



Mejor muertas: mujeres al límite

Martínez Díez, María Teresa¹

Recibido: 25 de junio de 2017 / Aceptado: 05 de noviembre de 2017

Resumen. En este trabajo se explora la representación de lo femenino en el film *Thelma & Louise*. Se analiza esta representación primero contextualizando el producto cinematográfico como constructo y constructor del imaginario social y luego como texto discursivo que encierra una representación social. En particular se analiza como la representación de lo femenino encarnado en los personajes que dan nombre al film, nos llevan en una aventura que atraviesa paisajes y conflictos que culminan desde un aparente discurso “feminista” liberador donde dos mujeres rompen todas las ataduras del patriarcado y logran escapar en un desenlace inesperado: la fuga al vacío.

Palabras clave: Representación; feminismo; género; cine; imaginario.

[en] Better off dead: women at the edge

Abstract. This paper explore the female’s representation in the film *Thelma & Louise*. Firstly, this representation is analysed by putting into context the cinematographic product as a construct and constructor of the public opinion. Secondly, it is analysed as a discursive text that involves a social representation. Particularly, an analysis of the female’s representation personified in the characters who give their name to the film is taken into account. These characters take us in and adventure that crosses landscapes and conflicts culminating in a “feminist” discourse of liberation, in which women break with all Patriarchate’s ties and manage to escape in an unexpected turn: the escape to emptiness.

Keywords: Representation; feminism; gender; cinema; imaginary.

Sumario. 1. ¿Quién le tema a *Thelma & Louise* 26 años después? 2. Cine, imaginario social y representación. 3. Los límites. 4. Mejor muertas. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martínez Díez, María Teresa, (2017). “Mejor muertas: mujeres al límite”, en *Mediaciones Sociales*, 16, 85-96.

¹ Universidad del Sagrado Corazón (Puerto Rico)
mariat.martinez@sagrado.edu

1. ¿Quién le tema a *Thelma & Louise* 26 años después?

En 1991 se estrenó el film *Thelma & Louise* del director Ridley Scott. En ese momento el film causó una pasión que sigue aflorando de vez en cuando. Por un lado, la película fue elogiada como una gran producción filmica y nominada a múltiples premios de los cuales alcanzó un Oscar por mejor guion. Tan reciente como el 2016, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos la incluyó en el registro nacional de filmes por su valor cultural e histórico. Por otro, fue muy controvertida por el discurso feminista que presentaba. El año de su estreno logró la portada de la revista popular *TIMES* bajo el titular *Why Thelma & Louise Strikes a Nerve* (Por qué Thelma y Louise toca una fibra sensible). En ese artículo y un editorial que lo acompaña, *Is this what feminism is about?* (¿De esto se trata el feminismo?) de Margaret Carlson, se evidencia el meollo de la controversia. Una parte de la controversia se instala en el reconocimiento de un film que ubica a dos personajes que son mujeres como su centro y razón de ser. Personajes que siendo amigas, convertidas en fugitivas, nos llevan en un arco narrativo que va de la rutina a la aventura atravesando paisajes alucinantes y una serie de conflictos que culminan en un desenlace inesperado: la fuga al vacío. Esta perspectiva se plantea como un discurso “feminista” de liberación donde dos mujeres rompen todas las ataduras del patriarcado y logran escapar. Otro lado de la controversia se plantea desde la mirada conservadora que reacciona al discurso “feminista” indicando que se degradan a los hombres que aparecen en el film. Un tercer acercamiento al film sugiere que el discurso “feminista” no es tal y que lo que se presenta es precisamente dos mujeres atrapadas en el sistema patriarcal cuya única opción es llegar a límite, al borde e ir más allá.

Hoy sigue levantando pasiones la conversación acerca de este film. Veintiséis años más tarde, *Thelma & Louise* sigue siendo controvertible y sigue siendo objeto de análisis tanto popular como académico. Esto es en gran medida por la intersección de tres elementos fundamentales en el texto: la representación social de las mujeres, el discurso patriarcal y el discurso feminista. Este vórtice obliga a los sujetos a pensarse y repensarse en el entorno social y comunicativo. El film presenta un discurso en el que se cuestiona la categoría tradicional de lo femenino y lleva al espectador o la espectadora a definirla y descubrir la dificultad de cerrar la categoría. De igual modo, cuestiona el discurso feminista. Lo cuestiona no sólo en términos narrativos, sino también las distintas definiciones del feminismo en términos históricos e incluso ontológicos para provocar en el sujeto ansiedades y nuevas formas de entender lo femenino.

