que la realidad de la emigración hacia el Norte contrastaba con la fantasía del turístico viaje al Sur. La excepción es, quizá, la paradigmática *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1970), en la que precisamente el Mercedes Benz del emigrante marca las diferencias con la España profunda, representando una posibilidad de bienestar material, posibilidad que será negada en el desarrollo de la trama. Ya antes, varios filmes habían empleado el coche como índice de pertenencia social y como símbolo de idiosincrasia nacional, por ejemplo las comedias negras de Marco Ferreri y Luis García Berlanga sobre guiones de Rafael Azcona (*El cochecito* 1960, y *Plácido*, 1961).⁵ Por otra parte, en una sociedad represiva y caracterizada precisamente por la inmovilidad política y moral, así como por unos mínimos recursos económicos, el cine antifranquista y a contracorriente construyó escenarios más bien intimistas y cerrados para expresar su malestar. Significativamente, la única *road movie* española de la época que se menciona en el extenso manual de Schulz (2001: 412), *La Voie lactée* de Luis Buñuel (1969), fue de hecho producida en colaboración por Francia, Alemania e Italia.

Fue Juan Antonio Bardem quien rodó en la transición una de las películas que más explícitamente inscribieron las pautas de la *road movie* estadounidense en un contexto español: *El puente*. Para Bardem, la carretera siempre había sido un espacio simbólico: aparte de la *Calle Mayor* (1956) como escenario de las hipocresías sociales del franquismo, en *Muerte de un ciclista* (1955) y *Los inocentes* (1962), el análisis de la burguesía española había establecido una relación entre adulterio y accidente automovilístico.⁶ Haciendo de la carretera ahora una protagonista, *El puente* explora la realidad española en un

⁴ Según datos del III Plan de Estabilización, entre 1960 y 1970 el número de coches se multiplicó por ocho (Presidencia del Gobierno 1972: 27). Compárese, además, el papel paradigmático del automóvil como índice de clase social en novelas como *Las afueras* (Luis Goytisolo 1959), o *Cinco horas con Mario* (Miguel Delibes 1966).

⁵ Marsh (2006: 155–63) y Kinder (1993: 113–15) subrayan el papel metafórico de la (in-)movilidad en *El cochecito*.

⁶ En *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga y José Antonio Bardem, 1952), además, la caravana de coches norteamericanos que cruza el pueblo proporciona un comentario irónico sobre el subdesarrollo del entorno rural español.

período de transición político-social. En el momento de la explotación internacional del género, este largometraje es tanto una afirmación como una negación de la *road movie* como escape social. Con raíces en la picaresca y el cine sainetesco, que se reflejan sobre todo en los largos planos corales de la primera secuencia, esta película emplea un lenguaje deudor de la *road movie* norteamericana, con el modelo de *Easy Rider* como referencia más cercana.⁷ El viaje de ida y vuelta del obrero Juan Gómez (Alfredo Landa) entre Madrid y Torremolinos, junto con la desmitificación cómica del macho ibérico, sugieren una lectura de iniciación política. Empezando al estilo de la comedia 'landista' sobre las frustraciones sexuales del español medio y los encantos corporales de rubias europeas, la narración se convierte en un *via crucis* por el interior de una España clasista y subdesarrollada, que pervive detrás de la fachada turística. Al concluir su fracasado escape hedonista, Juan Gómez toma conciencia política y entra en el sindicato, optando por un camino colectivista insólito para la *road movie*, y anunciando asimismo una doble transición: no sólo la utopía de una España verdaderamente socialista, sino la incipiente transformación del actor Alfredo Landa de comediante 'landista' a respetado actor del cine democrático.⁸ La inscripción nacional del género transnacional recuerda aquí el uso de la carretera en el cine sobre la Gran Depresión estadounidense, sobre todo en la emblemática *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), basada en la novela homónima de John Steinbeck, donde el viaje por el territorio nacional sirve para ilustrar las injusticias sociales en el campo norteamericano.

Paisajes de los noventa

Si bien el retrato del campo como escenario de conflictos sociopolíticos, a menudo de manera retrospectiva-histórica, no desapareció en absoluto del cine de los ochenta (por ejemplo, en *Los santos inocentes*, Mario Camus, 1984), pocas veces se recurrió para ello a las convenciones de la *road movie*. Una excepción la constituye la ya mencionada *El viaje a ninguna parte*, cuya narración se inscribe en el cine de la memoria y presenta a un grupo de marginados característicos de la cultura española: los cómicos de la legua, ya representados con anterioridad por Bardem en *Cómicos* (1953).

Sin embargo, en los años noventa, se observa un claro aumento de las *road movies*, en su mayoría de presupuesto modesto y escaso éxito de taquilla. La producción heterogénea del cine español de estos años presenta numerosas transgresiones de un marcado territorio local o nacional: la proliferación de co-producciones y repartos internacionales, universos que se ensanchan en el ciberespacio, y escenarios que se abren geográfica y temáticamente más allá de la Península. El movimiento espacial entra en el imaginario filmico español sobre todo con el fenómeno de la migración, como analiza Isabel Santaolalla (2005), cuya representación pionera en *Las cartas de Alou* siguió las convenciones de la *road movie*. En este sentido, la 'política del espacio' transnacional detectada por Iordanova (2001) encuentra en las convenciones de la *road movie* un modelo de exploración de identidad nacional.

