

Omar Alcántara Islas*

Thelma & Louise y Viaje redondo: el viaje de la heroína y la fluidez del género

Thelma & Louise and Round trip: the heroine's journey and gender fluidity

Abstract | This article compares and evaluates two road movies from a gender perspective without neglecting the issue of intersectionality, with an approach to the narrative structure of both films, to highlight in these “the heroine’s journey” as an itinerary opposed to the traditional “hero’s journey”. This path emphasizes the theme of gender while also accenting some mythical aspects of the heroic route.

Keywords | road movie | gender | intersectionality | heroine’s journey | hero’s journey | mythical journey.

Resumen | Este artículo compara y valora dos *road movies* desde una perspectiva de género sin descuidar el tema de la interseccionalidad, con un acercamiento a la estructura narrativa de ambas películas para destacar en estas “el camino de la heroína” como itinerario contrapuesto al tradicional “camino del héroe”. Este recorrido permite enfatizar el tema del género al tiempo que subraya algunos aspectos míticos de la ruta heroica.

Palabras clave | película de carretera | género | interseccionalidad | camino de la heroína | camino del héroe | viaje mítico.

Introducción

LA *ROAD MOVIE*, cuyo texto¹ fundacional es para diversos críticos la película *Easy Rider* de 1969 (Roberts 1997, 51; Indurain Eraso 2001, 63), tiene un giro drástico en lo que corresponde al tema del género con la cinta *Thelma and Louise* (abrevio el filme como *T&L* en lo sucesivo) de 1991. La polémica desatada por este largo-

Recibido: 1 de julio, 2022.

Aceptado: 17 de abril, 2023.

* El Colegio de Morelos.

Correo electrónico: omar.alcantara@elcolegiodemorelos.edu.mx

1 Seguir llamando “texto” a un producto cinematográfico es factible si se mira una película como un “tejido” (de imágenes o de significados), tal como significa esta palabra originalmente en latín.

Alcántara Islas, Omar. «*Thelma & Louise y Viaje redondo: el viaje de la heroína y la fluidez del género.*» *INTER DISCIPLINA* 11, n° 31 (septiembre-diciembre 2023): 209-226.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2023.31.83024>

metraje desde su estreno (Greenberg *et al.* 1991), entre quienes lo comprenden como un manifiesto feminista y quienes lo consideran como una obra que solamente traslada los estereotipos masculinos y patriarcales a dos mujeres protagonistas, sigue provocando en nuestros días posiciones encontradas. En eso radica tanto su importancia como su actualidad y su posición histórica dentro del género cinematográfico de las películas de carretera.

Con *T&L* se revitaliza la *road movie*; aunque estuviéramos solo frente a dos mujeres actuando como varones —y se adelanta que la cuestión no es así de simple o de sencilla—, innegablemente estamos ante dos personajes femeninos que ocupan un lugar central, no únicamente en la narración de un género fílmico que parecía estar hecho solo para entes masculinos, sino que esta presencia trastoca simultáneamente dos grandes filiaciones, la del género fílmico (*genre*) y la del género (*gender*), tal como lo expresa Enevold:

Thelma & Louise unmistakably excites and upsets the professional critics as well as the general audience because, in this movie, gender and genre are intersecting at a major cusp, intruding on each other's paths – rescripting one another, and in the process crossing culturally scripted, binary boundaries. (2004, 80)

Esta “degeneración” —el juego de palabras es de Derrida (1980)— que permite explorar diversas temáticas, habla de la riqueza de la cinta, al tiempo que su origen en el *mainstream* de Hollywood permitió que sus alcances de público y crítica fueran mayores en un momento que también coincidió con una nueva ola del movimiento feminista en Estados Unidos.²

En esta ruta se inscribe *Viaje redondo* de 2009,³ la historia de dos mujeres mexicanas, Fernanda y Lucía, quienes también se transforman en un recorrido sobre la autopista, que va desde el centro urbano mexicano —que es espacio simbólico de los valores patriarcales y heterosexuales—, hacia el norte del país, pasando en algún punto por el desierto —en similitud con *Thelma y Louise*— después de lo cual se descubren más cercanas que en su encuentro inicial. Sin los recursos presupuestales y sin la misma solidez del guión que se aprecia en *T&L*, *Viaje redondo* va suscitando interés solo a medida que crece la intimidad entre las dos mujeres.

Como punto a destacar, este último filme muestra que una experiencia homosexual es posible sin que esto signifique que ambas mujeres han quedado

2 Para Kemp y Squires se trataría de una “ola” que habría comenzado en Estados Unidos en los años 60 y estaría aún vigente en el momento en el que ambas editan el libro *Feminismos* en 1997. La primera ola, según esta misma convención y siguiendo a las mismas autoras, abarcaría de 1830 a 1920 (1997, 3).

3 El filme se puede ver actualmente en la plataforma Vix (1 de marzo de 2023).

fuera del espectro heterosexual, entendiendo esto último como un constructo de género válido para una época y un lugar determinado en una heteronormatividad que es un “poder que determina y normaliza el supuesto heterosexual, a la vez que margina otras sexualidades en el mejor de los casos y las invalida en el peor” (Ericsson 2021, 289).⁴ Sin embargo, a pesar de este intento por transgredir la norma, es preciso señalar, como apunta Cosentino (2016), la posibilidad de que la película sea sumamente conservadora, en el sentido de promover los valores tradicionales en relación con el género, y también homofóbica (210), acaso sin pretenderlo. Aquí no se comparte esta última interpretación, pero se da cuenta de esta postura, pues el encuentro sexual entre ambas mujeres se analiza, más bien, como parte de la búsqueda de una identidad donde aparece una sexualidad alternativa, a la par que se destacan las diferencias en la concepción del género en relación con la película *T&L* mediante un método comparativo.