En este trabajo se explora la representación de lo femenino en el film *Thelma & Louise*. Se analiza esta representación primero contextualizando el producto cinematográfico como constructo y constructor del imaginario social y luego como texto discursivo que encierra una representación social.

2. Imaginario social / representación social / género

2.1 Imaginario social

El análisis del cine se enmarca dentro de las relaciones sociales y sus productos. De esta forma, se aborda el cine en su composición dual: como producto cultural y como reproductor de la escena desde la que se construye. Ese juego que permite la producción/reproducción se organiza en el imaginario que continuamente se actualiza cuando los sujetos le dan sentido al entorno del que se apropian: “el cine no elabora solamente la percepción de lo real; segrega también lo imaginario”. (Morin, 1972:234)

El cine como producto cultural y comunicativo, es organizado, ideado y construido desde esferas sociales específicas. Las mismas tienen poder económico y político con controles sobre los medios de producción y distribución que les permite presentar una perspectiva relativamente indistinta. Esta visión, ya sea utópica o distópica, es una muy particular del denominado *American way of life*. En palabras de Fernández:

“...el cine, cuyo cometido es hacer creíble cualquier ilusión, como práctica significativa por excelencia, abre fuego y se inscribe en el campo general de la cultura y en el específico del desenmascaramiento de los anclajes de lo “real” que se sirve de la política de hechos consumados para mantener ese imaginario asumido consciente como inconscientemente...” (Fernández en Dyer, 1986:12-13)

Entonces, el cine no sólo se plantea como un reflejo de la realidad, sino que constituye también una manera de negar, construir e incluso reinterpretar dicha realidad. Luego, el cine es contradictorio como vehículo creativo y re-creativo (tanto en el sentido de una nueva creación como en el sentido de distracción o entretenimiento). Esta contradicción permite que el cine sea abordado como texto (objeto significativo y comunicativo) que legitima los discursos oficiales, mientras simultáneamente permite que se expresen las voces que provienen desde los márgenes.

En este sentido queda implicada la modificación de las representaciones como parte de la actualización del imaginario. De ahí, que se plantea la representación como la construcción social de unos modelos que están en lugar del referente y que contienen algún sentido para el sujeto.

2.2 Representación social

El sentido que derivan los sujetos de las representaciones no es automático ni simple, sino que se esboza como complejo. Es decir, la percepción de la realidad no es uniforme y las representaciones sociales contenidas en ella tampoco lo son. Como indica Moscovici (1988), las representaciones sociales son diversas y producen tensiones e incluso conflictos. Para entender la complejidad de las representaciones sociales es necesario, como presentan Jodelet (1991) y Rose, et.

al. (1995), primero resolver que las representaciones sociales buscan crear consenso. Pero es imprescindible distinguir dos dimensiones de consenso. En el primero se espera uniformidad asociada con acuerdos obtenidos del lugar y momento histórico en que se constituyen las representaciones sociales. La otra dimensión implica la interacción en la que hay desacuerdos y discusiones entre los miembros de un mismo grupo social.

En el estudio sobre el concepto del consenso y las maneras de entenderlo se suscita una polémica que incluye la escuela francesa de análisis discursivo y la psicología discursiva (Potter, Wetherell, Gill, y Edwards, 2015; Potter y Edwards, 1999 y 2001). La postura de los analistas de discurso es que el concepto de consenso que se discute en torno a las representaciones sociales implica acuerdo, homogeneidad y uniformidad incluso en el grado en que se comparten las mismas. Según Potter y Edwards (1999), uno de los roles principales de las representaciones sociales es facilitar la comunicación al interior del grupo. Sin embargo, las teorías de representaciones sociales no toman en consideración el espacio del habla para llevar a cabo sus análisis y es allí donde la psicología discursiva encuentra mayor riqueza de acción/interacción. De hecho, la psicología discursiva rechaza la premisa de las representaciones sociales como facilitadoras de la comunicación y toma el habla como el motor generador y lugar de refinamiento de las representaciones. Es decir, la psicología discursiva se centra en el lenguaje (actos de habla o textos) como productores de las representaciones sociales.