Esta 'política del espacio' cinematográfica tiene su correlato en la política oficial. El espacio nacional se convierte en zona de conflicto entre el discurso centralista y

⁷ Se utilizan los planos del motociclista solitario y de la carretera interminable, y fórmulas narrativas como la feminización de la máquina o la estructura episódica que incluye el encuentro con unos *hippies* norteamericanos prototípicos. Para una discusión más extensa de esta película, véase Pohl (en prensa).

⁸ De este modo, la imagen de Juan Gómez mirándose en el espejo en la escena final también incluye una interrogación autorreflexiva sobre el papel del cine después de Franco.

las reclamaciones autonómicas. Ello incluye el espacio histórico: la polémica entre la izquierda y la derecha sobre la memoria histórica, las excavaciones de fosas comunes y la recuperación de archivos conllevan una semántica de descubrimiento y exploración.

En este contexto de fragmentación y globalización, la *road movie* se ofrece como un modo de afrontar las cuestiones del momento, motivo, quizá, por el que se ha establecido como un modo narrativo de cierta importancia en el cine español de los últimos diez años.⁹ Vale, por ello, la pena considerar cómo el género de la *road movie* puede contribuir a la representación o transgresión de un paisaje nacional determinado.

De entre la abundante producción cinematográfica española de 1995 en adelante, se pueden distinguir diferentes modos de poner en escena la carretera abierta. En su mayoría se trata de producciones exclusivamente nacionales con presupuesto más o menos moderado. En contadas ocasiones destaca la co-producción internacional, como en el caso de la colaboración con la compañía alemana Road Movie Productions, fundada por Wim Wenders, en *Guantanamo* y *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997).¹⁰ En el caso de *Perdita Durango* (Alex de la Iglesia, 1997), la transnacionalidad de la película está presente tanto en el escenario y el género como en el contexto de producción y en un guión escrito por Barry Gifford. Entre los directores que han tocado este género hay nombres establecidos (por ejemplo, Emilio Martínez Lázaro con su *Carreteras secundarias*, 1997, o Juanma Bajo Ulloa con *Airbag*), pero sobre todo directores debutantes (Iciar Bollain, Juanjo Giménez Peña, Manuel Hueriga, Ray Loriga) o con una trayectoria todavía corta, provenientes de la pléyade de nuevos directores que estrenan su primer largometraje desde 1995. La *road movie* como metáfora de búsqueda existencial, cuya estructura episódica entronca con el cortometraje, parece especialmente atractiva para estos directores. Además, en España, como en otros países, la *road movie* parece un género masculino, pues con la excepción de Bollain, todos los directores son hombres.

En conjunto, se podría afirmar que, a treinta años de las producciones emblemáticas de la *road movie* norteamericana, y asumidas las revisiones posmodernas del género, las versiones españolas se aprovechan con poca ortodoxia de las convenciones del género y de los elementos e imágenes establecidos. Los dos esquemas básicos del viaje como búsqueda y huida se aplican a tramas diversas. *Antártida* (Manuel Hueriga, 1995) y *La pistola de mi hermano* (Ray Loriga, 1997), ambas radicadas en un ambiente de jóvenes y drogas, narran la huida de delincuentes juveniles por la carretera abierta (véase la sección siguiente). Por su parte, bajo un registro de exceso violento e irónico, heredero de *Wild at Heart*, *Perdita Durango* sigue a una pareja de *outlaws* en la zona fronteriza entre México y EEUU. Por su parte, *Airbag*, la película más taquillera de 1997, traslada la narración y el imaginario mítico de la *road movie* norteamericana al Noreste español.

Además, la conquista de la carretera es síntoma de la crisis del modelo de familia tradicional y la consiguiente redefinición de la masculinidad, que ya se habían expresado en las *road stories* y *road movies* americanas de los años cincuenta en adelante, y que es una constante en el cine español de los años noventa (Rodríguez 2003). Son precisamente

⁹ El corpus investigado hasta la fecha abarca unos quince largometrajes rodados entre 1995 y 2006, en los cuales el viaje por carretera forma parte sustancial de la trama y la narración (véase la filmografía al final de este artículo).