La hipótesis de la cual se parte sostiene que la identidad de género se transforma a medida que los personajes de la *road movie* se alejan del centro urbano, el cual funge como representación de lo patriarcal y lo heterosexual. En esa misma magnitud, crecen las posibilidades para explorar y subvertir la noción de género, debido a que los personajes involucrados en el viaje flexibilizan exponencialmente su concepto del mismo —y aquí se comprende género a partir del trabajo de Judith Butler (2007), como un *performance* y constructo social sobre lo que es válido, o permisible, para hombres y mujeres y que se incorpora al sexo biológico—, dando lugar a transformaciones inesperadas de estas mismas (o estos mismos) protagonistas.⁵ Con lo anterior, se demuestra que esta identidad de género, que para Butler se ve reforzada por actos diversos, no es estable sino cambiante a través de las interacciones sociales.

Por lo expuesto, la *road movie* es un caso modélico dentro de los géneros cinematográficos para el examen de esta identidad de género mediante la exploración de algunas normas tradicionales alrededor del papel que habitualmente se asigna a las mujeres en nuestras sociedades, pues, cuando aquí se habla de flexibilización del género, se entiende que las mujeres de las películas están rompiendo no solo con las normas sociales sino también con los dictados de la heterosexualidad, aunque no con el heterogénero. Por lo tanto, aunque hay varias referencias al género filmico de la película de carretera, aquí se piensa y explora, principalmente, la transformación del concepto de identidad de género en ambos filmes; añadiendo en este caso también, como guía para el itinerario, un acercamiento al tema del “camino de la heroína”, con la intención de que esta

4 Traducción propia.

5 El presente artículo pertenece a una investigación mayor intitulada “Del *Bildungsroman* a la *road movie*: una breve historia del desplazamiento del género”.

orientación aporte claridad metodológica a las diversas fases narrativas de las películas aquí presentadas. Por último, es necesario precisar que, debido a tratarse de una película bastante conocida, resumiré brevemente *T&L* y dedicaré más renglones a *Viaje redondo*. A estas síntesis también se agrega, en el siguiente apartado, la explicación sobre el periplo de la heroína.

El viaje de la heroína

Louise y Thelma son dos mujeres que planean un fin de semana juntas, lejos del novio de la primera y del marido prepotente y machista de la segunda. Nada sale como esperaban, pues al inicio de la excursión entran a un bar donde conocen a un hombre que quiere violar a Louise. Thelma mata al individuo y juntas huyen de la policía. Al final, entre más se acercan entre ellas, más lejos se encuentran de la posibilidad de volver al mundo en el que vivían y eligen una muerte peculiar.

Viaje redondo cuenta la historia de Fernanda y Lucía, la primera originaria de la Ciudad de México y la segunda de Acapulco —ese apéndice urbano de la capital mexicana que está ubicado al sur del país, en el estado de Guerrero—, durante un viaje compartido en el auto de la primera. Ambas salen de casa en busca de sus antiguos novios, aunque en el caso de Lucía hablamos también del padre de su hijo, en un recorrido que las lleva a Saltillo, en el estado nortero de Coahuila, México. Un accidente —poco convincente en relación con la verosimilitud, en uno de los tantos yerros del filme, pero que al final permite el avance de la narración— da pie para que ambas se conozcan. Desde ese primer momento, por lo demás, se enfatiza en el relato, porque así también se ven y se nombran ellas mismas, que una es “naca” y la otra “fresa”.

Tales epítetos provienen de una caracterológica tan común en nuestras sociedades como primer paso para apropiarse (o separarse) del otro, o de la otra, pero que en el caso mexicano, como quizá en muchos otros, también implica prejuicios diversos entre los cuales se hallan, en primer lugar, los de clase socioeconómica. La “naca” comúnmente designa a alguien de clase baja, sin gusto cultural, a decir de quien la nombra, para la música o la vestimenta, o para cualquier otra manifestación del consumo de masas, entre lo cual hay que incluir el cine. La “fresa”, en contraparte, indica, a decir de quien usa el adjetivo, que, si bien alguien tiene una posición económica favorable, eso vuelve a la persona arrogante y creyente de la superioridad cultural de sus hábitos de consumo, y de ahí la idea de sentirse superior al resto de la población, ya sea por esto mismo o por su posición económica.

Son términos que tarde o temprano caen en la paradoja, porque quienes los emplean, aunque su uso sea muy popular, se asumen como no contaminados por

los estereotipos y, muchas veces, lo que problematiza la cuestión, es que se usan indistintamente sin importar la clase social, cultural o económica. A este respecto, la relación de Fernanda y Lucía es más problemática —sin olvidar que en todos los casos el conflicto alrededor del género puede ser dramático o doloroso— que el de las dos mujeres norteamericanas “clases medias” cuyas aspiraciones pasan, particularmente, por liberarse del yugo del género, en el sentido de experimentar que hay una injusticia en la sociedad debido a este y promovida acriticamente por el sexo masculino.

Realizar estas acotaciones surgidas del reconocimiento de las diferencias contextuales y específicas donde se desarrollan los diversos problemas, sean estos sociológicos o simbólicos, permite pensar en las ideas de la interseccionalidad como telón de fondo que habrá que tener presente en nuestra lectura e interpretación de los filmes, ya que, como herramienta,

la interseccionalidad es una forma de entender y analizar la complejidad del mundo, de las personas y de las experiencias humanas. Los sucesos y las circunstancias de la vida social y política y las personas raramente se pueden entender como determinadas por un solo factor. En general están configuradas por muchos factores y de formas diversas que se influyen mutuamente. (Hill Collins y Bilge 2019, 13 y 14)

Dicho de otra manera, la interseccionalidad permite reconocer que no es lo mismo ser mujer en Estados Unidos a inicios de los años 90, con problemas exclusivos tal como se muestran en *T&L*, que serlo en el México de principios del siglo XXI, donde a los problemas de género habría que incorporar, sobre todo, en relación con una de sus protagonistas (Lucía), el clasismo, la falta de oportunidades —que tal vez incluiría una mejor educación sexual para que esta no se embarazara a los quince años— y la pobreza que vuelve acuciante su viaje a Saltillo, a una hora precisa, con el fin de no perder su transporte clandestino a Estados Unidos.