Si se parte de la premisa que el texto discursivo encierra una representación social, en este trabajo es más factible el uso de la definición de las representaciones sociales desde un planteamiento teórico de los productos comunicativos. En este sentido las representaciones sociales se organizan y se consideran desde una óptica sistémica, ya sea que son parte de un sistema o circulan dentro de él. Además, las representaciones sociales están inscritas en los textos o productos comunicativos, ya porque con ellas se construyen o porque son herramientas de su interpretación.

2.3. Representación y la noción de género

En el tema que nos ocupa, la representación de lo femenino, vemos que ciertamente no coinciden la presencia de las mujeres en esferas de producción y poder (aunque decididamente aún en posición de desventaja) con la concepción tradicional de lo que deben ser las mujeres. Como presenta Gil Calvo

“se trata de reforzar la discriminación física, la segregación objetiva y la desigualdad material con una suerte de asimetría representacional o cognitiva; según ésta, la cualitativa contraposición masculino/femenino resultaría cuantitativamente insalvable: no sería posible alcanzar la igualdad, dada su calidad radicalmente asimétrica” (1993:23)

Por lo que, la producción ideológica de significados se ve forzada a re-articular las representaciones sociales para que, en la búsqueda de consenso, puedan mantener los controles sociales deseados. Así también lo propone Renov

“Aun cuando la construcción de la persona femenina puede de hecho ser el motor del filme, es el mantenimiento de las instituciones sociales y la circulación de individuos dentro de estos sistemas lo que atrae la atención dentro del filme considerado como constructo ideológico. Un análisis de los personajes femeninos tiene que explorar el posicionamiento de ellas en dos niveles: el de la narración (cómo la mujer se construye para el texto) y el de lo ideológico (cómo la mujer se construye por el texto, un reordenamiento del campo social).” (1988:117)

En el análisis de la representación de las mujeres en el cine, la óptica constructivista se aplica al análisis de la construcción de una imagen de un ideal de mujer que es siempre social y no responde a un ideal esencialista. Más allá de eso, desde una postura deconstructivista se plantea que aun cuando existiera esa esencia común, la desconocemos. El mismo Derrida en el prólogo que escribe al libro de Cristina de Peretti, *Jaques Derrida: Texto y deconstrucción*, dice que “el gesto cuyo sentido se descifra a través del contenido sigue siendo heterogéneo al contenido del enunciado stricto sensu. A través significa también más allá.” (1989a:10). Añade en el mismo texto “que la deconstrucción no se limita a ser una crítica, sobre todo una crítica teórica, sino que debe desplazar las estructuras institucionales y los modelos sociales”. (1989a:11). Por lo tanto, el análisis de la esencia sería inútil ya que en el proceso de acercamiento a la esencia nuestro mecanismo de análisis la desplaza, dejándonos sólo elementos del proceso de su construcción y no con el objeto deseado (lo deseado es, por definición, imposible de poseer). (Sampson, 1977; Doane, 1987)

Desde estas perspectivas, la representación de lo femenino en el cine es el intento de construir lo que no es (en términos derridianos: lo femenino) e introduce elementos de significados compartidos o novedosos que serán compartidos. Esto se constituye en una doble hélice (doble nivel) de significados. Por un lado, se monta un discurso estético desde el paradigma de lo femenino a partir de una ideología feminista. Las imágenes se cargan de atributos apropiados por parte del feminismo de los años setenta del ámbito de lo tradicionalmente masculino: fuerza física, pensamiento lógico, poco adorno corporal, asertividad, agresividad, actividad. En otro plano, se construye un discurso ético a partir de las nociones más tradicionales de lo femenino: suavidad, pensamiento intuitivo, adorno corporal, sumisión, ternura, pasividad.

