



# La representación de heroínas en el tiempo narrado y en el espacio construido del cine



*Anna Maria Balogh*  
*Universidade Paulista*



### **Resumo**

A autora analisa as diferentes representações das heroínas de obras filmicas e de séries televisuais com o intuito de estabelecer alguns padrões sobretudo na relação de personagem-tempo-espaço e gêneros narrativos.

### **Palavras-chave**

Heroínas, cinema, televisão, tempo e espaço

### **Abstract**

The aim of the analysis is to set certain patterns in the representation of female heroines in films and television series analyzed in their relationships with time-space-and narrative genders.

### **Key-words**

Heroines, cinema, televisión, cinema, time and space

*Cada cultura define su paradigma de qué debe recordar (esto es conservar) y qué se ha de olvidar. (...) Los textos que forman la memoria común de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos.*

(Iuri Lotman)

En artículo sobre arquitectura y narratividad, Paul Ricoeur se refiere a una operación configuradora que implica un paralelismo entre el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y el acto de narrar, es decir, disponer la trama en el tiempo. (2002, p. 9-29) En el presente trabajo se hace un intento de transponer esa relación al cine para observar su funcionalidad en la representación de personajes femeninos. En algunos casos se extiende el análisis a algunas miniserias, puesto que se las considera como la *crème de la crème* de la producción de la dramaturgia televisual, sobretudo la brasileña. Se trata de formatos de un gran cuidado estético, caracterizados por una clausura poética del texto y, tal como ocurre con en el cine, sólo se presentan al público después de terminados, al contrario de las telenovelas, a *work in progress*.

Ambos, tiempo y espacio, ya están previstos en el relato de presentación greimasiano en el cual está implicada la idea que allí se expresa de que el acto de enunciar crea la realidad en el arte; tal cual el acto de construir crea la realidad en la vida cotidiana, según Ricoeur. Esas dimensiones gemelas, tiempo y espacio, (Számosi, 1986) también han sido objeto de estudios de otros autores que se mencionan a lo largo del texto. Naturalmente, el mundo creado



en el arte se sitúa, en primera instancia, en el nivel cognitivo, y se actualiza en enunciados que son un simulacro de lo que se ha mentado. Cada discurso funda la realidad de que pretende hablar; tiene que discurrir sobre lo que ha fundado y tiene que producir una interpretación de la realidad que se ha propuesto ofrecernos. Nos interesa saber cómo se manifiesta esa realidad simulada por el discurso audiovisual.

El efecto de realidad del film, en términos del espacio, se construye a partir de locaciones o escenarios, modificados por encuadres, movimientos de camera, edición y otros recursos técnico-estilísticos del séptimo arte. El flujo temporal del cine, a su vez, contiene en sí tiempos históricos, psicológicos y otros, contexto micro-narrativo de las trayectorias de las heroínas que aquí se estudian. Desde el punto de vista de las teorías del lenguaje se enfatiza, pues, el relato de presentación greimasiano con actores, tiempo y espacio que articulan el paradigma temático relacionado con el programa narrativo del sujeto, o sea, lo que el sujeto se propone hacer. ¿Cuál sería la concepción de lo femenino resultante de los modos singulares de representación fílmica?

Como casi todo que denominamos se puede actorializar, el discurso puede representar seres vivos, animales, personas, conceptos abstractos, entre otros. Los espacios representados se designan a través de topónimos (sitios, como el bosque, la casa, la metrópolis...) y los tiempos a través de cronónimos (fechas, como el verano de 1942, en la primavera...). Espacio y tiempo se articulan con los personajes femeninos que nos ocupan en desarrollos narrativos cuyos desdoblamientos discursivos suelen abarcar per cursos que van desde los conceptos más tradicionales de la mujer y de sus papeles en el micro-cosmos del relato, tales como sumisión y sacrificio, una mimesis del mundo pretérito, hasta las formas de ser más alternativas o subversivas mismo, con trayectorias de rebeldía, y reto. Cada uno de ellos presupone la convocación de campos semánticos y figurativos peculiares.