Fernanda, la otra mujer de la película, no enfrenta estas vicisitudes, a causa de ser una mujer de clase media con auto propio; no obstante, está inmersa en las mismas aspiraciones tradicionales que Lucía. En este sentido, ambas expresan lo que Ericsson, siguiendo a otras autoras, llama “heterogénero”, para designar con este concepto una “poderosa estrategia” mediante la cual la normalización de una pareja heterosexual se convierte en “la forma de vida estándar y deseada en las sociedades occidentales” (Ericsson 2021, 290).⁶ Lo que también comparten ambas mujeres es la búsqueda del desapego de la casa materna; algo que puede ser considerado como propio de la sociedad mexicana, donde sus integrantes permanecen unidos hasta una edad avanzada. Tal decisión es, del mis-

6 Traducción propia.

mo modo, la impulsora del movimiento que pone en acción el camino de la heroína, tal como se verá a profundidad más adelante.

Por ahora, en la autopista, después de que ambas chicas se encuentran en algún punto indeterminado de la carretera hacia Saltillo, estas se mienten mutuamente al contarse que viajan hacia el norte para casarse con sus respectivos novios. En cualquier caso, con lo antes dicho sobre el heterogénero, se comprende que esa mentira otorgue prestigio en un sector de la sociedad mexicana, o al menos frente a otra mujer. Poco a poco ganarán en confianza y descubrirán sus falsedades y sus miedos mientras pasan una noche juntas en el desierto.

Más adelante, en una visita a un bar, un hombre toca inapropiadamente a Fernanda cuando ella está bailando con otro lugareño, provocando una riña, un tercero sale en defensa de ambas mujeres mientras ellas huyen. El suceso motiva acusaciones mutuas pero, después, en la intimidad de un hotel, ambas se descubren enamoradas, o al menos con el deseo de pasar la noche juntas, como amantes —aunque la cámara (moralmente) no nos permite asistir mínimamente al acto sexual al hacer un uso (que pareciese bastante apresurado) del recurso del difuminado en negro—, antes de separarse nuevamente, transformadas y con mayor confianza en el futuro. Esa transformación se da principalmente en su comprensión del género como algo más fluido que las convenciones establecidas por ellas mismas, o por sus entornos sociales, al inicio de la película.

Si bien el viaje hacia el norte del país en el caso de Lucía es motivado tanto por la búsqueda del padre de su hijo, como por el deseo de mejores condiciones económicas para su familia, para Fernanda solo se trata de aclarar la relación con el novio. Esto, como se decía, las hace diferentes a Thelma y Louise, para quienes su viaje hacia el sur, hacia México, es en busca de la libertad frente a la ley y frente a cualesquiera otras restricciones que no les permiten vivir plenamente, tal como lo expresa Thelma en algún momento (1:48:00).

En ambas películas, por lo demás, se juega con la idea del viaje mítico o circular. Una premisa que se hace evidente mediante la captura, por parte de la cámara de cine, de una foto instantánea polaroid que tiene presencia crucial en ambas cintas. Este aspecto cíclico es el que emparenta ambos filmes y admite incluir, como eje de interpretación, la cuestión del camino de la heroína. Aunque aquí me limitaré, en aras de no perder de vista el tema principal, el del género, y sin dejar de tener presentes las consideraciones de la interseccionalidad, solo a un acercamiento al tema del trayecto heroico.

En 1949, Joseph Campbell publicó su texto *El héroe de los mil rostros* (*The hero with a thousand faces*) donde detalla en diecisiete puntos —doce pasos en la popular enumeración del guionista de Hollywood, Christopher Vogler—,⁷ que

⁷ Ambos esquemas, con sus respectivos resúmenes, se pueden consultar aquí:

empiezan con “el llamado de la aventura”, las diversas fases que recorre un personaje —desde el Odiseo de la obra homónima a los cuentos de hadas hasta los textos míticos más diversos—, para convertirse en un héroe con todo derecho. Este estudio multicultural de los principales mitos alrededor del mundo tiene también la influencia del psicoanálisis de Freud y Jung. Campbell nombró “Monomito” a este recorrido, que consideró universal, del camino del héroe.

Y aunque el autor llega a decir que “hero [...] is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms” (Campbell 2004, 18), a lo largo de su investigación hay una notable ausencia de personajes heroicos femeninos. Por lo anterior, en 1990, en el mundo anglosajón, desde la psicología, llegó una de las primeras críticas importantes, la de Maureen Murdock, quien propuso un contra-esquema en diez puntos, donde la autora, desde una estructura también circular, recuperaba la ruta heroica desde una perspectiva femenina en lo que en inglés se llamó “The heroine’s journey”.

Más recientemente, el tema ha vuelto a gozar de interés como lo demuestran los textos de Carriger (2020) o Tatar (2021), sin soslayar los ambiciosos proyectos de Estelle Frankel (2010), quien también emula lo hecho por Campbell (en el sentido recopilatorio) con la mujer mítica como eje rector, a esto se suman las antologías mitológicas femeninas de Monaghan (2014). En el ámbito de la lengua castellana destacan, recientemente, los dos números monográficos dedicados al tema por la revista *Cuaderno. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* de la Universidad de Palermo en Argentina (2020-2021).