El género como constructo social permite que el sujeto asuma (o se le asigne) una posición o identidad social. Sin embargo, simultáneamente se inscribe esa identidad social sobre un cuerpo biológico al que se reconoce en su materialidad (textura, color, forma). Como plantea Kogan “el cuerpo es un locus, social e históricamente situado a través del cual y en el cual se construye el género” (1996; 5) Queda, pues, irremediabilmente ligado, pese a que la ligazón sea alterable e inestable en su contenido. Es decir, que no podemos escapar a la conexión que se hace entre sexo y género, pero podemos superarla al redefinir los contenidos de las categorías.

3. Los límites

El límite, el borde, lo limítrofe, lo liminal. Todo ello evoca a las regiones separadas por contiguas. Categorías que se definen una con la otra y en es en ese sentido que se plantea el concepto de género como límite y limitante. Concepto que se entiende, a primera vista como uno con unas fronteras claras y evidentes. Sin embargo, al plantear la significación posible que los sujetos derivan de las representaciones sociales planteadas éstas como espacios de contradicción, entonces no queda tan claro donde empieza y termina lo femenino. Quiere decir, que tanto los límites de la significación como los de la representación, pierden su precisión en el análisis del texto filmico presenta lo femenino y hace posible una redefinición en tanto se traspasa el límite. En particular, como ya se dijo, el film *Thelma & Louise* presenta un discurso en el que se cuestiona la categoría tradicional de lo femenino y, de igual modo, cuestiona el discurso feminista para provocar en el sujeto ansiedades y nuevas formas de entender lo femenino.

3.1 Límites de significación

La presentación de las protagonistas, Thelma y Louise, las ubica en la rutina de su vida cotidiana. En su preparación para el fin (de semana), Thelma se presenta como una joven mujer casada que asume el rol tradicional de ama de casa y no trabaja fuera del hogar. Ella es sumisa ante su marido, Darryl, y vela por sus intereses a pesar de que éste le reprocha su poca afinidad para el trabajo doméstico. A Louise se le presenta como una mujer soltera que trabaja como camarera en una cafetería. Viste un uniforme tradicional de servicio con falda y delantal.

A instancias de Louise, las amigas deciden tomar un fin de semana de descanso a solas. Para ello un compañero de trabajo de Louise les ha prestado una cabaña en la montaña. Thelma, aunque entusiasmada, no se atreve a pedirle permiso a Darryl, ya que sabe de antemano que éste se negará. Finalmente, decide irse sin consultarle y sólo le deja una nota.

En una secuencia en la que se presenta a las protagonistas en un montaje paralelo haciendo su equipaje, se dan las señas de la personalidad de cada una. Louise es una mujer meticulosa y organizada hasta el extremo de guardar en bolsas plásticas parte de su ropa. Por su parte Thelma es indecisa, desorganizada, y como tal vacía sus cajones en las maletas y se lleva hasta la pistola² que le ha comprado su marido para defensa personal. Louise recoge a Thelma en su casa y se toman una foto polaroid como inicio de su viaje. Esta foto marca el comienzo del viaje en carretera en el coche singular de Louise (Thunderbird azul turquesa de 1966).

El viaje inicia como espacio de transgresión. Dentro de su rol sumiso, Thelma ha planteado un desafío al irse sin permiso. Se detienen en el *Silver Bullet Bar* y comienzan a alejarse de sus planes. El espacio de transgresión se acentúa cuando Thelma bebe, coquetea con Harlan y baila con él. Se complica la situación cuando

² Para autoras como Hart (1994) y Griggers (1993) la pistola, además de ser un anuncio del peligro por venir, es un “registro psíquico del poder asumido por la hembra fálica que llevará a Thelma y a Louise, y a su relato, al erotismo lésbico”. (Griggers, 1993:136)

toma unas copas de más y sale con Harlan al estacionamiento donde éste le ataca. Llega Louise en medio del ataque, saca la pistola de Thelma y le exige a Harlan que la deje. Le dice que cuando una mujer llora es porque no le gusta lo que le hacen. Harlan le contesta con un desafío y Louise le dispara y mata.