¹⁰ Road Movies Productions colaboró en una decena de largometrajes españoles desde 1995 (véase Scholz 2005: Anexo III.5), pero sin exclusividad en el género de *road movies*. *Guantanamo* fue producida mayoritariamente con capital español en coproducción, además, con el ICAIC cubano. *Airbag* contó, además, con participación portuguesa.

la quiebra de identidades por un lado y la migración y el nomadismo, por el otro, los que se manifiestan en las producciones más 'autoriales'. En *Carreteras secundarias* y *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1995), el viaje es una metáfora de la juventud de los protagonistas masculinos y femeninos. *Nos hacemos falta* (Tilt) (Juanjo Giménez Peña, 2001) y *Lisboa* (Antonio Hernández 1999) plantean la cuestión de la necesidad de solidaridad en una sociedad esencialmente insolidaria. Por otro lado, los géneros predominantes en el cine democrático, como la ficción histórica y la comedia romántica, se han servido en ocasiones de ciertos rasgos característicos de la *road movie*. Ubicadas en el pasado, *Antártida*, *Carreteras secundarias* o *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998) usan el viaje en carretera como medio de reivindicar la memoria histórica y generacional.

Mientras que *El puente* significó una reinterpretación ibérica sindicalista de la búsqueda de América en *Easy rider*, las *road movies* democráticas pocas veces se preocupan por recuperar o reconstruir un determinado paisaje nacional.¹¹ Más bien, la narración del viaje suele introducir una temática de desarraigo cultural y social generalizado, lo que hace de la *road movie* la expresión de un malestar respecto a la sociedad capitalista de consumo: el orden patriarcal autoritario (*Lisboa*, *Hola, ¿estás sola?*), el materialismo excluyente (*Las cartas de Alou*, *La pistola de mi hermano*), el fantasma represivo del pasado (*Los años bárbaros*, *Carreteras secundarias*), o el conflicto entre naturaleza y tecnología (*El deseo de ser piel roja*). Un motivo recurrente en la mayoría de los filmes es la desintegración de la familia y de la comunidad, como se hace evidente, por ejemplo, en los personajes racistas de *Nos hacemos falta*, en la fallida escapada de la esposa en *Lisboa*, o en la ruptura familiar en *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000).

Si la metrópoli expulsa a los personajes, el campo dista mucho de ser un idilio pastoral nostálgico. En películas como *Lisboa* o *Nos hacemos falta*, se exhiben territorios fronterizos poco poblados donde unos personajes solitarios pasan por situaciones límite. El viaje da lugar a encuentros fortuitos en anónimos lugares de tránsito tan característicos de la *road movie* como moteles y hoteles, clubs, gasolineras, bares, o la carretera misma.¹² Para la España burguesa metropolitana, el viaje hacia fuera del perímetro urbano significa el encuentro con el Otro, que en buena parte es un otro español, la cara oscura o cómica de la modernidad urbana: personajes de reparto de la españolada y de la comedia sainetesca (por ejemplo, el inverosímil e ignorante personaje de Carmen Maura en *Carretera y manta*, los personajes deformados por defectos culturales estereotipados en *Airbag*, el perdedor Pick en *Nos hacemos falta*). El paisaje rural representa una exotización de lo hispano desde una mirada urbana. De este modo, la carretera no simplemente se escenifica como antítesis nostálgica de la urbe — el esquema de las *road movies* norteamericanas fundadoras — sino que la metrópoli puede permanecer como una referencia positiva de civilización.¹³

Cabe preguntarse en qué medida en estas películas el espacio se convierte en 'un lugar de posible interacción transnacional' (Iordanova 2001: s/p). Desde un enfoque (trans)nacional, se podrían destacar dos aspectos: primero, la banda sonora como

¹¹ El paratexto de *Easy Rider* reza 'Un hombre fue a la búsqueda de América, y no la pudo encontrar en ningún sitio'.

¹² Remito a una frase de Ramón Freixas citada por Celestino Deleyto, según la cual el escenario de *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992) es '[...] la España de puticlubs, de jubilados, de carretera, y de polvo ...' (1999: 271).

¹³ Una llamativa excepción es *Fugitivas*, con su afirmación, sobre todo en la iconografía de la imagen final, de la vuelta hacia un Sur premoderno como espacio femenino protector.

elemento decisivo en la construcción del paisaje identitario de la *road movie* (Laderman 2002: 16), y segundo, la puesta en escena y la elección del paisaje como espacio de proyección.

En cuanto a la banda sonora, la mayoría de los filmes de carretera españoles recurren a artistas locales. En ocasiones la música folclórica indica, de manera más o menos estereotipada, la ubicación geográfico-local: por ejemplo, el fado que suena en el momento en que el héroe cruza la frontera hispano-portuguesa en *Lisboa*, el tema flamenco introducido a nivel intra y extradieético como seña de identidad andaluza en *Fugitivas*, las canciones en euskera en *Carretera y manta*, o la gaita de Carlos Núñez en las imágenes de carretera en *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004). En todos estos casos, el paisaje y el sonido conducen a una representación esencialista de una identidad regional, más que nacional, que se opone a la heterogeneidad de la ciudad. Aquí, el colorido local de la música constituye una especie de apropiación de lo *country* en clave ibérica, lo que no impide que el repertorio musical pueda construir una realidad transcultural, como el uso del registro híbrido de 'rumba catalana' en *Nos hacemos falta*, situada en la frontera catalano-aragonesa. Otra variante la constituyen las *road movies* con giras de músicos o viajes hacia un festival rock, que explotan la cultura musical joven mediante tramas a veces no muy lejanas a las comedias de los años setenta. Este es el caso de películas como *Slam* (Miguel Martí, 2002), *A+ (Amas)* (Xavier Ribera, 2004), y *Los mánagers* (Fernando Guillén-Cuervo, 2006).