En reciente investigación sobre heroínas del cine, así como de algunos miniseriales televisivos, a través del filtro de las dicotomías quietud/movimiento, tiempo/espacio, se ha delineado, como diría Octavio Paz, todo un 'tejido de relaciones' revelador de una capacidad singular de lo fílmico para construir elaboradas representaciones de heroínas.

## Mujer – Casa – Tierra y Quietud

Para algunos estudiosos del arte, del cine, y del erotismo, un número ponderable de obras artísticas ofrece una representación tradicional de la mujer inextricablemente asociada a la imagen de la casa. No por casualidad, en el pasado se denominaba las actividades de una ama de casa en los documentos legales como “prendas domésticas” en portugués, del latín *domus*, casa.

Un pensador francés hizo sensibles reflexiones sobre las cuestiones del reposo, de la búsqueda humana de protección y de abrigo y de la concepción de una casa onírica como síntesis imaginaria de las cualidades del hogar de la infancia en su obra *La Terre et les Rêveries du Repos*: “Quand on cherche dans ces lointains oniriques on trouve des impressions cosmiques. La maison est un refuge, une retraite, un centre.” (Bachelard, 1969, p. 102) El teórico francés se detuvo también en el cuento de Jonas y la ballena, y lo interpretó, así como a la casa onírica, como una vuelta al vientre materno: “L’intimité de la maison, bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l’intimité du giron maternelle, en suite du sein maternelle.” (p.122)

De una forma un poco distinta, en el ámbito de las diferencias de género entre lo masculino y lo femenino en el erotismo, también el analista italiano Francesco Alberoni asocia la casa a la mujer en las siguientes afirmaciones: “A mulher é artífice de uma contínua transfiguração de si mesma e da casa. (...) A casa, o ninho, é, verdadeiramente uma extensão de si mesma, de seu corpo.” (1988, p.37)

La visión de los autores citados parece bien sintetizada en la frase de Ricoeur en el artículo ya mencionado:

*Ciertos autores marcados por el psicoanálisis ven en el ‘entorno’ el origen del acto arquitectural y en la acción de ‘englobar’ la función original del espacio arquitectónico: el paraíso perdido, el útero materno ofrece, de hecho, su refugio al deseo humano, pero precisamente como paraíso perdido. (2002, p. 159)*

Posibilidad de retorno a la paradisíaca matriz se hace precisamente a través del imaginario, se actualiza a través de los amplios recursos de que dispone el cine para ofrecer al espectador la ilusión la más perfecta posible de la realidad. Cabe aún recordar que el



espacio del cine clásico suele ser representado por edificaciones y espacios previamente existentes, las locaciones, aún en estos casos se considera que hay una fuerte intervención del lenguaje cinematográfico a través de los encuadres, de las angulaciones, de los movimientos de cámara, así como de la organización de los focos de luz y otros, lo cual equivale a decir, que aún en el caso de la elección de locaciones hay una intervención *langagière* en el espacio fílmico siempre un constructo.

En la investigación mencionada se constató que los retratos de mujeres del pretérito desdoblados en un *ella-llá-entonces* de la narrativa fílmica valoran sobremodo esa íntima conexión mujer-casa, y en muchos casos mujer-tierra, como se puede deprender de los ejemplos ilustrativos que siguen.

Una de las historias más exitosas de todos los tiempos *Gone with the Wind*, ha encantado primeramente a generaciones de lectoras de la novela original de Margaret Mitchell y después se transformó en una de las mejores y más rentables películas de Hollywood, celosamente vigilada por el productor David O. Selznick durante toda su realización, y que, por supuesto, ha encantado a generaciones de espectadoras románticas de todos los tiempos.

La obra puede ser considerada como un ejemplo emblemático de este vínculo mujer-hogar, mujer-tierra, ese último muy presente también en obras del *boom* de la literatura hispano-americana de los años sesenta. En el pasado, la mayoría de las familias se agregaban en torno a la tierra, al cultivo y la propiedad. Es ese el mundo representado en esta y muchas otras películas y seriales de televisión. Gran parte de las escenas de abertura de la película nos muestra una serie de planes generales y planes de conjunto de la tierra, de la hacienda de los O'Hara, con plantaciones de algodón cultivadas por los esclavos. Sólo después la cámara encuentra Scarlet, la protagonista, en toda su belleza, vestida de blanco, involucrada por los dos pilares de la casa de frontón neoclásico, también blancos, y teniendo a su lado dos guapos jóvenes que le hacen la corte. Todas las proporciones exactas y agradables a la vista, signo un mundo en perfecta armonía.