Con la muerte de Harlan las protagonistas se enfrentan a sus respectivas situaciones buscan internamente cómo enfrentar sus fantasmas. Thelma debe manejar su dolor y sentido de culpa ante el ataque sexual. Louise debe, por su parte, manejar su ira contra Thelma frente a quien tiene sentimientos encontrados (¿ha provocado o no el ataque?) y su responsabilidad al dispararle a Harlan. Se enfrentan a las decisiones que han de tomar (avisar o no a la policía, a sus compañeros) y a las consecuencias de esas decisiones. Thelma se enfrenta a su sexualidad: Darryl (sexo como compromiso y deber), Harlan (sexo como agresión, violencia y lucha de poder) y JD (sexo como espacio de control de su cuerpo y placer). Louise se enfrenta a la suya: lo que sucedió en Texas (lo cual, a pesar de que nunca se hace explícito, sospechamos que es similar a lo que ha sucedido en el *Silver Bullet*) y su relación con Jimmy.

El recién descubierto placer sexual de Thelma se torna amargo cuando JD roba el dinero de los ahorros de Louise y que ha traído Jimmy. El robo establece el inicio de la transformación de las protagonistas y la implosión de sus personajes al desaparecer los límites entre una y otra. Atraviesan, entonces, el territorio como metáfora de su territorio interior y de su proceso de emancipación.

Su aventura se va complicando a la par que su apariencia va cambiando. Se despojan de sus ropas *femeninas* y se ponen vaqueros y camisetas, recogen el pelo bajo gorras, se deshacen de su maquillaje, etc. Simultánea a su transformación física (estética), Thelma roba una tienda de conveniencia al estilo de JD, disparan contra un camionero que les ha acosado, encierran a un patrullero en el baúl del coche y, por supuesto, rompen con sus respectivos compañeros.

La persecución en coches a través del desierto deja a Thelma y Louise al límite del Gran Cañón. Las protagonistas han llegado al límite, literal y simbólicamente, pero como dice Thelma no hay marcha atrás por lo que deciden transgredir ese último límite y enfrentar el vacío.

3.2 Límites de representación

Este film se desarrolla siguiendo las líneas narrativas del *buddy film* y del *road movie*. El *buddy film* es el desarrollo de una amistad en la que interviene el destino para provocar una fisura y poner a prueba la unión, generalmente mueren los protagonistas pero en un acto heroico-glorioso. Tradicionalmente, este género fílmico se limita a la relación entre dos hombres, por consiguiente, plantea el sustrato de una homosocialidad como base del patriarcado. El plantear el mismo tema entre mujeres, como se hace en el filme que se analiza aquí, se presenta como imposibilidad y se tiñe de homosexualidad (lesbianismo) y, por tanto, transgresión (Hart, 1994). Se recoge esto no sólo en la transformación estética-ética de las protagonistas sino en sus acciones que van desde una intensa amistad con ingenuas confusiones (piénsese cuando en el bar vaquero Louise malinterpreta a Thelma al momento de ir a bailar) a un beso de complicidad en las últimas escenas del filme cuando Thelma hace explícita su posición (no regresar).

Tal como plantea Dargis:

“Thelma y Louise se convierten en forajidas cuando asumen el control de sus cuerpos. Su crimen es uno en defensa propia, sus identidades como bandidas le son impuestas por su falta de libertad, a su vez consecuencia de género, y su viaje se fundamenta en políticas del cuerpo. En una cultura donde el cuerpo femenino se canjea, circula en un intercambio perverso, el que una mujer asuma el control de su cuerpo es todavía un acto radical.” (1993: 87)

En cuanto a la categorización de *Thelma & Louise* dentro del *road movie*, al igual que con *buddy film*, se presenta la relación de dos hombres que atraviesan un ritual de paso donde predomina el principio de placer. Si en esta aventura se incluye una mujer será para provocar peligro y violencia y no placer. Si estas mujeres viajan solas se paga otro precio (Dargis, 1993). En el caso del filme *Thelma ande Louise*

“...el marco genérico de *road movie* fue funcional para exponer el viaje iniciático de dos mujeres por la América profunda hacia la utopía de su libertad.” (Gubern, 1993:170)

Sin embargo, Thelma y Louise son pseudo-emancipadas en el sentido marcusiano según lo plantea Amorós (1994): “pseudos”, en la medida en que la liberación no puede ser tal, si es que se da en el marco de una sociedad represiva.