En cuanto al territorio recorrido, la afinidad entre ciertos paisajes españoles y el Midwest norteamericano ya había llamado la atención de los productores de los *spaghetti westerns* de mediados de los años sesenta, varios de los cuales fueron rodados en Andalucía. *El puente* recurrió a la planicie manchega y andaluza, con sus carreteras interminables hacia un horizonte invisible, para esas tomas panorámicas tan características del género. Las *road movies* de los noventa, por su parte, sólo en contados casos (como en *Fugitivas*, *Hola, ¿estás sola?*, *La pistola de mi hermano* o *Slam*) toman la ruta hacia el Sur. Dependiendo de la trama, se viaja o escapa hacia alguna frontera, o bien se recorren las provincias nacionales con rumbo más o menos fijo. Varios largometrajes ambientados en zonas del Noreste y del Centro recrean el prototipo de la 'España profunda'.

En contados ejemplos, la imagen del paisaje se convierte conscientemente en un espacio identitario. En *Nos hacemos falta*, las ruinas de Belchite reintegran a la carretera y los personajes en un espacio histórico que conecta con la Guerra Civil. En *Airbag*, la farsa de la realidad político-social, sobre todo del nacionalismo vasco conservador, incluye una representación irónica del supuesto territorio nacional. *Airbag* recrea una iconografía norteamericana en un paisaje enajenado del noreste español: esta referencia intertextual hace de las montañas peninsulares un pastiche del Monument Valley. Es éste un paisaje poblado por los grotescos representantes de diferentes colectivos sociales y nacionales: aristócratas vascos, inmigrantes y prostitutas latinoamericanas, además de portugueses con malas costumbres y con un toque metafísico. El puticlub, más que la carretera, es el cronotopo de la España contemporánea y sus élites.

En ocasiones, hay también en las *road movies* españolas referencias a un espacio simbólico más allá del ámbito nacional, por medio, por ejemplo, de la elección de un paisaje mexicano en *Perdita Durango*, o en la extensión del viaje hacia Francia, Portugal o Marruecos. Estos paisajes europeos, sin embargo, suelen quedar escasamente representados: en *Lisboa*, la ciudad portuguesa únicamente sirve como meta utópica nunca alcanzada; en *Carretera y manta* o en *Los años bárbaros*, los pueblos de la frontera hispano-francesa sólo aparecen brevemente como destino final de los fugitivos.

En algunos casos, se aprovecha la convención narrativa de la *road movie* para introducir otras nacionalidades y etnias como elementos de una interacción transnacional. En *Nos hacemos falta*, el chico africano mudo resulta ser un inmigrante muy integrado, lo que subvierte las expectativas del público. En *Hola, ¿estás sola?*, versión femenina de la *buddy movie* (película de colegas), un ruso figura como objeto de deseo de las dos chicas protagonistas. En *Airbag*, las prostitutas hispanoamericanas representan lo Otro para la 'buena' sociedad autóctona. En *Lisboa*, el encuentro entre la estrella madrileña Carmen Maura como protagonista femenina, el argentino Federico Luppi como sádico esposo, y el catalán Sergi López encarnando a un comerciante portugués, subraya aún más el nomadismo de los personajes y la condición fronteriza del escenario extremeño. En cambio, en los escenarios históricos de *Carreteras secundarias* y *Los años bárbaros*, los norteamericanos constituyen el Otro soñado de la España franquista, una otredad hoy en día superada en la cultura democrática del bienestar social y de la globalización. Resumiendo, en estas películas, la apropiación fílmica del género transnacional provoca una metamorfosis crítica o cómica del territorio imaginativo y geográfico nacional. A veces, la introducción de elementos culturales internacionales conlleva un marcado enfoque generacional. En las páginas siguientes, se examina una película en la cual el lenguaje fílmico de la *road movie* sirve para construir una seña de identidad generacional.

Antártida (1995): en ruta hacia Nowhere

Antártida fue el primer largometraje de ficción de Manuel Huerga. Producido por Andrés Vicente Gómez para Iberoamericana Films, Sogetel y Canal+ España, sus protagonistas son Ariadna Gil y Carlos Fuentes. Según Carlos Heredero, el benevolente promotor de los 'jóvenes directores' de los noventa, la película destaca menos por su trama que por un 'excepcional trabajo fotográfico' y un 'audaz planteamiento' (1999: 372).