En una escena subsecuente, llega el padre de la joven con noticias de los vecinos de Twelve Oaks, sobre el compromiso de Ashley con su prima, Melanie, momento en que Scarlet reacciona celosa. El padre, indignado, le dice que ella puede elegir al hombre

que quiera, es la futura dueña de Tara, la hacienda de la familia. El padre resume en palabras vehementes lo que eso representa para él, y seguramente representará en el futuro, también para Scarlet:

Padre: — *And when I'm gone, I'll give Tara to you...*

Scarlet: — *I don't want Tara. Plantations don't mean anything to me...*

Padre: — *You mean to tell me, Kate Scarlet O'Hara that land doesn't mean anything to you? Why, land is the only thing in the world worth working for, worth fighting for, worth dying for, because it's the only thing that lasts.*

Al parecer, el gran éxito de la película se debe, entre muchos otros atributos, a una perfecta síntesis de las creencias y las costumbres de toda una tradición económica basada en la tierra y la posesión del espacio significando riqueza, bienestar, poder, estabilidad y permanencia.

Los tiempos de placidez y de armonía de la citación inicial de la película se rompen cuando el Sur pierde la guerra para el Norte, en los Estados Unidos. Cuando Scarlet vuelve a su casa, la ve toda rota y depauperada. La mansión refleja isomórficamente su propio espíritu: su dolor por la muerte de su madre, su perplejidad ante la demencia de su padre, su miedo delante de la pobreza en que ahora se encuentran. Su humillación al ir buscar a Reth para obtener favores es simbólica de la humillación del Sur ante el Norte en el país. Desde un punto de vista más amplio, de la diacronía de lo filmico y de las cosmovisiones que refleja, *Gone with the Wind*. Plural, la película simboliza también el gradual desaparecimiento de esos valores y denuncia muchos los cambios en la cosmovisión que caracterizará el mundo contemporáneo.

En famosos miniseriales brasileños se nota todavía esta tendencia pretérita a veces en los mismos títulos como *La Casa de las Siete Mujeres* (Globo), una saga también del Sur, de esta vez del Brasil, de la época de la Revolución Farroupilha. El relato de las muchas dificultades y de la agobiadota espera de una década de las mujeres de la familia por la vuelta los líderes revolucionarios, los jefes de sus familias en una región de haciendas de ganado. Asociaciones presentes también en Ana Tierra, heroína emblemática en la saga de Érico Veríssimo, transmutada en la serie homónima *O Tempo e o Vento* (Globo).



Se trata de una relación modelar que persiste aún en obras sobre épocas más recientes, como la miniserie brasileña *Um Só Coração*, en la que se ficcionaliza la vida de Yolanda Penteadó, rica dueña de la hacienda Empyreó e importante *patronesse* de las artes. Su trayectoria se entreteje con la evolución de la ciudad de São Paulo, para cuyo desarrollo cultural ha hecho importantes contribuciones. Una vez más, se manifiesta la intimidad profunda de la mujer con la casa y con la tierra, Yolanda exige que la entierren cerca de la casa de su hacienda bajo su árbol predilecto. Por otro lado, sus actividades legan a São Paulo museos y obras de arte valiosas y perennes, y, tenemos de este modo la trayectoria de una protagonista asociada a los valores más contemporáneos, como el desarrollo del arte, de la ciudad, pero que aún así remiten a la permanencia y a la estabilidad, valores asociados a los valores pretéritos.