“De una revolución sexual que se quedó a mitad del camino y que produce unas mujeres que ya no tienen las protecciones de antaño, por que están un tanto desarmadas para enfrentarse al mundo como mujeres emancipadas (es decir, que son semi-emancipadas pseudo-emancipadas)”. (1994:166)

De igual modo lo plantea Gubern:

“Los antiguos sistemas de relación entre hombres y mujeres han sido severamente contestados, pero los nuevos sistemas destinados a reemplazarlos todavía no han acabado de asentarse.” (1993:172)

El filme *Thelma & Louise* hace evidente, tal como se indicó anteriormente, cómo se plantean los discursos oficiales, en tanto permite que se expresen las voces que provienen desde los márgenes. Es decir, la doble articulación de una propuesta estética de transformación en dirección a una imagen de lo femenino-feminista paralela a la ética un planteamiento que reivindica posturas tradicionales para las mujeres.

Como todo *road movie* esta es una aventura que atraviesa un territorio como metáfora. El territorio a ser atravesado en huida hacia México es el sudoeste de los EEUU, pero con la prohibición impuesta por Louise de no tocar tierras tejanas por

lo que le ha sucedido allí. Esto último se trabaja a modo de elipsis (nunca se revela en el filme) y, sin embargo, empuja la escapada hacia paisajes alucinantes. Al emprender su huida las protagonistas se convierten en fugitivas y la policía pone orden de busca y captura a las mujeres. Comienzan así una serie de contactos con el policía Hal, que conoce el secreto de Louise y que a partir de entonces se convierte en la figura benévola del patriarcado que busca conciliar el espacio de transgresión y proteger a las protagonistas.

El personaje de Hal y su rol de buen padre responde al tema central del nuevo orden mundial consolidado en la década de 1980 y responde a los intereses del Estado de controlar la vida privada de sus ciudadanos. Esto es lo que ha venido a conocerse en algunas campañas del gobierno de estadounidense como el *tough love*. Es decir, aquella representación de un sistema que está dispuesto asumir las tareas de un buen padre: imponer la disciplina con amor.

La aventura de Thelma y Louise se va complicando a la par que su apariencia va cambiando. Comienza así un tejido de transformaciones en las protagonistas. Mientras en el plano de lo estético el filme hila una propuesta de transformación de una apariencia tradicional a una que se podría caracterizar como feminista de la igualdad. Es decir, se asume una estética que corresponde más a una imagen tradicional apropiada de lo masculino, sin llegar a ser un travestismo. Por otro lado, el planteamiento ético propone en primera instancia un desarrollo emancipatorio en la misma dirección que el feminismo de los setenta (de la igualdad) que, sin embargo, se torna siniestro en la medida en que las protagonistas se ven forzadas a asumir cada vez más una posición de transgresoras ya no sólo en el ámbito de roles sino también en el ámbito de su relación con los otros y la relación entre ellas.

Dentro del marco de lo que se ha identificado en esta investigación como lo femenino-feminista o ideología feminista de la igualdad, definida como la búsqueda de equidad con el hombre dentro del sistema social a través de garantías constitucionales, se ve el comienzo de la transformación de Thelma y Louise. Se despojan de sus ropas *femeninas* y se ponen pantalones vaqueros y camisetas, recogen su pelo bajo gorras, se deshacen de su maquillaje, etc. Así, empiezan por dejar de utilizar aquellos elementos de una estética femenina-tradicional: faldas, detalles en encajes, preocupación por la apariencia a través del arreglo del cabello y el maquillaje facial. Esto se da de manera casual en el desarrollo del relato. Por ejemplo, cuando Louise da en trueque a un viejo su reloj y sus anillos (incluyendo el anillo de compromiso) por el sombrero tipo vaquero; o cuando en un momento a solas en el carro tira a la calle el lápiz de labios.