Al recurrir a John Cale para componer la banda sonora original, Huerga, a estas alturas ya consagrado por su trabajo en televisión y en exposiciones varias, conecta de nuevo con su trabajo como productor de emisiones de pop internacional en los ochenta. La trama de *Antártida* se desarrolla en un ambiente de drogas y música *underground* del Madrid y la Barcelona de los años ochenta. María (Ariadna Gil) es una fracasada cantante punk, deshecha por las drogas y por la muerte de su amante. Al encontrarse con Rafa (Carlos Fuentes), su vida toma un nuevo rumbo, igual que la narración: la película se convierte en una *road movie* en la tradición de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) o de *Getaway* (Sam Peckinpah, 1972). Tras el robo de nueve kilos de heroína, los dos protagonistas emprenden la huida hacia el Oeste, y el trayecto por carretera conduce a un paulatino autoconocimiento de los personajes.

La estética de la película recrea un ambiente onírico de drogas. La narración, basada en el montaje alternante entre los fugitivos y sus perseguidores, incluye *flash-backs* menos explicativos que asociativos. El desenlace feliz de las situaciones de peligro parece conscientemente inverosímil, como en el caso de la aparición del misterioso detective que asemeja un ángel de la guarda, o el del golpe de sartén, perpetrado por la abuela ciega, que noquea al asesino. Centrando la atención sobre el personaje de María, cuya voz extradiegética se entromete en momentos decisivos de la acción, el viaje se estiliza como ensoñación toxicómana. Cuestionan el realismo del relato varios recursos de puesta en escena, como el contraste entre la iluminación semioscura y excesivamente colorida, y la inclusión de fondos artificiales. El intenso uso del primerísimo primer plano hace retroceder el contexto, y, en combinación con los planos medios de los personajes dentro de un decorado semioscuro y cerrado (el piso barcelonés, el apartamento madrileño, los

bares), limitan el espacio fílmico y subrayan la situación claustrofóbica de los yonquis. La banda sonora, a manos de John Cale, complementa la ambientación lúgubre y afirma un imaginario universal: la música de Cale, que unas veces aparece a nivel diegético y otras como *sound bridge*, recuerda a *Christiane F. — Wir Kinder vom Bahnhof Zoo / Yo, Cristina F* (Ulrich Edel, D. 1980/81) drama alemán paradigmático sobre un grupo de jóvenes drogadictos en Berlín, con banda sonora y actuación intradiegética de David Bowie. En *Antártida*, la canción 'Antarctica Starts Here', de Cale, con sus letras sobre una fracasada estrella de cine, la 'paranoid great movie queen', funciona como leitmotiv, y comenta indirectamente la caída de la protagonista María: 'Her heart is oh so tired now / Of kindnesses gone by ...' ('Su corazón está tan cansado ya / de bondades pasadas ...'). En contraposición a los interiores tenebrosos, varias secuencias de carretera se desarrollan a plena luz. Su escenificación se aprovecha de típicos planos de *road movie*: los ojos reflejados en el espejo retrovisor, el fundido del mapa con imágenes reales, los primerísimos planos del medio de transporte. Resulta especialmente sugestiva la secuencia de huida desde Madrid hacia el Oeste, que construye una red de referencias intertextuales entre imitación y parodia del imaginario *road movie*. Engañada por un traficante, la pareja emprende la huida en moto y dos coches robados, entre ellos un viejo Volkswagen escarabajo. Después de un largo plano a cámara lenta en Madrid, la escapada se filma en rítmicos travellings deudores del video musical (Figura 1).¹⁴

Con fundidos encadenados y con un montaje alternante entre miradas hacia fuera y dentro del coche, se yuxtaponen tomas de la pareja y del paisaje fuera de Madrid — un paisaje soleado, supuestamente español aunque filmado en Portugal, cuyos campesinos y trabajadores no se distinguen sustancialmente del imaginario del *Midwest* norteamericano. En un plano de alto valor simbólico (Figura 2), se ve a unos niños posando como pistoleros frente a un edificio en ruinas, escena que evoca tanto a los perseguidores intradiegéticos como al *Western* y, más específicamente, a una escena del *Getaway* de Sam Peckinpah en la que el fugitivo se encuentra con un niño pistolero en un tren.

Es ésta una alusión intertextual que subraya la violencia inherente a la sociedad cotidiana, y que, a manera de cronotopo, recuerda — por la imagen de la fachada destrozada — las huellas de la Guerra Civil española. La banda sonora, por su parte, impone una referencia anglosajona marcada generacionalmente. Se escucha una versión de John Cale sobre el tema 'People Who Died' de Jim Carroll, una canción emblemática de 1980 que a su vez evoca el *rock'n'roll*, los 'rebeldes sin causa' y la muerte prematura de tantos jóvenes. Aparte de crear un entramado de referencias transnacionales, la estrategia denota el imaginario anglosajón de la generación de la *movida* que no existe, por ejemplo, en las películas autorreferenciales de Almodóvar. La huida termina en un lago, posiblemente otra conexión intertextual con *Im Lauf der Zeit / Reyes de la carretera* (Wim Wenders, 1976).