Tanto las series mencionadas, como *Gone with the Wind* nos traen la representación de ese mundo que hoy parece ser efectivamente la pintura del paraíso perdido a que alude Ricoeur, como bien demuestra el tono nostálgico de los letreros de abertura de la película americana y de las canciones de la miniserie brasileña, *A Casa das Sete Mulheres*, además de los argumentos y del desarrollo narrativo de las mismas. Se trata de un mundo en el cual los papeles de los diferentes géneros tenían fronteras bien delimitadas y convocaban campos semánticos distintos, la más de las veces, opositivos. Las mujeres se asociaban a los verbos ser y estar, a la quietud, a la espera, al ámbito de lo privado, de la intimidad del hogar. O sea, las mujeres así representadas se asimilan más bien a los sujetos de estado narrativo, permaneciendo como sujetos operadores los hombres, en una división típica del universo patriarcal. En términos estéticos, las representaciones de las heroínas se asociaban sobretudo al melodrama y a las obras románticas y aún persisten muchos de esos rasgos en las actuales novelas rosa, magníficamente parodiadas por Almodóvar en *La Flor de mi Secreto*.

Hasta en películas más recientes como es el caso de *Madison Bridges*, de los años ochenta, pero cuya narrativa se desarrolla en los años 60, vemos la persistencia de algunos de los rasgos mencionados en la breve historia de amor entre el ama de casa Francesca y el fotógrafo Robert, los protagonistas.

Desde los momentos iniciales de la película, a la hora del almuerzo, se ve que Francesca, como muchas amas de casa, parece



ser casi un mueble más en la vivienda, sus hijos y su marido entran siempre golpeando la puerta, desrespetando sus ruegos para que no lo hagan, los chicos cambian las emisoras de radio que ella está oyendo en la cocina, etc. No por casualidad ella mira nostálgicamente por la ventana hacia fuera, como si estuviera en búsqueda de mundos más amenos. La poca consideración que tienen los familiares por la madre se refleja en el espacio isomórfico de su interior: su casa.

La inesperada visita de un forastero, el fotógrafo de *National Geographic*, Robert Kinkaid, va a traer hacia Francesca ese mundo que buscaba con los ojos a través de la ventana. Para empezar, Robert cierra con delicadeza la puerta de la cocina cuando va a buscar cervezas en su coche: al parecer tendremos buenas novedades en el *front*. La familia de Francesca está ausente en una feria de ganado y el fotógrafo va a traer una nueva visión para los espacios conocidos, va a crear con Francesca, aquello que Alberoni denomina una 'geografía sagrada' del amor, y también un nuevo tiempo: ellos pasan juntos cuatro días de enamoramiento en los cuales el tiempo se condensa y los sentimientos adquieren una intensidad pasional única instigados por el mandamiento renacentista: *carpe diem*.

Pero después de tantos amores, llega la hora de partir para Robert. Él ruega a Francesca que se vaya con él: dilema. Como madre y ama de casa, ella está en duda entre todo un recorrido de vida que ya se ha recorrido y un nuevo mundo de aventuras, hasta que llega a unas conclusiones emblemáticas sobre su situación de mujer en un diálogo con Robert. Como personaje emblemático de tantas otras mujeres en su situación ella decide quedarse, es la mujer-casa, la mujer-tierra, de que se hablaba definidora de los valores de estabilidad y de permanencia y que nos remite al significativo y bastante utilizado nombre español Pilar. En consonancia con este nombre tan simbólico de las trayectorias de muchas mujeres Francesca queda en su casa con los suyos y no parte con Robert, a pesar del sentimiento profundo que los une. Se manifiesta ahí otra de las grandes claves de un género asociado a esas representaciones del femenino, el tema del sacrificio uno de los ejes del melodrama.

En resumen, la representación de la mujer en las narrativas analizadas, situadas en un pasado histórico, sea ese ficcional por completo, o basado en mayor o menor escala en biografías reales, nos muestra de forma preferencial la estaticidad, la inmovilidad del mundo, mujeres asociadas de forma entrañable la interioridad,



la intimidad y lo privado. Por muchos siglos, ese fue el espacio construido para habitar: la casa, la finca, la hacienda, y también el campo de actuación por excelencia de la mujer. El análisis de las películas y miniseriales de épocas históricas del pasado representa de forma clara la persistencia de ese *imago mundi* en muchas obras.