La transformación de Thelma es más dramática. No sólo se despoja de su atuendo femenino sino que en ella se da una transformación de carácter que asoma en los primeros minutos del filme cuando juega con un cigarrillo y dice ser Louise. Thelma conoce el placer sexual a través de JD, el chico que recogen y que a su vez les roba el dinero que han conseguido de los ahorros de Louise. Este es el punto crucial de la transformación/transgresión de Thelma y Louise e intercambian papeles. Hasta este momento Louise es quien mantiene una posición más cercana a lo femenino-feminista y es quien mueve la acción a través de unas decisiones que toma por las dos. Al nivel de la construcción de los personajes es Thelma quien encarna la versión femenina-tradicional de la mujer. Cuando las mujeres descubren

que JD les ha robado el dinero, Louise se desploma y es Thelma la que toma el control de la situación y asume posturas de asertividad y fuerza.

En el desarrollo de su nueva fuente de fortaleza Thelma decide resolver su situación de falta de dinero al robar una tienda de conveniencia al estilo de JD. Al ser detenidas por un policía de camino, lo encañona y encierra en el baúl de la patrulla ante la sorpresa y desconcierto de Louise y de los que las persiguen.

El intercambio de las características entre Thelma y Louise no es total sino que comienza a darse una implosión de los personajes. Se fusionan los personajes y se empiezan a fusionar también las características de lo femenino-tradicional con lo femenino-feminista. Dando paso a unos personajes que son difíciles de ubicar en categorías fijas. Son mujeres cuyos cuerpos han asumido características est(éticas) del campo de lo femenino feminista que, sin embargo, aún asumen características del ámbito femenino tradicional. Es decir, que se ubican en el espacio más allá de los límites.

Se demuestra esto al momento de enfrentar al camionero que les ha estado hostigando en su travesía, precisamente por ser mujeres. Le convencen de que pare en un lugar aislado con promesas de diversión sexual y cuando se baja de su camión cisterna ellas lo hacen estallar. En este momento Thelma y Louise son indistinguibles en términos de sus actuaciones. Nuevamente se subraya la implosión de los personajes y su carácter marcadamente individualista en tanto forajidas.

“El forajido es una figura central en la mitología americana, abarca no sólo la idea de un individuo rudo sino la noción de la frontera occidental americana como un espacio donde los “verdaderos” hombres son los que siguen una ley diferente a la del resto del país”. (Sturken, 2000:23)

4. Mejor muertas

El filme termina con una exagerada persecución y con las protagonistas acorraladas entre la policía y el Gran Cañón. En ese momento tienen tres opciones: Primera opción es reconocer que están acorraladas y rendirse ante la policía. De tal modo, asumirían una posición femenina y se someterían al poder patriarcal. Esta es la opción dentro de la cual Hal se ofrece como protector. La segunda opción es reconocer que están atrapadas y enfrentar el poder patriarcal en un acto suicida pero heroico-glorioso. Esta es una opción masculina que tradicionalmente se utiliza dentro del género de *buddy film*³.

Evidentemente, no optan por ninguna de estas. La tercera opción y la escogida es la transgresión última: una opción en la que simultáneamente se niegan y conjugan las dos anteriores: Deciden enfrentarse al vacío (suicidio) antes de entregarse a la policía (orden patriarcal). Al negarse al sometimiento sin enfrentarse, no hay materialidad, no hay recuperación de los cuerpos y,

³ Como es el caso del final de la película *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. (1969). En la secuencia final del filme, los protagonistas (dos forajidos) salen del *OK Corral* y se enfrentan a los alguaciles, que les superan en número y balas, y a una muerte segura.

consecuentemente, no hay posibilidad de plantear su opción dentro de los límites tradicionales de la construcción de género. Su opción frente al límite es trasgredirlo: ir más allá de lo establecido, más allá de la construcción de una representación social limpia y clara. Es la opción de asumir la contradicción.