La purificación en el agua señala la entrada a la nueva vida en el idilio campestre, reafirmando el mito de la frontera. El final de la huida en un pueblo fronterizo cambia el cronotopo de la carretera por un cronotopo pastoral. La pareja se recluye en la casa de la abuela, junto con el misterioso detective protector de María, en medio de una naturaleza española — que resulta portuguesa en realidad profílmica — como nostálgico espacio maternal; un lugar 'donde es posible el amor, la amistad y, sobre todo, la vida', según la

¹⁴ Le agradezco a Manuel Huerga el permiso de reproducción de los fotogramas.



FIGURA 1. *Antártida*: escapando hacia el Oeste.

sinopsis oficial de la película.¹⁵ El nuevo escenario se introduce a través de un lento travelling de treinta y seis segundos, que se inicia con un plano de Rafael como hortelano del jardín prometido. Una vez concluido el enfrentamiento final con los perseguidores que amenazaban el paraíso, el último plano muestra una irreal utopía fundacional, con Rafa colocando ladrillos para una nueva casa y María sentada a su lado. La voz en *off* de esta última proviene de un lugar impreciso, y afirma la nostalgia de los orígenes y del hogar como antítesis utópica al frío 'antártico' de las drogas: 'Yo he llegado a este lugar para quedarme. Con una familia como los demás.' La escena, encuadrada doblemente a través de una ventana, se va borrando mientras que la cámara proporciona un *zoom* sobre la cara de María, hasta diluirse en la niebla, acentuando la distancia entre el presente de la voz *off* y el tiempo narrado. No hay escape ni idilio.

En *Antártida*, tanto los modelos narrativos — la *road movie* y el *thriller* — como la banda sonora, es decir, una parte sustancial del espacio visual y auditivo, transmiten un repertorio de cultura anglosajona 'independiente', reconocible por un público de una

¹⁵ En <http://www.manuelhuerga.com/antartida.htm> (consultada 15 de mayo de 2006).



FIGURA 2. *Antártida*: paisajes de una batalla.

determinada franja generacional y cultural. Destacan las ambivalencias que transgreden el binomio entre nacionalidad y no-nacionalidad, por ejemplo, en el 'Pasodoblues', falso tema folclórico compuesto por Cale para la fiesta popular. Por otra parte, la caricatura de los matones exagera una españolidad machista. La identidad nacional se construye de manera ambivalente, al montarse falsos trasfondos, reconocibles como tales, en varias escenas: la *skyline* madrileña que vemos por la ventana de un piso y las montañas virtuales que enmarcan la casa rural son referentes artificiales. El paraíso 'antártico' evocado por la protagonista en el ambiguo final hace del idilio campestre un lugar de fantasía.

Por tanto, se da aquí una estrategia doble. Se aprovecha el género de la *road movie* por sus códigos estilísticos y narrativos, y con ello, se adopta su capacidad para escenificar un paisaje interno y externo simultáneamente. Sin embargo, predomina la evocación de un universo generacional — el de los años ochenta — a través del viaje por el paisaje psicológico de la protagonista. La verosimilitud de las imágenes y del paisaje geográfico, en cambio, es cuestionada. El viaje por lo largo y ancho del territorio español crea una imagen irreconocible que excluye el comentario explícito sobre la nación. Así, apoyada

por un productor de clara aspiración transnacional, Andrés Vicente Gómez, y dirigida por un realizador de procedencia metropolitana, *Antártida* niega la posibilidad de retorno a un paisaje rural nostálgico.

Implícitamente, desde el año 1995, este retrato generacional de la *movida* hace preguntarse por posibles continuidades en el marco de la 'Generación X' española. Ésta recibió un retrato en *La pistola de mi hermano*, primer largometraje de Ray Loriga, que adaptó su propia novela *Caídos del cielo* (1995). Como Huerga, Loriga impone las convenciones de la *road movie* sobre el motivo de la persecución, esta vez de un joven asesino sin causa (Daniel González), que se encuentra en su huida con una chica harta de vivir. Como en las *road movies* clásicas, la rebelión termina en catástrofe. La escena final, con las palabras de la madre del asesino en televisión, contrapone el amor maternal a la crueldad del policía que mata al fugitivo a balazos.

El filme utiliza un repertorio de referencias internacionales, como la banda sonora de Sonic Youth y los carteles de estrellas de pop internacional en la habitación del protagonista. En su camino, la pareja fugitiva da con un aparente *locus amoenus* campestre, bajo cuya superficie se oculta otra historia de violencia doméstica. El reparto desnacionaliza el espacio, al incluir a la italiana Anna Galiena como madre del protagonista, y a Viggo Mortensen en el papel de un campesino argentino en medio del campo español, además de la cantante Christina Rosenvinge como esposa de éste. En cuanto a la negociación de la identidad nacional, hay que subrayar el parentesco con *Antártida*, como otra *road movie* española empeñada en una apertura transnacional del espacio fílmico.¹⁶

En una época de crisis de legitimación política del modelo democrático vinculado con los gobiernos socialistas de Felipe González (1982–96), ambos largometrajes ponen en escena una sociedad irresponsable, violenta y corrupta, con policías cínicos y hasta criminales. Al transferir la marginalidad y delincuencia de los escenarios urbanos — por ejemplo, en *Salto al vacío* (1995) y *Asfalto* (1999) de Daniel Calparsoro, *Taxi* (Carlos Saura, 1996) e *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) — hacia la carretera, la *road movie* española se pregunta sobre la existencia de un lugar de escape. Sin embargo, las posibles rutas alternativas no conducen a ninguna parte.