Otra razón para recurrir al camino de la heroína en este texto es el hecho de que la reflexión sobre el género tiene un papel central en su concepción a diferencia del trabajo de Campbell, en el cual hay una falta de reconocimiento acerca de “how gender functions in narrative” (Kapila 2021, 231). Por esto, Kapila aboga por un “Multimito” como alternativa opuesta al “Monomito”. En sus palabras:

I would offer a new concept, the Multimyth, which describes a methodology for the application of the Monomyth, allowing for a more dynamic use of the heuristic per the discussion [...] Specifically, the Multimyth involves a method of interpretation in which the narrative text is used to counter-interrogate Campbell’s model in order to expose the entire spectrum of his priorities and bias informing the Monomyth so that an application of the hero-task to a text can be truly illuminating in terms what it reveals about narrative and narrative structure. (Kapila 2021, 231)

<https://heroinejourneys.com/joseph-campbells-heros-journey-arc/>.
<https://heroinejourneys.com/christopher-voglers-heros-journey-arc/>.

Sin embargo, al ser una respuesta especular al tratamiento del tema por parte de Campbell, muchas veces, como expresa Tatar (2021), se cae en el mismo círculo vicioso de preponderancia masculina racional en los esquemas y de eso es de lo que se buscaría salir. A decir de esta última, habría que tratar de romper con esta dinámica enumerativa de pasos, o fases del camino, para que también se pueda romper con el predominio ideológico patriarcal en el estudio de la narrativa, o dicho de otro modo, es necesario subvertir la linealidad racional o jerárquica propia de lo masculino, para buscar caminos horizontales donde no haya un solo esquema, sino varios, de acuerdo con cada tipo de texto.

La tesis de Tatar tiene sus limitaciones y sus alcances, por una parte, permite ampliar el abanico de posibilidades en las rutas, pero, por otra, no admite un ejercicio metódico intertextual o un mapa que sirva como guía del trayecto; sin embargo, no es este el lugar para analizar las orientaciones de las propuestas enunciadas. Aquí se conserva el esquema de Murdock, al considerar que no se ha tratado la película de Ridley Scott, *T&L*, desde esta senda, a la par de su pertinencia formal en vista de la circularidad que proponen ambas películas. En el itinerario de Murdock hay, como en el de Campbell, un comienzo que es la llamada del destino, es decir, un detonador de la acción: “la llamada de la aventura (...) significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (Campbell 1972, 40).

En *T&L* existe para ambas mujeres un plan previo que las llevaría a la montaña—trayecto con su dejo romántico donde se espera un poco de vida salvaje alejada de lo urbano cotidiano—, pero el umbral que sumerge a las chicas en las peripecias del filme y la llamada inesperada de la aventura que las pone en el camino de la heroína es el espacio del bar “The Silver Bullet” cuyo nombre, además de ser premonitorio e irónico,⁸ es uno más de los tantos símbolos fálicos, tal como los enormes y alargados camiones (*trucks*) de carga o los cigarros, por no mencionar ahora otros elementos que existen en intersección con las acciones en este relato cinematográfico.

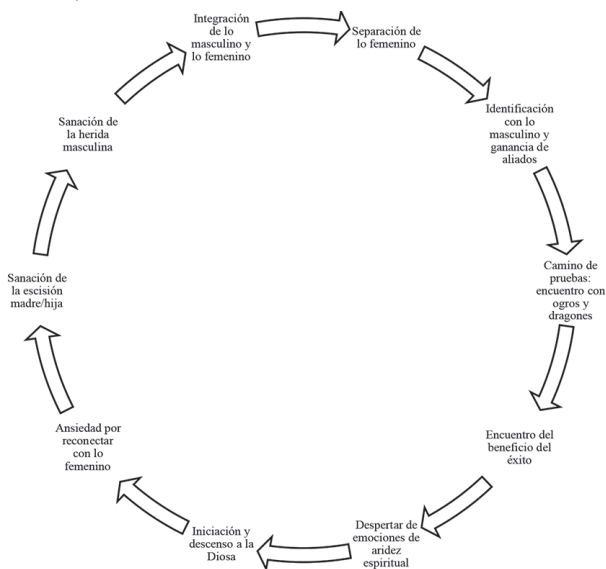
En *Viaje redondo*, a su vez, el impulso hacia la aventura es literalmente una llamada telefónica. Lucía se entera de que su cuñada viajará “de mojada” (es decir, de forma ilegal), desde Saltillo a Estados Unidos, pasando por Nuevo Laredo, y quiere hacer este recorrido junto a ella. Para Fernanda, la otra protagonista del filme, el impulso inicial es la necesidad de saber si aún tiene una relación de pareja. Pero veamos este proceso con más detalle mientras se realiza un recorrido por algunas de las escalas en el camino de la heroína.

8 En paralelo con la película *Easy rider*, la cual inicia en el bar llamado “La contenta” en la primera imagen del filme. En ambos casos, los nombres cumplen con la función de la ironía dramática; esto es, cuando los personajes de una narración están inmersos en un destino (muchas veces funesto) que los rebasa y, sin embargo, actúan, aun en contra de sí mismos—el caso emblemático es *Edipo rey*— porque así lo requiere el relato.

Las pruebas de la heroicidad

Aunque ambas películas fueron dirigidas por hombres, en los dos casos los guiones están escritos por mujeres, el de *T&L* por Callie Khouri y el de *Viaje redondo* por Beatriz Novaro y Marina Stavenhagen.⁹ Por otra parte, hay una innegable herencia o influencia cinematográfica de la primera película en la segunda, tal como lo es la presencia de la foto polaroid, del desierto o de los tráileres (*trucks*) en el camino, pero se trata de dos mundos distintos en donde lo femenino y su heroísmo se cumplen de manera diferente. Veámoslo en relación con mi propio esquema (figura 1) del viaje de la heroína a partir de Murdock:¹⁰

Figura 1. Esquema del viaje de la heroína.



Fuente: Adaptación y traducción del autor con base en *Heroine's journey arc by Maureen Murdock*. <https://heroinejourneys.com/heroines-journey/>.

La separación de lo femenino en el caso de *T&L* radica en el cruce del umbral llamado "The Silver Bullet". Al salir de este sitio ocurre el inesperado llamado de la aventura, o desventura, si se prefiere seguir un hilo antiheroico. Cuando Louis

⁹ Cf. Shapiro (2017) para examinar las relaciones de algunas mujeres guionistas de Hollywood con la imagen que ellas mismas transmiten en la representación de personajes femeninos en sus guiones, teniendo como contexto el viaje de la heroína.