Pero es una opción devastadora. Estos filmes ponen de manifiesto el discurso contradictorio de forma especialmente clara, aunque los elementos de esa tensión en el imaginario de lo femenino están presentes en muchos otros filmes y productos culturales de la época. Por un lado, el film *Thelma & Louise* aparenta ser un texto que enaltece a las mujeres que desafían y buscan romper con el orden patriarcal. Simultáneamente, al plantear como costo y consecuencia de ese recorrido liberador la muerte, se reivindican las ideologías más reaccionarias en lo relativo al lugar asignado socialmente a las mujeres. El discurso contradictorio que se organiza propone una ética que reafirma los roles tradicionales de las mujeres. De tal modo, aun cuando se presenta una transformación estética y de carácter de las protagonistas queda supeditada esa transformación a una ética de lo femenino-tradicional, en tanto la consecuencia de ese movimiento hacia los valores del ámbito de lo femenino-feminista es su muerte.

5. Referencias bibliográficas

- Amorós, C. (1994) “Presentación. Lo femenino como <lo otro> en la objetivación conceptual de lo genérico humano”. *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua*. Pérez Sedeño, E. (Coord.) Madrid: Siglo xxi.
- Carlson, M. (1991) Is this what feminism is all about? *Time*. Monday, June 24, 1991 <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,973242,00.html> recuperado 12 de junio de 2017
- Dargis, M. (1993) “*Thelma & Louise* and the tradition of the male road movie”. En: *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Philadelphia: Temple University Press
- De Peretti, C. (1989) *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Anthropos: Barcelona.
- Doane, M. A. (1987) “Woman’s Stake: Filming the Female Body”. *October: The First Decade 1976-1986*. Michelson, Krauss, Crimp y Copjec, (Eds.). Cambridge: mit Press.
- Dyer, R.; et al (1986) *Cine y homosexualidad*. 2da Ed. Barcelona: Laertes.
- Gil Calvo, E. (1993) *La mujer cuarteada. Útero, Deseo y Safo*. 3ra Ed. Barcelona: Anagrama.
- Griggers, C. (1993) “Thelma and Louise and the Cultural Generation of the New Butch-Femme”. En: Collins, J.; Radner, H.; & Preacher Collins, A. (Eds.) *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Gubern, R. (1993) *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Calpe.
- Hart, L. (1994) *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. New Jersey: Princeton U. Press.
- Jodelet, D. (1986) La representación social: Fenómeno, concepto y teoría. En Moscovici, S. (Comp.) *Psicología social*. Barcelona: Piados.

- Kogan, S. y Brown, A.C., (1998) "Reading against the lines: Resisting foreclosure in therapy discourse". *Fam. Proc.* 37.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario* (No. 791.4 M858c). Barcelona, ES: Paidós.
- Moscovici, S. & Duveen, G. (Eds.). (2001) *Social Representations: Studies In Social Psychology*, London: Basil Blackwell. Introduction.
- Potter, J. (2003). Discourse analysis and discursive psychology. *Qualitative research in psychology: Expanding perspectives in methodology and design*, 73-94.
- Potter, J., Wetherell, M., Gill, R., & Edwards, D. (2015). Discourse: noun, verb or social practice? In *Critical Discursive Psychology* (pp. 165-175). Palgrave Macmillan UK.
- Renov, M. (1988) *Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Rose, D.; Efrain, D.; Gervais, M.C.; Joffe, H.; Jovchelovitch, S. y Morant, N. (1995) Questioning Consensus in Social Representations Theories. *Papers in Social Representation*. Vol 4 (2)
- Sampson, E. E. (1977) "Psychology and the American Ideal". *Journal of Personality and Social Psychology*. 35.
- Sturken, M. (2000) *Thelma & Louise*. London: BFI Modern Classics.
- Time (1991) *Why Thelma and Louise strike a nerve*. June 24, 1991
- Waxman, O. B. (2016) How *Thelma & Louise* Captured a Moment in the History of American Feminism. *Time*. May 23, 2016. <http://time.com/4344000/thelma-louise-25th-anniversary-feminism-women-gender/> recuperado 12 de junio de 2017
- Wright, A. (2016). Off the Road: Exploring Postcolonial Themes in the American Road Movie. Senior Thesis. Pitzer College. <https://pdfs.semanticscholar.org/f84e/16f0a29c2437589960551b37d5d3c8d6f6a8.pdf> recuperado 17 de junio de 2017