Conclusión

Desde una perspectiva historiográfica, la *road movie* española forma parte del proceso de hibridación y diversificación genérica característico del cine español de los años noventa. Pero por otro lado, señala también la universalización de un determinado imaginario norteamericano que está arraigado en la experiencia visual de tantos jóvenes directores fuera de los EE.UU. La mirada sobre la nación se construye en la *road movie* española a través de un registro transnacional. El paisaje español se puebla con Otros y es presentado como un lugar alienado y fragmentado. Al mismo tiempo, este género fílmico permite la celebración de una cultura joven caracterizada por la movilidad.

De hecho, aunque los recursos de la *road movie* se utilizan para viajes por el territorio peninsular, falta la preocupación por la nación que tan presente estuviera en *El puente*. En los ejemplos comentados más extensamente, la ausencia de marcadores locales y la ambientación en lugares de tránsito difícilmente construyen un reconocible imaginario nacional. Filmes como *Antártida* o *La pistola de mi hermano* eligen una narración de huida

¹⁶ Para un análisis de la (trans)nacionalidad de *La pistola de mi hermano*, véase Caro Martín (en prensa).

comúnmente identificada con el cine de género hollywoodiense. Emplean unos elementos culturales de raigambre universal, y por lo tanto se alejan del lenguaje que ha aportado el mayor éxito internacional al cine español en los años noventa: aquel llevado a su cumbre por Pedro Almodóvar, quien, con talante posmoderno, desmitifica y renueva los mitos hispánicos y crea, según Román Gubern, 'un cine identitario que puede alcanzar los mercados internacionales' (2001: 46). Así pues, de forma en cierto modo paradójica, sería el suyo un cine cuya viabilidad transnacional radica en la explotación irónica de un imaginario cultural folclórico. El mismo Almodóvar se ha servido, en *La mala educación* (2004) y *Volver* (2006), del viaje como referencia simbólica. Los viajes a Galicia y Castilla-La Mancha, respectivamente, incluyen un movimiento en el tiempo y la vuelta a los orígenes. En este sentido, el viaje se integra en el discurso sobre la memoria, histórica y/o personal, que ha predominado en la esfera pública y mediática española de los últimos años. Almodóvar juega una vez más con un escenario conocido — la población española de provincias — cuya personificación en ambos casos son personajes maternos. Ambas películas, a las que podríamos añadir incluso *Todo sobre mi madre* (1999), aprovechan con éxito la función del viaje como exploración del pasado y presente. Si el toro de Osborne en *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992), otro largometraje con elementos de *road movie*, quizá fue la imagen más llamativa del paisaje hispánico en los primeros años noventa, una de las representaciones fílmicas de la España del cambio de milenio es el aeromotor. No sólo figura en *Volver* como alusión quijotesca y nueva seña de identidad manchega, sino que estos molinos de viento del siglo XXI también aparecen en *La pistola de mi hermano* — como parte de la silueta costera andaluza — y en la secuencia del viaje por carretera en *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) — como elemento de un pintoresco paisaje gallego. Se renueva la iconología de la nación: el aeromotor connota el relato de viaje paradigmático de Cervantes, pero también significa la modernidad europea y tecnológica del país. En *El puente*, el obrero Juan Gómez fue a la busca de extranjeras y encontró España. Si las nuevas *road movies* no tienen ni Juan ni Juana Gómez, será porque quizá tampoco haya ya España por encontrar.

ROAD MOVIES ESPAÑOLAS CITADAS, EN ORDEN CRONOLÓGICO DE ESTRENO:

- La voie lactée/La vía láctea* (Luis Buñuel, 1969)
- El puente* (Juan Antonio Bardem, 1976)
- El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1987)
- Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990)
- Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1995)
- Carreteras secundarias* (Emilio Martínez Lázaro, 1997)
- Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997)
- Perdita Durango* (Alex de la Iglesia, 1997)
- Antártida* (Manuel Huerga, 1997)
- La pistola de mi hermano* (Ray Loriga, 1997)
- Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998)
- Carretera y manta* (Alfonso Arandia, 1999)
- Lisboa* (Antonio Hernández, 1999)
- Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000)
- Nos hacemos falta* (*Tilt*) (Juanjo Giménez Peña, 2001)
- El deseo de ser piel roja* (Alfonso Ungría, 2002)
- Slam* (Miguel Martí, 2002)
- Trileros* (Antonio del Real, 2003)

A+ (*Amas*) (Xavier Ribera, 2004)
El mundo alrededor (Alex Calvo-Sotelo, 2006)
Los managers (Fernando Guillén-Cuervo, 2006)