¹⁰ La traducción del mapa del viaje de la heroína de Murdock es mía. El esquema en inglés y un breve resumen de la teoría se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://heroinejourneys.com/heroines-journey/>. (Consultado, marzo 27, 2022).

mata al hombre ocurre una transformación que estaría traicionando el elemento femenino, pues habría algo negativo en el hecho de recurrir a la violencia masculina para la resolución de un conflicto. Esa violencia ubicua es representada con armas y máquinas a lo largo del filme. Los aparatos tecnológicos (camiones o tráileres, helicópteros y pistolas) son los representantes del mundo patriarcal, ese mismo que persigue a las mujeres hasta el final y que representa el espacio al cual no pueden volver porque no encuentran una salida satisfactoria de este.

Si resolver un problema crucial de esta forma implica una separación de lo femenino, la película, simbólicamente, en una citación intertextual que nos remite a *Easy Rider*, se aleja también de la tradición filmica instaurada por ese largometraje, pues en el minuto 24, después de la primera escapada de Louis y Thelma, no solo podemos ver a un par de hombres en sus respectivas motocicletas que se marchan a la llegada de las dos heroínas, sino también un camión con la leyenda *Ryder*, como si la cinta expresara que a partir de aquí la historia es otra, en rompimiento con el pasado, tanto en el mundo intradiegetico del filme como en el extradiegetico de la historia del cine; es decir, son marcas mediante las cuales se informa que esta película no figura más en el camino trazado por *The journey's hero* —entiéndase *Easy rider*— sino en el de la heroína. Y, como se adelantaba, es factible decir que las dos obras estadounidenses juegan con una inversión de los caminos del héroe, y de la heroína, al considerar que estamos frente a anti-héroes o anti-heroínas.

No ocurre así en *Viaje redondo*. En esta última, la separación de lo femenino es más clara o acorde con la ruta trazada por Murdock, a la vez que más conservadora. Ambas mujeres, en este último filme, dejan la casa materna porque las motiva el rencuentro con sus respectivos novios. En sentido contrario, en *T&L*, las mujeres buscan el distanciamiento de sus parejas masculinas para ganar un poco de la libertad que creen perdida, ganando el regreso a la naturaleza —solo se trataba de pasar un fin de semana juntas en la montaña—; aunque al final este deseo se pospone a la inversa. Dicho de otra forma, no es la montaña sino el acantilado y no es el viaje hacia arriba sino hacia abajo como se da este regreso al seno materno de lo natural; por supuesto, de manera totalmente irónica e inesperada. Y este acto final se aleja por completo del mapa establecido por Murdock.

El trayecto de la heroína, entonces, ayudaría a interpretar el filme *T&L* solo de manera irónica; y entiéndase “ironía” en este apartado, desde la idea de que los resultados son contrarios a los esperados en relación con los puntos enumerados en el esquema de Murdock, pues la identificación con lo masculino, como lo establece la segunda estación de ese viaje, es solo el mundo de las armas y de la violencia varonil que va creciendo gradualmente, como una bola de nieve, a medida que las heroínas se van encontrando con otros hombres en el camino. Si bien, el novio de Louise es un aliado que le apoya con dinero cuando lo necesita, es también un obstáculo para la libertad de esta, así como un personaje que

anuncia la presencia, mediante el encuentro entre ambos, del ladrón y amante de Thelma personificado por Brad Pitt.

La relación con los varones en *Viaje redondo* es diferente y sin ambigüedades. El primer nexo ocurre cuando un hombre ofrece ayuda sincera a Lucía después de que esta perdió el autobús. Serán también hombres los que les ayudarán a sacar el auto del atasco en el que se encuentran más adelante; los mismos que estarán al final de la ruta como cumplimiento del viaje de la heroína, sin que esto signifique que su viaje sea menos heroico en relación con el trazado por Murdock, por poco transgresor que parezca. Sobre los desafíos o pruebas que Lucía y Fernanda tienen que superar, estos se reducen a la búsqueda de la carretera adecuada o al escape del bar, pero también al descubrimiento de las posibilidades del camino erótico ¿cor(recto) y heterosexual?

Todas las rutas llevan al desierto en ambas películas. Teniendo este ambiente como el marco de referencia para las acciones, se comprende que en los dos filmes se trate de una salida errónea o inesperada que, sin embargo, llevará a las mujeres a encontrarse a sí mismas. Para Lucía y Fernanda el desierto es la posibilidad de conocer un poco más sobre los miedos que comparten. Aunque en *Viaje redondo* no existe la majestuosidad filmica del desierto de Arizona en el que en algún momento se detienen Thelma y Louis, este espacio significa en las dos historias contar con alguien en la soledad, y ese apoyo mutuo, femenino, aunque con sus altibajos, se mantendrá hasta el final.

En resumen, en *T&L* la gran prueba llena de “ogros y dragones” es llegar a México con los riesgos que eso conlleva, mientras que para Fernanda y Lucía se trata simplemente, después de la desorientación, de reencontrar el camino que las regrese a la carretera que va a Saltillo, aunque eso sea solo una parada en el trayecto de Lucía. Para estas últimas el umbral de transformación llegará en un momento avanzado de la cinta. Después de estar perdidas, entran a un bar donde ambas se relajan y bailan hasta que un hombre toca las nalgas de Fernanda. Esta escena de abuso, junto con la foto polaroid de la que se habla más adelante, constituye el símil más claro con la película estadounidense, y Lucía —tal como llega a hacer Louise con Thelma— acusa a Fernanda de haberse ganado ese trato por provocar con su sensualidad a los hombres del lugar.