### **Quietud... ma non troppo, la donna è mobile**

Claro está que bajo la aparente inmovilidad espacial, en el sentido proxemico, muchas veces se ocultaba un verdadero turbión emocional. Es lo que pasa en la escena de *Gone with the Wind* en la cual las mujeres de la familia disimulan serenidad bordando en torno a una mesa delante del policía que pregunta del paradero de los hombres de la familia. Ellos están en una pelea para vengar el honor de Scarlet a la que han atacado en una barriada, hecho que redundará en la muerte de su marido. Pero mientras el policía las vigila, ellas no traicionan su secreto, que, sin embargo, se desvela al espectador a través de los planes próximos de las miradas fulminantes que las demás echan a Scarlet, cuyo paseo imprudente puso a todos en peligro. No por casualidad llamaba Gilles Deleuze a los planes próximos de imágenes-afección, pues son los que revelan nuestro mundo pasional. La aparente serenidad de las mujeres se transforma en indignación cuándo los hombres llegan a casa borrachos, como si hubieran estado de juerga, estrategia para disimular las heridas de Ashley delante del policía que los mira con aires inquisidores.

La escena en cuestión, como otras de los miniseriales analizados, confirma la afirmación de Alberoni, conocido analista italiano sobre los modos de ser de las mujeres y su relación peculiar con el espacio y los hombres:

*Durante os milénios em que ficou confinada em casa e foi esmagada pelo poder masculino... Para realizar seus desejos, para defender-se do poder masculino, a mulher precisou observar por muito tempo cada gesto do homem padrão, cada movimento involuntário seu sem se traír na vigilância continua. (1988, p.187)*

Bajo la engañosa quietud del espacio, en muchas obras se oculta un universo pasional muy denso, propio del melodrama, género

preferencial, además, para la representación de las trayectorias femeninas en los audiovisuales, mientras que las películas de vaqueros y de aventuras son las que más se estilan en las representaciones de héroes.

Naturalmente, las heroínas en mejor situación económica, tenían, por veces, un campo de actuación más amplio, como es el caso de Yolanda Penteadó, en la miniserie *Um Só Coração*, pero, como se ha observado, aún así las actividades desarrolladas durante su trayectoria, muy activa en la cultura se insertan en el campo semántico de la permanencia y de la estabilidad.

El análisis nos remite, por otro lado, a las observaciones del célebre semiótico de la cultura, Iuri Lotman, para quien la cultura es una inteligencia colectiva, y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supra-individual de conservación de ciertos comunicados que se valoran, o no, en distintos momentos de la diacronía. De hecho, si las obras analizadas vuelven iterativamente a ese pasado en que se representa a la casa onírica de la infancia, a la mujer como un símbolo de un mundo estable y de la continuidad es porque seguramente se trata de paradigmas a los cuales apetece a las sociedades volver de tiempos en tiempos. La memoria hace un retorno periódico a través del imaginario cultural a esos paraísos perdidos de Ricoeur.

En *Gone with the Wind*, Reth declara su amor a Scarlet en un puente bajo el rojizo cielo crepuscular. De hecho, se tiene ahí el momento de pasaje, simbolizado por ese mismo puente, entre una vida pretérita de bien estar y riqueza del Sur y la amenaza del futuro de decadencia y pobreza. Esa miseria es la que llevará Scarlett a la promesa tan célebre de que hará cualquier cosa, mentir, robar, matar, pero más nunca pasará hambre en su vida.

### **La mujer en acción – subversiones**

De hecho, como lo anuncia la escena del puente, Scarlet hace un corte tajante con el pasado: miente para el novio de la hermana y se casa con él, mata a un soldado del Norte que invade su mansión, y, por fin, ella y Melanie roban lo que el muerto tenía en su cartera. Scarlet ha cruzado el puente del pasado al presente. Con eso y muchas aventuras más, su trayectoria anticipa una nueva serie de heroínas



que saldrán de la redoma de sus casas y se transformarán en mujeres activas, por veces hasta guerreras. Lo cuál no significa que las mujeres del pasado no se caracterizaran en muchos momentos por actos de gran coraje, quiere decir que su coraje tenía un ámbito de influencia mucho menos amplio en el contexto del universo patriarcal.