OBRAS CITADAS

- Caro Martín, Adelaida, en prensa. 'Acerca de la internacionalidad en *La pistola de mi hermano* de Ray Loriga y su modelo literario *Caídos del cielo*', en *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio*, ed. Burkhard Pohl & Jörg Türschmann (Frankfurt a.M.: Vervuert).
- Cohan, Steven, & Ina Rae Hark, 1997. 'Introduction', en *The Road Movie Book*, ed. Cohan & Hark (London & New York: Routledge), págs. 1–14.
- Corrigan, Timothy, 1991. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam* (New Brunswick: Rutgers UP).
- Deleyto, Celestino, 1999. 'Motherland: Space, Femininity and Spanishness in *Jamón, Jamón*', en *Spanish Cinema: the Auteurist Tradition*, ed. Peter W. Evans (Oxford & London: OUP), págs. 177–93.
- Neale, Steve, 2003. 'Questions of Genre', en *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press), págs. 160–84.
- Gubern, Román, 2001. 'Cine e identidad cultural', en *Cine español: situación actual y perspectivas. Actas del I Congreso de Cine Español, Granada, del 3 al 5 de noviembre de 2000*, ed. Juan Vellido, Leticia P. Rivillas, Roberto Cuadros, & Jesús García (Granada: Grupo editorial universitario), págs. 35–46.
- Hayward, Susan, 1996. *Key Concepts in Cinema Studies* (London: BFI).
- Heredero, Carlos F., 1999. *Veinte nuevos directores del cine español* (Madrid: Alianza).
- Iordanova, Dina, 2001. 'Displaced?: Shifting Politics of Place and Itinerary In Intenational Cinema', *Senses of Cinema*, 14, <<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/14/displaced.html>> (consultada 12 mayo 2006).
- Kennedy, Paul, & Viktor Roudometof, 2002. *Communities Across Borders: New Immigrants and Transnational Cultures* (London & New York: Routledge).
- Kinder, Marsha, 1993. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain* (Berkeley: University of California Press).
- Laderman, David, 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie* (Austin: University of Texas Press).
- Marsh, Stephen, 2006. *Popular Spanish Film under Franco* (Basingstoke: Palgrave Macmillan).
- Mattelart, Armand, 1999. *Kommunikation ohne Grenzen: Geschichte der Ideen und Strategien globaler Vernetzung* (Rodenbach: Avinus).
- Ong, Aihwa, 1999. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality* (Durham: Duke University Press).
- Pavlović, Tatjana, 2003. *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco* (Albany: SUNY).
- Pohl, Burkhard, en prensa. 'Road Movies in Spanien', en *Europäischer Film im Kontext der Romania: Geschichte und Innovation*, ed. Gisela Febel & Natascha Ueckmann (Hamburg: Lit Verlag).
- Presidencia del Gobierno, 1972. *III Plan de Desarrollo Económico y Social: 1972–1975* (Madrid: Comisaría del Plan de Desarrollo Económico y Social).
- Rodríguez, Marie-Soledad, 2003. 'La Famille en crise dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix', en *Penser le cinéma espagnol (1975–2000)*, ed. Nancy Berthier (Lyon: GRIMH), págs. 51–63.
- Santaolalla, Isabel, 2005. *Los 'otros': etnicidad y 'raza' en el cine español contemporáneo* (Zaragoza & Madrid: Prensas Universitarias & Ocho y Medio).
- Scholz, Annette, 2005. *Joven cine español de autores: der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst* (Berlin: Wissenschaftlicher Verlag).

Schulz, Berndt, 2001. *Lexikon der Road Movies* (Berlin: Schwartzkopf).

Triana-Toribio, Núria, 2003. *Spanish National Cinema* (London: Routledge).

'A distinctive kind of cinema that can reach international markets' — that was Román Gubern's description of Pedro Almodóvar's films, opposing those intent on encouraging a deliberately generically transnational cinema, devoid of local formal and substantive identity. In fact, the appropriation of Hollywood models in recent Spanish cinema, almost unanimously highlighted in critical writing, draws attention to the existence of a dialogue between national film tradition and its identity models. Thus, even those films that have been most successful abroad tend to be distinctively Spanish. In this context of transnationalisation in Spain, this article analyses the impact of the road movie, a subgenre developed from the Western. Leaving aside questions purely of classification, it discusses certain films from the 1970s and 1990s that could be defined as road movies on the grounds either of narrative or mise-en-scène. El Puente (Bardem 1976) is an adaptation of the road movie at the time of the genre's greatest popularity internationally, coinciding with the political transition in Spain. In the 1990s, films like Antártida (Hurga 1995), Airbag (Bajo Ulloa, 1997), Carreteras secundarias (Martínez Lázaro, 1997), Los años bárbaros (Colomo 1998), and others, use the journey by road as a way of triggering historical memory and generational initiation, through an ironic exploration of rural settings and their distinctive political reality.