En otras palabras, con una distancia de más de quince años, vemos a ambos lados de la frontera a sendas mujeres que acusan a las otras, equivocadamente, de haber provocado de alguna manera a sus agresores. Entonces, el posterior reconocimiento de parte de Lucía y de Louise de que han cometido un error al no ser empáticas o comprensivas, con Thelma y Fernanda, viene a convertirse en una de las pruebas que permitirá el acercamiento más íntimo entre ambas parejas, como si esto fuera uno de los desafíos más difíciles del camino y que podría ubicarse en lo que Murdock llama la “sanación de lo femenino”.

El sanar para fortalecerse es propio de la heroína. Pero lo que para Campbell es la bendición del éxito donde concluye el camino del héroe, es para Murdock una fase más de la aventura. En el caso de *T&L* no hay un éxito en el sentido terrenal. Cuando hay deseos de muerte y un descenso a la Diosa —como establece Murdock—, en este caso a la madre Tierra, estamos ante un elemento mítico que, en el modelo de esta película, regresa a las protagonistas a un origen donde no hay ninguna reconciliación con lo masculino y de aquí se desprende que la discusión en torno a este filme siga activa. Para Fernanda y Lucía tampoco se cumple a pies juntillas el recorrido del camino tal como lo proyectó Murdock, pero sí hay una reintegración de lo femenino y lo masculino en ellas, tal como se analiza a continuación.

La fluidez del género

Para Murdock, el punto final del viaje de la heroína está marcado por la reconciliación de lo masculino y lo femenino. Ese aspecto está bien representado en *Viaje redondo*, mientras que no existe en *T&L*, pues su ruta es interrumpida por la muerte. Si bien, se insiste en que esto no sustrae a las figuras de su posición heroica, sino que simplemente no se ajustan al esquema. Lo que, sin embargo, suele llamar la atención en *T&L*, es que ambas mujeres cerca del desenlace se nos presentan como varones casi estereotípicos de las películas de *western* —género ejemplificado de manera original en la cinta con la persecución del auto de las chicas por los autos de policías, a semejanza de forasteros perseguidos por caballos en las llanuras del Viejo Oeste (1:58:35).

Una prueba de lo dicho, de ese elemento masculino como si fuera lo que guiara su fuga, consiste en que ambas mujeres llevan en la cabeza tanto la gorra del camionero al cual han incendiado el tráiler, como el sombrero del anciano con quien Louise intercambió sus alhajas en el minuto 79 (figura 2). Véase también, dentro de esa

Figura 2.



Fuente: Imagen tomada de Scott (1991).

misma categoría de preponderancia masculina en el filme, la toma de la única mujer policía que participa en la persecución con sombrero y gafas oscuras (1:57:14).

Hay que entender que las decisiones cinematográficas del director colaboran en la creación de esas imágenes, logrando que sean inevitables las conexiones con la tradición fílmica, impregnada con el acervo masculino de los fotogramas que posee el espectador (Man 1993, 38); pero es preciso considerar que las protagonistas, y su forma de ver el mundo, intentan subvertir esa mirada masculina de la cámara para desafiar las normas insertas en esa misma historia del cine (Cooper 2000).

Al final de *T&L*, el helicóptero también funciona como símbolo monstruoso de un mundo mitológico, tal vez el kraken escandinavo, que se opone a las fugitivas, al tiempo que no deja de ser el representante del universo de la técnica masculina. El viento que la nave produce es lo que las despoja del sombrero y la gorra que cubre sus cabezas. No pueden luchar contra eso, pero si la gorra y el sombrero indican que sus cabezas en esta secuencia del filme eran de hombres, es decir, de pensamiento masculino, el valor de su decisión final es asumido como mujeres. Su alianza póstuma es sellada con un beso en la boca después de tomarse de las manos. Al final de la aventura se han encontrado a sí mismas.

Un beso es también la antesala a la noche que pasarán juntas Lucía y Fernanda en un cuarto de hotel. Es notorio el dibujo *body painting* que hace Fernanda de una sirena en la espalda de Lucía. De este modo, también este ente mitológico recupera su función femenina y no solo existe para desviar a los hombres de su camino, como en la Odisea o en otros tantos relatos de la tradición occidental. Después de ello se consume un encuentro erótico censurado por una cortinilla negra, acaso porque como expresa Cosentino, la homosexualidad en la película se muestra solo como una etapa del camino que desvía a las dos mujeres de su ruta hacia la heterosexualidad aspiracional de ambas. Entonces, desde ese punto de vista no solo el film no es transgresor, sino que es pertinaz en su defensa del orden social (Cosentino 2016, 208-210).

A la mañana siguiente, sin embargo, las vemos compartiendo la ducha; por lo cual, aquí se interpreta que no es verdad que la película no esté buscando a su manera romper con los esquemas tradicionales del género, pero desde sus propias posibilidades interseccionales. Compárese, por ejemplo, lo dicho en el párrafo anterior con otro filme donde también estaría representada esta fluidez del género, pero con resultados distintos. La cinta es *Y tu mamá también*, donde el beso entre ambos varones al final de la narración solo contribuye a alejarlos, primero, y a separarlos después; mientras que en *Viaje redondo* refuerza el vínculo de las mujeres, por lo tanto, ellas pueden embellecerse (1:32:30) y estar listas para seguir su recorrido de regreso al mundo heterosexual. Con esta comparación también se demuestra la posición de ambas identidades de género en una misma sociedad y su flexibilidad frente a este tema. Para los varones de la cinta

es la última condición de su amistad, para las mujeres de *Viaje redondo* solo una parada en el camino.