Para llegar a ese salto, las heroínas más modernas cuyos rasgos ya se delinear de forma parcial en Scarlet O'Hara y Yolanda Penteadó, adquieren algunas de las características antes reservadas con exclusividad a los héroes y prenuncian un nuevo tiempo. Las antiguas amas de casa dejarán para tras la quietud y la espera y partirán para la acción, para el movimiento, para el transado, y, en muchas ocasiones, para la lucha, incluso física.

Las heroínas más contemporáneas dejan gradualmente el universo del melodrama y del romanticismo y entran en el universo de la aventura, de los policíacos, de las ficciones científicas, antes privilegio por excelencia, de protagonistas masculinos. Octavio Paz nos recuerda en su ensayística que el hombre es cambio. Cambio anticipado en Scarlet y Yolanda, típicas de heroínas de transición. Al final de la película, no le queda a Scarlet sino la tierra: Tara y a Yolanda la serenidad bajo el árbol de la hacienda Emphyreo, dejando como herencia a la ciudad de São Paulo, museos con perennes obras de arte. Heroínas que anuncian una nueva estirpe de guerreras, de mujeres activas que toman las decisiones ellas mismas y actúan en consonancia con lo que se ha decidido y eso implica, casi siempre, el salir de la redoma de la casa y ganar el mundo con todos los riesgos que esta actitud implica.

La mujer-casa simboliza un mundo cuyas principales coordinadas se daban a través del espacio. Hoy día, prevalece una nueva dimensión: la del tiempo, en muchos casos, de la aceleración del tiempo y del movimiento, propias de la contemporaneidad. (Paz, 1974, p.21) Cambios en la cosmovisión suelen reflejarse en el arte, como ya se ve en las heroínas de transición, pero que se observará aún mejor en heroínas de hoy como *Thelma y Louise*.

En las películas contemporáneas podemos observar personajes femeninos con trayectorias de mucha acción, como destemidas piratas, como Genna Davis en *La Isla de las Cabezas Cortadas*, con una electrizante escena de huída y persecución de la mujer pirata, digna de un Indiana Jones y Kyra Knightley en las versiones de los *Piratas del Caribe*. Hasta en el *western*, sacrosanto terreno

de hombres y héroes indomables, consiguen adentrar las nuevas heroínas, como Sharon Stone en *Rápida y Mortal*. Se trata, en estos casos, de películas más comerciales. Estas y otras variables las distinguen de las heroínas del pasado.

Las nuevas trayectorias de protagonistas femeninas implican una distancia gradual de los verbos ser y estar del pretérito, para asumir el verbo hacer, y, como consecuencia, el pasaje gradual de sujetos de estado a sujetos operadores, la incorporación de características y papeles antes reservados de preferencia a los hombres, así como la entrada en géneros fílmicos y televisuales antes siempre protagonizados por héroes, sobretudo en el género aventura y el género policíaco. Eso significa traslado, movimiento, acción, dominio del espacio y un tiempo psicológico mucho menos denso puesto que la acción cuenta más. Lo que se gana en acción, se pierde muchas veces en profundidad, en interioridad y con esto se pierden también muchas de las modulaciones pasionales tragadas por las nuevas trayectorias de acción y velocidad.

Hasta en películas más intimistas, como *Chocolate*, vemos al personaje vivido por Juliette Binoche, Vianne, más bien caracterizado por el nomadismo que por la permanencia: va con su hija adónde le lleve el viento, un símbolo del tiempo. Ella nunca tiene propiamente una casa, lo que sí tiene es una chocolatería, que traslada adónde vaya. Un espacio de trabajo y de comercio, pero que, aún así, guarda un aspecto muy importante del hogar al estilo antiguo: el acogimiento, el calor humano; todos los que ahí entran se sienten bien, comen, charlan, están a gusto. El exceso de estabilidad y tradición puede traer consigo también los prejuicios con los cuáles algunos de los habitantes de la ciudad parecen bien contemplados, sobretudo el alcalde, enemigo del placer y de la libertad. La chocolatera, es todo lo contrario, ciudadana del mundo, se caracteriza por la tolerancia y la convivencia pacífica con el placer simbolizado por el delicioso chocolate.