Sobre si en *T&L* y en *Viaje redondo* se trata de lesbianismo no pareciera lo importante para este análisis, sino de las posibilidades que brinda el apoyo femenino frente a la adversidad. Es cierto que es ambiguo lo que experimentan en algún momento, tanto Louise hacia Thelma como Fernanda hacía Lucía, cuando deben presenciar la llegada de un hombre que corteja a su acompañante —sea este el hombre asesinado en el bar o el alemán Niels en la película mexicana—, pues acaso lo miran como un obstáculo que parece separarlas; entonces, queda la duda sobre si son celos o envidia lo que sienten Louise y Fernanda; no obstante, en ambos filmes, el afecto es algo más transgresor y esto no lo había visto Campbell, pues para este los atributos masculinos puestos en el centro eran otros:

Campbell famously placed the hero's journey at the center of his analysis and emphasized a crusading drive that required audacity and determination, strength and mobility. If heroines possess the first two attributes in abundance, they often fall down on the job when it comes to the last two, for they are depicted as lacking the muscle and agility of heroes. (Tatar 2021)

Fuerza y movilidad son lo que demuestran tanto Thelma como Louise en el filme homónimo que justamente marca el cambio de la “mujer-casa”, como Penélope, a la mujer que se desplaza convirtiéndose así en “heroínas de transición” (Balogh 2010, 134), tal como Fernanda y Lucía en la otra película.

Por lo demás, no hay que perder de vista que entre más distancia haya de los centros que representan el poder y la regulación de los géneros y las relaciones entre sí, incluyendo las eróticas o sexuales, más flexibilidad existe en los vínculos de los personajes narrativos. En estos relatos, se trata de una ciudad en Arkansas, Estados Unidos, y de la megaurbe mexicana. Es significativo que Thelma y Louise no solo se vayan lo más lejos posible de ese centro, sino que incluso invierten en términos geográficos el camino hecho por los varones en *Easy Rider* (Constanzo 2014, 271).

Respecto a los hombres, estos no son poseedores del cambio en sus formas de ser en ambos filmes. En *T&L*, empero, existen masculinidades alternativas, representadas por el novio de Louise, pero sobre todo por el policía Hal (Harvey Keitel), que parece sensible y empático ante la probable historia de abuso a la que sobrevivió la misma Louise en Texas. Frente a ellos están los demás varones, comenzando con los policías que piden a Darryl ser cariñoso y amable cuando le llame Thelma por teléfono, porque “Women love that shit” (72:30). Más que a nadie, esto le cuesta a Darryl, quien va por el mundo con una placa en el auto que dice “THE 1” (minuto 5:09) como si fuera el embajador más claro del falo y su poder omnipresente.

En esta misma simbología, el policía que es despojado de su arma en el desierto (1:38:50) sufre también la pérdida de lo que él considera su poder. Su llanto demuestra la mascarada que es la ley que se presenta como todopoderosa, pero que en realidad es simplemente la atrofia de las emociones no consideradas masculinas. En resumen, como afirma Costanzo sobre *T&L*: “how spectators of both genders respond depends partly on what perspective they assume, with whom they identify, what issue they count as relevant or dismiss. In this respect, *Thelma & Louise* is a perfect test case for exploring the fascinating topic of audience response to any film” (2014, 272). Finalmente, aunque ya se dijo que también los hombres en *Viaje redondo* pueden llegar a ser una fuente de agresión, se les muestra principalmente como un elemento que ofrece ayuda. No son en este último filme la persistente amenaza contra las mujeres, como sí lo son en *T&L* o como sí llegan a serlo habitualmente en un país como México.

Fin del recorrido: la circularidad de lo mítico

En esta última parte hay un interés en la idea de lo mítico como vuelta al origen, o como un ciclo que se cumple, al ser este círculo parte integral del camino de la heroína y del héroe. Su final es su comienzo. En esta circularidad, *T&L* regresan a la madre Tierra; si se acepta el símil, su salto es “into that great vaginal wonder of the world” (Kinder 1991, 30) siendo este el famoso Cañón de Colorado. Ese regreso a la Diosa, reconocido tanto por Campbell como por Murdock, es para el primero la idea de que “la mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo” (Campbell 1972, 71).

Para Estelle Frankel, en cambio, “the true goal of the heroine is to become this archetypal, all-powerful mother” (2010, 4). En *T&L*, esa meta es el descenso dentro de una alianza matrimonial que trasciende su vida en el mundo terrenal, pero su ancla a la vida trascendental es, sobre todo, la memoria de una amistad ejemplificada con la foto que toman al comenzar su viaje, la misma que vemos volar con el viento (2:05:30) en la secuencia final que las devuelve al seno materno, como un “volver al útero, al ombligo del mundo donde las energías fluyen” (Pontoriero 2021, 75).

Una foto polaroid también indica de una manera burda, pero sin que deje de ser significativa, que tanto Fernanda como Lucía habían tenido un primer encuentro siendo niñas sin que ninguna de las dos lo recuerde. Al inicio del filme, vemos esa foto tomada en Acapulco por la madre de Fernanda, una foto tomada dos veces (o así puede entenderse) que es conservada por ambas familias. La misma imagen se nos presenta en los créditos finales, donde a manera de entrevista, el amigo *gay* de Lucía es el que nos aclara la historia de este documento,

como si este personaje, que en todo momento es consejero de ella, también fuera parte de ese mundo mítico que aspira a transmitir el filme.

Viaje redondo es, al final, la separación de ambas mujeres, ya unidas por la circularidad y el descubrimiento de su ser, pero que deciden regresar al mundo heterosexual desde otro lugar conquistado en el camino. De hecho, el agua de la regadera que les desprende la pintura de sus cuerpos cubiertos con esta durante la noche amorosa es un rito de renacimiento y de purificación. Aunque es también significativo que en la última escena del filme, Lucía decida bajarse del autobús para encontrarse con un hombre al que encuentra por tercera vez en su camino —como si se cumpliera la ley de los tres deseos— pero que, además, lo primero que hace al verla, es ponerle su sombrero en la cabeza (figura 3). Compárese en este sentido lo antes dicho sobre los sombreros en relación con las mujeres de la otra cinta. Pero que esto le ocurra a Lucía, podría también interpretarse como un ejemplo de que, en las cuestiones de la interseccionalidad, quien la tiene más difícil en la vida es ella. En conclusión, a pesar de estos aspectos, podría decirse de esta película lo que a su vez expresa Heller de *T&L*: “The vision—and version— of feminism presented in *Thelma & Louise* is one that emphasises friendship, love and unity between women” (2012, 110).