Poco a poco la chocolatería se vuelve también un espacio de acogida para personas que viven al margen en la ciudad: la mujer maltratada por el marido, los viejos que no tienen coraje de revelarse enamorados, la abuela rebelde puede ver ahí, al nieto que la hija ha alejado de ella. La chocolatería no es una casa dónde la mujer tiene que permanecer porque la sociedad así lo exige, es un local de trabajo, de acogida, que está allí porque Vianne lo quiere y



mientras ella quiera quedarse. Ella es una mujer independiente, la única cosa que la hace permanecer es el amor: el ruego de su hija, la vuelta de su amor gitano, Roux. Es una visión más amena de una nueva mujer que hace del local de trabajo su hogar, al mismo tiempo que un local de fuertes intercambios sociales.

La libertad tiene un precio que, en películas como *Thelma y Louise*, puede revelarse muy alto. Las protagonistas salen de sus casas en búsqueda de un tiempo y un espacio propios, lejos de aquellos ya conocidos y que representan las opresiones de la mujer moderna: un trabajo anodino en el caso de Louise, un marido machista en el caso de Telma. Se van ambas muy felices de vacaciones en coche. En muchos aspectos se trata de una nueva versión femenina de *Easy Rider*, una tradición muy americana los *road movies* otro género de héroes masculinos que ahora se extiende a las protagonistas femeninas, aunque, en este caso, con un fin trágico para la aventura.

La inmensidad de países como Estados Unidos y Brasil, invitan al viaje. Al viaje concreto en el espacio del film, corresponde el principio del viaje en la narrativa, que, como demostró la tradición picaresca, es siempre simbólico de un aprendizaje. En términos espaciales, muchas regiones del interior americano son casi un desierto, evocan la absoluta soledad que se ve en los cuadros de Hopper, reiterada en esas películas y que simboliza, además, la soledad de todos aquellos que hicieron una opción por caminos no recorridos por la mayoría, como las protagonistas de la película, Telma e Louise. Están muy lejos del paraíso perdido y del vientre materno, están en el desierto.

De las películas contemporáneas, tal vez sea *Thelma y Louise* la que esté más en consonancia con una tradición americana como se ha observado, además de situar las dos protagonistas dentro de una era actual de la velocidad y de la violencia, al mismo tiempo que mantiene algunas claves de los cuentos más antiguos. *Thelma y Louise* se alejan del hogar en su viaje de vacaciones que corresponde a la función narrativa proppiana 'alejamiento' que propicia a los niños y jóvenes de los cuentos maravillosos iniciar su ritual de aprendizaje. Pero la inexperiencia y el alejamiento del hogar representan riesgos enormes para el aprendiz y constituyen pruebas difíciles que cabe al héroe vencer. Las dos mujeres en cuestión tampoco son muy expertas en los juegos de la vida.

En su largo viaje son asediadas, robadas, ninguneadas, reñidas, amenazadas, y, por fin, resuelven los retos al modo de en un gran número de películas americanas protagonizadas por hombres: en velocidad, utilizando la fuerza y violencia llegando hasta a infringir a la ley de muchos modos. La trayectoria de las dos mujeres sale de control después que una de ellas sufre una violación: la violencia genera una serie de reacciones violentas por parte de las heroínas y las conduce a actos de ilegalidad.

Perseguidas por un enorme aparato policial, bien al estilo americano, no les queda sino huir en el coche en máxima velocidad. Su única compañía: el increíble paisaje del desierto americano que se también se ofrece al espectador; la dromoscopia, tal como la concibe Paul Virilio:

*O mundo toma-se um cinema. É esse efeito da velocidade na paisagem que eu chamei de 'dromoscopia', em sentido estrito. (...) O que ocorre na janela do trem, no quebrantamento do carro, na tela da televisão é o mesmo 'cinematismo'. Passamos da estética das formas estáveis, para a estética do desaparecimento, das formas instáveis. (...) Existem porque são instáveis, porque escapam. (1984, pp.82-83)*

En términos del espacio, el desierto es simbólico de la intensa soledad de *Thelma y Louise*, las cuáles fueron tan lejos que no hay posibilidad de volver: en términos temporales sus trayectorias se acercan al desenlace. Las dos miran los numerosos coches de la policía perfilados entre las montañas, se miran una a la otra en el coche y deciden en complicidad: Louise acelera en máxima velocidad en dirección al abismo que las va a tragar. Las últimas imágenes de una trágica dromoscopia pasan en celeridad delante de los ojos de las dos heroínas y de los nuestros. Como en los cuentos maravillosos, hay puniciones severas para aquellos que tienen el coraje de experimentar, de romper con las reglas establecidas. En este caso la más drástica de todas, la muerte.

Todavía hay un largo camino por delante en la representación de la mujer, entre ejemplos de trayectorias más amenas como la de la chocolatera Vianne, agobiantes como las de las mujeres fatales del cine negro y trayectorias intensamente trágicas como la de *Thelma y Louise*, un nuevo concepto de mujer se va formando. La representación del tiempo y del espacio a través de las fascinantes



imágenes móviles del cine, ejercen un papel fundamental en estos cambios. Sólo en este breve trabajo hemos pasado de las sólidas formas estables del hogar, a las formas inestables de un desierto aprehendido en ritmo de dromoscopia. Todas las transformaciones profundas implican cosmovisiones distintas que mimetizan las búsquedas y las expectativas femeninas presentes en la propia realidad, por veces la anticipan, las rememoran, las critican. Para confirmar o contrarrestar lo que hasta el momento se ha observado con base en la concepción de cultura de Lotman, nos quedamos en espera de las próximas atracciones...

---

## Bibliografía

- ALBERONI, F. *O Erotismo*. S. Paulo, O Clube do Livro, 1988.
- BACHELARD, G. *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BACHELARD, G. *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris, Corti, 1969.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1996.
- LOTMAN, I. "Memoria y Culturología". *Criterios*. La Habana, no. 31, Enero-Julio, 1994.
- PAZ, O. *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona. Seix Barral, 1974.
- RICOEUR, P. "Arquitectura y narratividad." *Arquitectonics*. *Mind, Land & Society*. Barcelona, Ediciones UPC, 2002.
- SZAMOSI, G. *Tempo & Espaço. As Dimensões Gêmeas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- VIRILIO, P. *A Guerra Pura: A Militarização do Cotidiano*. São Paulo, Brasiliense, 1984.



---

## Filmografía

GONE WITH THE WIND. (Lo que el Viento se Llevó).

Dir.: Victor Fleming. EUA. Warner Brothers. Elenco: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, y otros. Colorido, sonoro, 1939.

A CASA DAS SETE MULHERES. Globo. Libre adaptación

por Maria Adelaide Amaral y Walter Negrão, de la obra homónima de Leticia Wierchowski. Dirección General Jaime Monjardim. Elenco: Nívea Maria, Eliane Giardini, Werner Schünemann, Thiago Lacerda, Camila Morgado y otros. 58 capítulos, Miniserie, 2003.

THE BRIDGES OF MADISON COUNTY. (Los puentes de Madison). Dir.: Clint Eastwood. EUA. Cor. Son.

Elenco: Clint Eastwood (Robert Kincaid) e Meryl Streep (Francesca). Colorido, Sonoro, 1996.

UM SÓ CORAÇÃO. Globo. Dir.: Carlos Araújo. Guión. Maria Adelaide Amaral y Alcides Nogueira. Elenco: Ana Paula

Arósio, Cássia Kiss, Antonio Calloni, Edson Cellulari y otros. Miniserie, 2004.

THELMA Y LOUISE. EUA. Dirección de Ridley Scott. Cor.

Elenco: Gena Davis, Susan Sarandon, Harvey Keitel y otros. Colorido, Sonoro, 1995.