Figura 3.



Fuente: Tort (2009).

La diferencia principal entre ambos productos cinematográficos es que *T&L* asume una mayor ambigüedad en sus relaciones con la identidad de género y el género fílmico donde se incluye la *road movie*, de ahí, quizá, su vigencia e interés para nuestros días, su *degeneración* es su principal valor fílmico. En cambio, en *Viaje redondo* la falta de estos mismos conflictos limita ese valor estético. Aunque al final la cinta mexicana apuesta por la ternura y la intimidad de las protagonistas como

un hecho significativo, su interés radica en la posibilidad de seguir el camino de la heroína dentro de una circularidad mítica, desde las particularidades de la identidad de género en México, que se entrelazan con el tema de la pobreza y con la necesidad de cruzar la frontera norte para encontrar mejores condiciones de vida.

Este recorrido por algunos ejemplos que visibilizan el tema del género en *T&L* y *Viaje redondo*, de manera paralela con el viaje de la heroína, no solo permite apreciar las disimilitudes en los entornos sociales que se nos muestran en las películas, sino también, evalúa algunos aspectos míticos que han dejado una larga estela de significados en nuestra comprensión de las diferencias entre hombres y mujeres en la tradición cinematográfica. Resaltar esas distinciones se hace con la intención de promover la reflexión sobre el género, pero también demuestra que un alejamiento de los centros de poder heterosexuales y patriarcales en los relatos, en busca de rutas alternativas, redundante en un enriquecimiento de nuestra vida cotidiana y nuestra manera de ver el mundo y el cine. ■

Referencias

- Balogh, Anna Maria. 2010. La representación de heroínas en el tiempo narrado y en el espacio construido del cine. *Significação: revista de cultura audiovisual*, 37(34): 123-139. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68117>.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campbell, Joseph. 1972. *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Campbell, Joseph. 2004. *The hero with a thousand faces*. Princeton: Universidad de Princeton.
- Cohan, Steven e Ina Rae Hark. 1997. *The road movie book*. Londres: Routledge.
- Cooper, Brenda. 2000. 'Chick Flicks' as feminist texts: The appropriation of the male gaze in *Thelma & Louise*. *Women's Studies in Communication*, 23(3): 277-306. <https://doi.org/10.1080/07491409.2000.11735771>.
- Cosentino, Olivia. 2016. Configuring desire and social order in the contemporary Mexican youth road film. En Verónica Garibotto y Jorge Pérez (eds.), *The Latin American road movie*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 195-215.
- Derrida, Jacques. 1980. The law of genre. *Critical Inquiry*, 7(1): 55-81.
- Enevold, Jessica. 2004. The daughters of Thelma and Louise: New? Aesthetics of the road. En Kristi Siegel (ed.), *Gender, genre, and identity in women's travel writing*. Nueva York: Peter Lang, 73-95.
- Ericsson, Stina. 2021. Gender and sexuality normativities: using conversation analysis to investigate heteronormativity and cisnormativity in interaction. En Jo Angouri y Judith Baxter (eds.), *The routledge handbook of language, gender, and sexuality*. Nueva York: Routledge, 289-298.

- Estelle Frankel, Valerie. 2010. *From girl to goddess: The heroine's journey through myth and legend*. Carolina del Norte: McFarland.
- Kapila, Gitanjali. 2021. Atascada en un laberinto (o en una torre) con el minotauro y tratando de escapar: la princesa Aurora y la emperadora Furiosa son las heroínas del mito múltiple. *91 del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 91: 13-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7303525>
- Harvey R. Greenberg, Carol J. Clover et. al. 1991. The many faces of *Thelma & Louise*. *Film Quarterly*, 45(2): 20-31, diciembre 1. <https://doi.org/10.2307/1213075>.
- Heller-Nicholas, Alexandra. 2012. The F word: power and gender in *Thelma and Louise*. *Screen Education*, 66: 105-110.
- Hill Collins, Patricia y Sirma Bilge. 2019. *Interseccionalidad*. Madrid: Morata.
- Indurain Eraso, Carmen. 2001. *Thelma and Louise: Easy riders in a male genre*. *Atlantis*, 23(1): 63-73.
- Kemp, Sandra y Judith Squires. 1997. *Feminisms*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kinder, Marsha. 1991. *Thelma & Louise* and *Messidor* as feminist road movies. *Film Quarterly*, 45(2): 30-31.
- Man, Glenn. 1993. Gender, genre, and myth in *Thelma and Louise*. *Film Criticism*, 18(1): 36-53. <http://www.jstor.org/stable/44075990>.
- Murdock, Maureen. 1990. *The heroine's journey: woman's quest for wholeness*. Colorado: Shamballa.
- Pontoriero, Andrea. 2020. Mujer y cine, ¿hay lugar para la heroína? *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 117: 73-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8304452>.
- Roberts, Shari. 1997. Western meets Eastwood. Genre and gender on the road. En Steven Cohan e Ina Rae Hark (eds.), *The road movie book*. Londres: Routledge, 45-69.
- Shapiro, Brooke. 2017. Examining portrayals of female protagonists by female screenwriters using feminist critical discourse analysis. *The Young Researcher*, 1(1): 37-47. <http://www.theyoungresearcher.com/papers/shapiro.pdf>
- Tatar, Maria. 2021. *The heroine with 1001 faces*. Nueva York: W. W. Norton.

Filmografía

- Hopper, Dennis (dir.). 1991. *Easy rider*. Estados Unidos.
- Scott, Ridley (dir.). 1991. *Thelma and Louise*. Estados Unidos.
- Tort, Gerardo (dir.). 2009. *Viaje redondo*. México.

Página web

- The Heroine Journey's Project*. <https://heroinejourneys.com/>.